

Revista do Laboratório de
Dramaturgia (LADI) da UnB

ano 2025 | ISSN: 2525-9105



DRAMATURGIAS



DOSSIÊ:

Encenações, performatividades,
feminismos e transfeminismos



no.

30

Revista do Laboratório de
Dramaturgia (LADI) da UnB

ano 2025 | ISSN: 2525-9105



DRAMATURGIAS



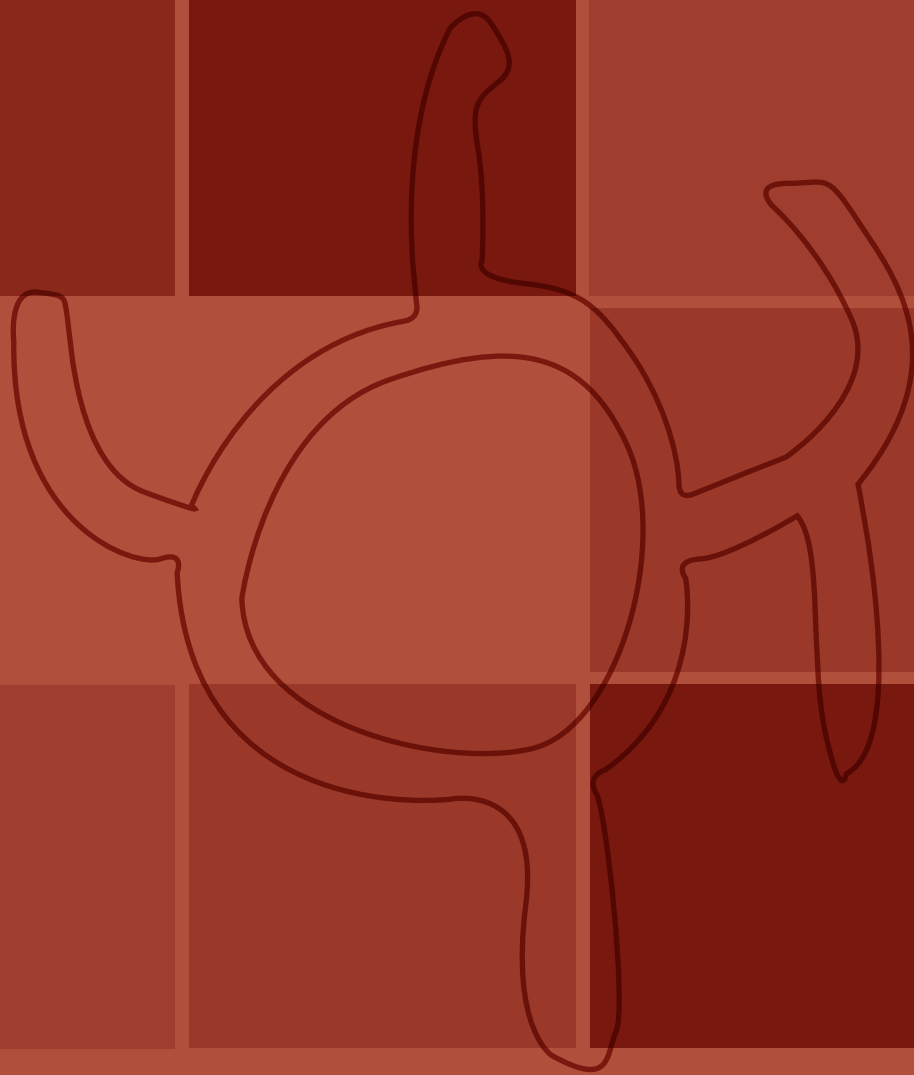
DOSSIÊ:

Encenações, performatividades,
feminismos e transfeminismos



no.

30



APRESENTAÇÃO



Chegamos ao número 30 da *Revista Dramaturgias*! 30!

Desde o início, em 2016, a proposta foi a abertura de um espaço multidisciplinar, sempre em busca de um bom texto. A Revista surgiu de uma necessidade: após anos trabalhos em revistas universitárias, percebi o impacto de edições digitais, que traziam mais flexibilidade ao processo editorial. Com isso, era possível a publicação de artigos de maior extensão e com novos formatos, superando protocolos das revistas tradicionais. A isso se juntou a presença de uma edição de imagem, mais que editoração eletrônica, posição assumida e conduzida com muita qualidade pela excelente profissional Emille Catarine R. Cançado.

O nome da revista vem de pesquisas realizadas no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (LADI-UnB), fundado por mim em 19981. Eu venho das letras, começando com dissertação sobre as técnicas híbridas (narrativa, filosofia, teatro) do escritor Adonias Filho, em 1992. Entrei no Departamento de Artes Cênicas da UnB em 1995, como professor de Teoria e História do Teatro. Logo, além das análises de textos

¹ Veja-se a apresentação do primeiro número: Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/8785/7636>

dramáticos, fui desenvolvendo carreira como dramaturgo, dramaturgo musical e depois compositor, com mestrado em arranjo e orquestração pela Berklee School of Music. Assim, pude nesses anos aproximar pesquisa universitária e investigação artística, o que de fato tornou-se o horizonte da Revista.

A partir desse horizonte, fortaleceu-se a organização da Revista Dramaturgias em três grandes seções: um dossiê temático, solicitado a um editor-convidado, que funciona como organizador e host das contribuições; uma seção de documentação das produções do LADI-UnB; seções outras, abertas, que foram surgindo dentro de novas frentes de pesquisa e intercâmbios.

Embora haja uma tricotomia de base entre artes cênicas, música e recepções dos estudos clássicos, a Revista em suas seções tem publicado dossiês com diversas definições, como se pode observar:

01. **Revista Dramaturgias n. 29 (2025).** Corralidades: Dança e música a partir da Antiguidade. Orgs. Gabriele Cornelli e Marcus Mota
02. **Revista Dramaturgias 28 (2025).** Da leitura cênica à encenação da leitura: relações & possibilidades. Orgs. Alexandre Villibor Flory e André Luís Gomes.
03. **Revista Dramaturgias 26/27 (2024).** Elfriede Jelinek. Org. Anabela Mendes
04. **Revista Dramaturgias n. 25 (2024).** Escrita Dramática. Org. Paulo Ricardo Berton.
05. **Revista Dramaturgias n. 24 (2023).** Richard Wagner and Theatre / Wagner e o Teatro. Org. Marcus Mota
06. **Revista Dramaturgias n. 23 (2023).** Nova Ópera no Brasil. Org. Livia Sabag.
07. **Revista Dramaturgias n. 22 (2023).** Dramaturgia, Tradução e Mídias. Orgs. Anna Palma & Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.
08. **Revista Dramaturgias n. 21 (2022).** Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão. Org. Caísa Tibúrcio.
09. **Revista Dramaturgias n. 20 (2022).** Bauhaus Arte, tecnologia e multissensorialidade. Org. Anabela Mendes.
10. **Revista Dramaturgias n. 19 (2022).** Performance nas artes dramáticas, nas artes visuais e na música. Orgs. Pedro Ipiranga Júnio; Bernardo Guadalupe Brandão; Renata Senna Garraffoni; Walter Lima Torres Neto
11. **Revista Dramaturgias n. 18 (2021).** Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance. Org. Ana Pais.
12. **Revista Dramaturgias n. 17 (2021).** Ésquilo/Aeschylus/ Eschyle/Eschilo/. Org. Marcus Mota.
13. **Revista Dramaturgias n. 16 (2021).** Teatro das Formas Animadas. Org. Izabela Brochado.
14. **Revista Dramaturgias n. 15 (2020).** Música da Antiguidade e do Medievo: Performance, recepção e recriação. Org. Fábio Vergara Cerqueira.
15. **Revista Dramaturgias n. 14 (2020).** Música e cena do Théâtre du Soleil. Org. Marcello Amalfi.
16. **Revista Dramaturgias n. 13 (2020).** Aristófanes "A Cidade e o Teatro". Org. Ana Maria César Pompeu.
17. **Revista Dramaturgias n. 12 (2019).** Teatro, Memória e Tecnologia. Org. Maria João Brilhante.

18. **Revista Dramaturgias n. 11 (2019).** Composição, Dramaturgia e Performance na Música-Teatro Pós-1960. Org. Heitor Martins Oliveira
19. **Revista Dramaturgias n. 10 (2019).** Ópera, Tecnologia e Novos Media. Org. João Pedro Cachopo.
20. **Revista Dramaturgias n. 9 (2018).** Kandinsky. Org. L. T. Renaud.
21. **Revista Dramaturgias, n. 8 (2018).** Dramaturgia da Dança. Org. Monica Pereira e Tarcísio Ramos.
22. **Revista Dramaturgias n. 7, (2018).** Dramaturgia e Tradução. Orgs. Tereza V. R. Barbosa, Ana M. Chiarini, Anna Palma
23. **Revista Dramaturgias n. 6 (2017).** Heráclito em Performance. Org. Marcus Mota.
24. **Revista Dramaturgias n. 5 (2017).** Teatro e Som. Org. Iain Mott.
25. **Revista dramaturgias n. 4 (2017).** Escritas Dramáticas. Org. Paulo Ricardo Berton.
26. **Revista Dramaturgias n. 2/3 (2016).** Dramaturgia Musical. Org. Marcus Mota.
27. **Revista Dramaturgias n. 1 (2016).** Shakespeare 400 anos. Org. Márcio Meirelles.

Temas, autores, repertórios, movimentos, conceitos – há uma pletora de “objetos observacionais” e , acima de tudo, de autores e instituições.

Para este número especial, temos o prazer de contar com tema “Encenações, performatividades, feminismos e transfeminismos”, organizado pela professor, encenadora e pesquisadora Bárbara Tavares dos Santos, da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Temos uma parte de suas atividades que se deram durante seu estágio doutoral, sob o título de “Cartografias poéticas de treinamento do corpo encenadora (in)composição”, realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, entre 2024 e 2025. A diversidade dos colaboradores e temas do dossiê é um pouco o microcosmo da Revista: trabalhar o espaço da página para explorar possibilidades de se pensar a complexidade de atos performativos.

Enfim, ao fim desse longo ano de 2025, cansados e esperançosos vislumbramos novos impulsos criativos e intelectuais para enfrentar o cotidiano que nos cerca. Neste ano contamos com o apoio dos recursos do edital Edital DPI/DPG/BCE no 005/2025.

Atenciosamente

Brasília, 12 de dezembro de 2025.

Marcus Mota.



SUMÁRIO

Dossiê Encenações, performatividades, feminismos e transfeminismos

11

Apresentação

BÁRBARA TAVARES DOS SANTOS

18

Abre Alas, um concerto à doidivas

CAÍSA TIBÚRCIO

51

Schirley P. França: artesanias e maternagens de uma artista brincante

DANIELA ROSANTE GOMES E SCHIRLEY P. FRANÇA

77

COR-poralidades: relações entre poéticas feministas e a pintura contemporânea

CAMILA SILVA MARQUES E RICARDO RIBEIRO MALVEIRA

94

"Arquivo_Edith_7.0. {[Peles]}"

CECÍLIA MARIA DE ARAÚJO FERREIRA

139

A única identidade que percorre minha vida é a de performer – trajeto com lentes de gênero, autismo e arte da performance percorrido aos quarenta anos da artista autista e "mulher"

THAISE NARDIN

175

Grupo xanarai de teatro: cartografias descontínuas rastreadas por uma professora, artista e pesquisadora

KARINA RIBEIRO YAMAMOTO

203

"Gênero: brincante – O que a brincadeira nos ensina sobre alteridade"

IERÊ FRAGA CARVALHEDO

220

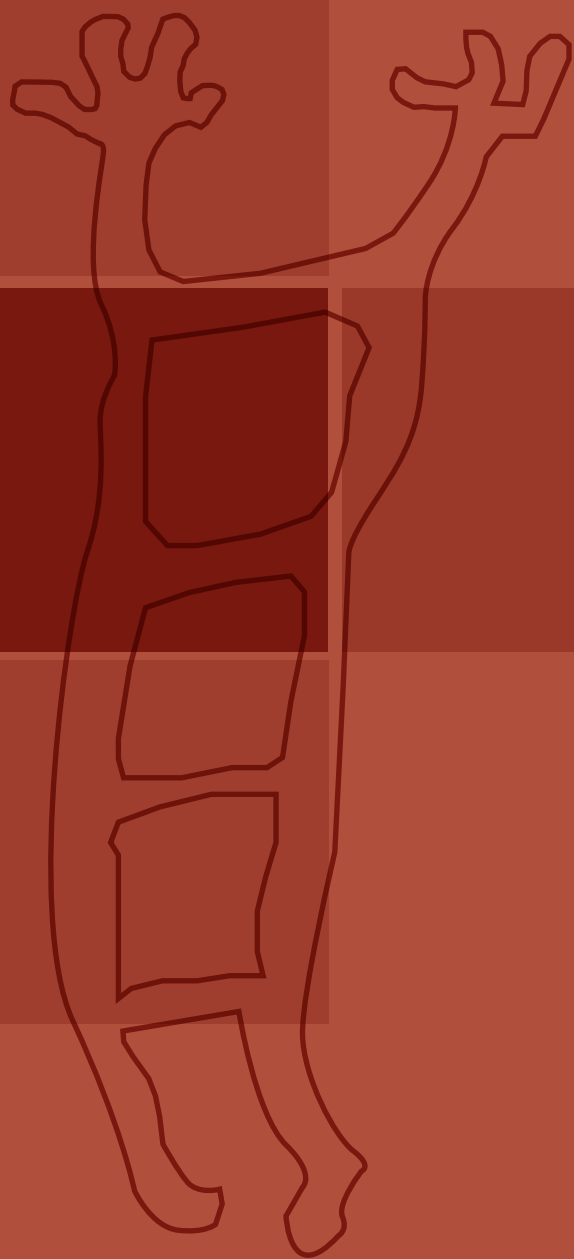
"Hiding Trap"

CLARISSA BORGES

232

HIPÁTIA: Sobre dramaturgia constelar, sob dialogias com estrelas

LUCIANA LYRA



DOSSIÊ

Encenações, performatividades,
feminismos e transfeminismos



APRESENTAÇÃO

BÁRBARA TAVARES DOS SANTOS

NE. A organização desse dossiê é íntegra as atividades do estágio doutoral de Bárbara Tavares dos Santos, professora e pesquisadora da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Este estágio, sob o título de *Cartografias poéticas de treinamento do corpo encenadora (in)composição*, foi realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, entre 2024 e 2025.

DOI: 10.26512/dramaturgias30.60968





Dossiê Temático: “*Encenações, performatividades, feminismos e transfeminismos*” reúne estudos, análises e reflexões que exploram as expressões e as resistências de práticas artísticas advindas de produções contemporâneas, nas quais a linguagem cênica e/ou performativa se entrelaça com temas relativos ao corpo, atuação, palhaçaria, visualidades, maternagem e arte, às normas e imposições do gênero, à intersexualidade, à interseccionalidade, entre outros temas de expressões autopoieticas.

O aparecimento do feminismo emancipacionista a partir do final do século 18 impulsionou a emergência de teorias, estudos e reflexões nos campos da filosofia, história, sociologia, antropologia, entre outras áreas do conhecimento. Contudo, é somente no final do século 19 que o feminismo nas Artes surgiu como uma resposta à marginalização das mulheres no campo artístico e cultural. A partir do século 20, tem-se uma profusão de obras que abordam temas feministas nas artes visuais, no cinema, na dança, na literatura, na *performance art*, e no teatro e na música, promovendo reflexões sobre o

empoderamento da mulher e a desconstrução de normas condicionantes na sociedade.

Algumas obras precursoras tornaram-se icônicas como: “*Ain’t I a Woman?*” (1851) – Sojourner Truth, *Um Teto Todo Seu* (1929) – Virginia Woolf, *Autorretrato* (1925) – Tarsila do Amaral, *Henry Ford Hospital* (1932) – Frida Kahlo, *Lamentation* (1930) – Martha Graham, *A Hora da Estrela* (1977) – Clarice Lispector, *Rhythm O* (1975) – Marina Abramovic, *The Dinner Party* (1974–1979) – Judy Chicago, *O piano* (1993) – Jane Campion, *Domestic* (1995) Catherine Opie. Inúmeras outras produções da arte feminista mundial, com maior ou menor visibilidade, circulam em exposições, eventos performativos, shows, mostras de arte e cultura, temporadas e festivais apresentando um espectro variado de abordagens estéticas, desde textos de peças clássicas e/ou performativas, teatros do real, teatros do rito, arte de rua, *performance art*, teatros musicais, fotografias, vídeos instalações, pinturas e produções cênicas de linguagens e materialidades híbridas. São trabalhos que tencionam e problematizam limites das representações do gênero na cena e ativismos feministas frente ao cenário artístico cultural e político contemporâneo.

Assim, a travessia que se iniciou com os estudos feministas, marcado por movimentos sufragistas e pela busca por reconhecimento jurídico das mulheres, se desdobrou, décadas depois, nos estudos do gênero, rompendo com estruturas de poder reacionárias e abordando questões de sexualidade, igualdade no trabalho e direitos reprodutivos, raça, etnia, direitos das mulheres negras, LGBTQIA+ e outras lutas de classes sociais. Recentemente, o movimento incorporou perspectivas decoloniais e transfeministas, e têm cada vez mais aberto caminhos para novas problematizações, desnaturalizando os modelos universalizantes na vida e nas artes.

Ao longo da coletânea, os estudos evidenciam como práticas de encenações e performatividades, produzidas em perspectivas *cis* e *trans* gêneros, em diferentes contextos e localidades do país, se tornam materialidades frutíferas e potentes para questionar, desconstruir, reconstruir identidades e papéis de estruturas de poder.

Os textos apresentam modos de construção de subjetividades heterogêneas, multiétnicas e multigêneros com qualidades estéticas e poéticas multirreferencializadas. As produções abrangem desde críticas de processos artísticos cênicos e visuais, foto-ensaio, análises de obras teatrais e/ou performativas, relato de experiência, procedimentos de ensaios, expedientes de criação coletiva em contextos sociais diversos, além de dramaturgias inéditas. São obras e pesquisas fundamentadas em experiências que buscam aprofundar, problematizar e avançar as discussões sobre a visibilidade e o empoderamento do campo de estudos cênicos feministas e transfeministas.

A partir disso, este dossiê foi composto de nove textos, conforme a seguir.

O artigo *Abre Alas, um concerto à doidivas*, da atriz, palhaça, musicista e diretora teatral Caísa Tibúrcio, apresenta uma crítica de processo em abordagem interdisciplinar. O texto focaliza as escolhas técnico-estéticas da encenação musical em palhaçaria, processos de ensaios e a materialidade poético-política da obra. Ao analisar a trajetória artística de Chiquinha Gonzaga, o espetáculo, fusiona realidade, imaginação e ficção e propõem reflexões sobre a musicalidade, a irreverência, a sensualidade, a negritude e os devaneios da personalidade da artista e musicista brasileira. Trata-se de uma pesquisa em artes feminista que areja espaços deixados por lacunas biográficas, que discute questões

raciais, étnicas, do gênero e de classe social, entre outras interseccionalidades. A cena traz inventividades sonoro-percussivas na cenografia cuja concepção e função estética mobiliza diretamente as partituras da atuação. Destaca-se os materiais usados na construção do principal objeto cenográfico (triciclo, característico dos desfiles do cordão carnavalesco, Rosa de Ouro), que além de favorecer a materialidade signífica, simbólica da obra, possibilitou a composição de novos arranjos e paisagens sonoras que deslocam outros sentidos estéticos e históricos para a musicalidade de Chiquinha Gonzaga.

Schirley P. França: artesanias e maternagens de uma artista brincante, de Daniela Rosante Gomes, professora, pesquisadora, ativista, atriz e brincante dos teatros de rua, e de Schirley P. França, pedagoga, atriz, brincante, e, cofundadora do Grupo *Carroça de Mamulengos*, é um ensaio poético performativo estruturado ao modo e metodologia da História Oral. O texto discute arte e maternagem em um contexto de teatro de grupo familiar itinerante. A narrativa decolonial empodera, por meio de entrevista, as práticas culturais e artísticas do Carroça de Mamulengos a partir da voz de Schirley França. O estudo expande reflexões da pesquisadora e de os seus "outros", em dialogismos e polifonias radicais, onde a alteridade é experienciada sob a criação como um traço fundamental da linguagem. Assim, as falas de Schirley estão grafadas em letra maiores, com destaques e usos de uma escrita brincante (GOMES, 2023), na qual ressalta-se trechos em Caixa Alta, entre outras brincadeiras textuais, que fazem usos de fontes da literatura clássica e da cultura popular. A figura, o papel e as artesanias artísticas da Mãe do Carroça de Mamulengos são apresentadas e reverenciadas como tecnologias e performatividades das cenas populares. Um reconhecimento de processos dinâmicos e interativos de observação, análise, registros e cuidados da criação das filhas(os), dos trabalhos domésticos e das práticas familiares de criação / encenação. Essas tecnologias são compreendidas e afirmadas como saberes e fazeres sofisticados da maternagem, tantas vezes invisibilizados em contextos sociais e artísticos, mas, sobretudo, primordiais para a manutenção da vida, do grupo, e para a produção e execução dos antigos e dos novos espetáculos da companhia, que continuam a percorrer as estradas brasileiras, levando poéticas de um teatro popular, ecológico, familiar e político.

Em **COR-poralidades: relações entre poéticas feministas e a pintura contemporânea** a artista, performer e socióloga Camila Silva Marques e o artista cênico e visual, professor e pesquisador Ricardo Ribeiro Malveira, discutem, a partir da Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa (1987 a 1993), relações entre arte e educação, maternagem e feminismo a partir da prática de pintura autoetnográfica. O estudo articula contexto histórico, reflexão crítica, experiência de apreciação estética, e o fazer artístico, a partir da análise visual da série de pinturas *"Padecer no Paraíso"*. A artista explora de maneira sensível memórias de infância e de experiências pessoais de mulheres na periferia, especialmente no que diz respeito à maternidade. A análise desafia narrativas romantizadas e muitas vezes idealizadas sobre o ser mãe, trazendo à tona as emoções, as ausências e as lutas diárias dessas mulheres. Ao incorporar elementos biográficos e memórias pessoais, o estudo promove, simultaneamente, um espaço de autoconhecimento e de conhecimento coletivo, onde a leitura e a composição das obras, a distribuição dos elementos nas telas, o uso das cores, o impacto emocional causado pelas perspectivas das pinturas, bem como os efeitos de luzes e sombras, materializam símbolos e significados, a partir dos quais a artista e o público podem refletir sobre questões de identidade, gênero e desigualdades sociais. Nessa perspectiva, a arte se tornar um espaço de reflexão e de ação, em que as obras não só funcionam como expressões da pintura, mas, sobretudo, como

um documento social que evidencia complexidades culturais, econômicas e identitárias, bem como as resistências da maternagem em contextos marginalizados e periféricos.

"Arquivo_Edith_7.0. {[Peles]}", da atriz, encenadora, dramaturga e professora Cecília Maria de Araújo Ferreira, é uma crítica de processo que gerou uma dramaturgia inédita composta em 2025. O texto foi escrito ao revisitar o arquivo de um espetáculo anterior chamado *"#PoliFace_Edith7x7"*, que foi atualizado entre 2019 e 2023. A autora discute aspectos estéticos e plástico visuais da encenação anterior, que ao ser revisitada materializa uma nova dramaturgia, desenhada por metáforas de codificação de programas de computador, fragmentação de pensamento e a invenção poética para explorar a relação entre artista, personagem e arquivo. Assim, o *"Arquivo_Edith_7.0. {[Peles]}"* é uma peça teatral estruturada em: um prólogo, oito cenas e um epílogo. As oito cenas representam a escrita do texto da personagem Edith acontecendo em tempo real, tal como num sistema de computador sendo codificado, a metáfora simboliza o infinito na programação — que remete a ideia de complexidade e de um processo criativo que é ao mesmo tempo, crítico, técnico e poético. O conflito, o tempo, o espaço são concebidos como um sonho que apresenta uma narrativa rapsódica, simbólica repleta de imagens e emoções que emergem do inconsciente. As personagens femininas e feministas que povoam a trama dos acontecimentos, são heroínas arquetípicas das tragédias e mitologias gregas, desdobradas em imagens e símbolos universais presentes no inconsciente coletivo (*Animus / Anima*). A autora dialoga com a psicologia analítica Junguiana, no tocante a individuação, enquanto jornada de desenvolvimento pessoal e coletivo. Com o teatro de Jerzy Grotowski, na artesanaria cênica da atuação / direção como expressões sagradas de encontros genuínos entre artistas e plateias. E, por fim, dialoga com os estudos de Cecília Salles, na proposição do arquivo como elemento e fonte fundamental no processo criativo, que possibilita tanto a atualização quanto a criação de novos desenhos, de estratégias de abordagem, de organização e de exploração dos materiais, dos objetos, documentos e registro que compõem o arquivo de uma obra de arte.

Em *A única identidade que percorre minha vida é a de performer – trajeto com lentes de gênero, autismo e arte da performance percorrido aos quarenta anos da artista autista e "mulher"*, a pesquisadora, performer e professora Thaise Nardin apresenta uma reflexão inovadora, integrando experiências pessoais, teoria de gênero, neurodivergência e arte. Por meio de uma escrita autoetnográfica, fragmentada e performática, a artista revisita sua própria trajetória de vida, arte e estudos, e narra suas experiências pessoais como mulher, artista performer e como alguém que foi diagnosticada tardiamente com Transtorno do Espectro Autista (TEA). Thaíse apresenta a hipóteses sobre como a neurodivergência (no caso, o autismo) problematizando as normas sociais relacionadas ao que é esperado de uma mulher na sociedade. Assim, a partir da análise da série *"mel-o-drama"*, do repertório pessoal, é exposta as dificuldades em entender e reproduzir os signos tradicionais de feminilidade, que muitas vezes são impostos pela sociedade e pelo patriarcado. A autora aprofunda a discussão partindo de uma revisão de estudos científicos, no campo da saúde, que relaciona o autismo e dissidência de gênero, onde é constatado que há uma maior presença de pessoas autistas que também se identificam com gêneros não convencionais (*neuroqueer*). É ensaiado uma crítica à *teoria da performatividade de gênero* de Judith Butler, e uma defesa da arte e da ciência como ferramentas de emancipação, bem como o feminismo materialista radical transinclusivo, o xenofeminismo, e a abolição do sistema sexo-gênero e binarismos. O desfecho do artigo é poético e utópico, em um formato de *cybermanifesto* futurista, que sugere

criar múltiplas formas de expressão do gênero, e que propõe uma emancipação que seja ontológica (sobre a existência), epistêmica (sobre o conhecimento) e a política.

Grupo xanarai de teatro: cartografias descontínuas rastreadas por uma professora, artista e pesquisadora da atriz, mãe e professora Karina Ribeiro Yamamoto, é um relato de experiência cartográfica, memorialístico que se dedica a explorar e mapear experiências teatrais de forma não linear e descontínua. A pesquisa narra a formação do grupo de teatro *Xanarai*, e os processos e percursos de criação colaborativa do espetáculo *Trieiros: no meio de um monte de nada*, que serve como o objeto de análise das práticas de cênicas desenvolvidas. A metodologia do grupo envolve procedimentos e expedientes de criação coletiva apresentados por meio de polifonias e dialogismos, permitindo uma compreensão mais profunda das dinâmicas imersivas da criação que emergem das interações ambientais. Essas dinâmicas envolvem os corpos atuantes, forças da natureza — como vegetação, paisagens, trilhas, sons e fragrâncias — e formas materiais, que se manifestam em ações físicas, cantos, coreografias, textos poéticos e cenas. Assim, o processo de criação é uma investigação dos rastros e marcas que constituem a materialidade da obra, evidenciados em diários de bordo, conversas via WhatsApp, desenhos coreografias e cenas, fotografias e mapas geográficos de locais explorados. O estudo discute e aponta a efemeridade, a processualidade e a transitoriedade dos materiais criados, destacando uma política dos afetos e uma política da ecologia, que valorizam as relações sensoriais no processo artístico. Além disso, o trabalho incorpora conceitos como o estrangeiro, a tradição popular, o jogo teatral, a dança-teatro, o treinamento de atores, o processo colaborativo, o teatro do rito e dos sentidos. Essas abordagens reforçam uma visão de teatro como prática que tensiona o corpo e o espaço promovendo experiências sensoriais coletivas que desafiam a fronteira dos palcos tradicionais.

O artigo **"Gênero: brincante – O que a brincadeira nos ensina sobre alteridade"** do performer, músico e pesquisador Lerê Fraga Carvalhedeo, discute, na esteira do estudo de Judith Butler, a ideia de que o gênero não é algo fixo, mas algo que fazemos coletivamente. O artigo explora essa ideia através de brincadeiras, que funcionam como um operador do encontro, um espaço onde a diferença e a variação podem surgir e ser experimentadas. O fluir do brinquedo e da brincadeira encontra soluções criativas para evoluir, pois ela permite superar o que está dado, explorando a indiscernibilidade e a indefinibilidade. O estudo incorpora ainda, a noção de teatralidade e sugere que o brincar não se limita a um jogo superficial, mas pode ser uma forma de experimentar e questionar as estruturas sociais e culturais, ampliando, assim, o entendimento do que é uma experiência lúdica. Assim, a brincadeira é evidenciada como um rito que ocorre nesse espaço-tempo de transformação, onde tudo é lúdico, variável e passível de redescoberta. É o revela de uma história de vida através da teatralidade do jogo entre público e privado, pesquisa e prática artística, realidade e ficção. Uma proposição na qual o despossuir-se do gênero funciona como uma forma de brincar com o poder, tal como na obra do artista Francis Alÿs, que nos mostrar como a infância, a alegria e a imaginação podem resistir ao capitalismo. A reflexão ilumina e amplia o chamado do dossiê, trazendo a emergência de aproximações entre os estudos transfeministas e os estudos disruptivos de pensadores transmasculinos.

No fotoensaio **"Hiding Trap"**, a artista visual, fotógrafa, professora e mãe, Clarissa Borges apresenta uma série de fotografias criadas durante a pandemia de Covid-19, em formato de tirinhas que brincam com a ideia de uma "armadilha de esconder". Nos fotogramas, mãe e filhos se transforma em uma espécie de corpo-casa onde se entrelaçam relações do espaço de cuidado, proteção, diversão, ludicidade, trabalho e

produção simbólica. A proposta visual se manifesta na composição das imagens que fazem usos inusitados do corpo em diálogos com móveis, objetos de arte, brinquedos, utensílios e elementos do cotidiano familiar. Os quadros criados, exploram, como em um quebra-cabeças, os limites entre o ambiente privado (doméstico) e o público (aquilo que pode ser exposto), e entre o trabalho (profissão) e o lazer (diversão, prazer). Uma poética lúdica e crítica que lança reflexões sobre a complexidade da maternagem, evidenciando desafios secundários ligados às relações conflituosas no espaço-tempo doméstico e ao pouco reconhecimento profissional enfrentado por mães artistas. A obra sensibiliza e amplia o debate acerca dos cuidados de saúde materna, o apoio laboral à maternidade e paternidade, o combate à violência obstétrica e a compreensão acerca do papel da mãe na História da Arte, nas práticas artísticas e na sociedade contemporânea.

HIPÁTIA: Sobre dramaturgia constelar, sob dialogias com estrelas, da atriz, dramaturga, diretora e pesquisadora Luciana Lyra é uma dramaturgia feminista, inédita que atualiza a história de Hipátia de Alexandria uma filósofa, matemática e astrônoma grega que viveu aproximadamente entre os anos 370 e 415 d.C. Hipátia foi brutalmente assassinada por uma multidão cristã fanática, durante o período do declínio do pensamento poético clássico e do avanço do fanatismo religioso cristão. A obra, de caráter trágico, traz a metáfora das estrelas pagãs desafiando os cavaleiros do apocalipse, realizando elipses errantes e iluminadas que contornam e desconstroem colonialismos, imperialismos, patriarcados e fanatismos religiosos. O núcleo dramático da trama desconstrói estereótipos do homem e da mulher esboçados na relação fecunda nutrida em amor, generosidade e trocas de experiências que florescem no partilhar da vida entre as personagens o Pai – Hipátia – Sinésio. A fábula, apresenta camadas arquetípicas e alegorias, recorrentes, do subterrâneo, da terra rústica e selvagem, que despertam experiências estéticas sensoriais intensas. O coro é poroso aberto à criação de encenações performativas e oníricas com texturas que se assemelham à colagem, à montagem, ao fragmento e ao devaneio. Mas, ao mesmo tempo, a elocução (a narrativa) traz em paralelo um ritmo de vozes e de paisagens sonoras que avançam de forma trágica linear, provocando críticas sobre a existência humana, o conhecimento, a política, a guerra, a fé, o amor, a religiosidade, e, sobretudo, acerca da inteligência, dos desejos e pulsões femininas.



ABRE ALAS: UM CONCERTO Á DOIDIVANA

CAÍSA TIBÚRCIO

Atriz, palhaça, professora e doutoranda em Artes Cênicas (UnB). É mestre em Processos composicionais para cena na UnB PPG-CEN (2017) e Bacharel em Interpretação Teatral (2005). Tem um núcleo de trabalhos solo chamado Casulo Teatro (<https://www.casuloteatro.com>), por meio do qual realiza suas montagens, pesquisas cênicas musicais e circulações.

DOI: 10.26512/dramaturgias30.60969

Resumo

Este artigo apresenta o registro e a análise do processo criação do espetáculo "Abre Alas: Concerto à Doidivana" transcorrido entre os anos de 2021-2022, bem como a análise de documentos históricos que se referem a vida e a obra da compositora Chiquinha Gonzaga. Nesta análise, busco compreender a criação artística como um percurso de construção de conhecimentos vinculado a outros saberes, em contexto interdisciplinar.

Palavras-chave: Processo criativo. Chiquinha Gonzaga. Musicalidade. Palhaçaria feminina. Palhaços cantores.



A criação do espetáculo “Abre Alas: Concerto à Doidivana” foi subsidiada por uma pesquisa de doutorado realizada entre os anos de 2020-2025 na Universidade de Brasília (UnB), sobre a comicidade musical da compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e sua relação com os palhaços cantores na virada do século XIX – XX. O espetáculo estreou em setembro de 2022, com a direção e a colaboração dramática da artista palhaça Karla Concá, - nome artístico de Karla Abranches Cordeiro¹.

A musicalidade de Chiquinha Gonzaga é atravessada pela história de um Brasil que vivia intensas mudanças políticas, culturais e sociais. A artista fez parte de um conjunto de circunstâncias que desenhavam um novo cenário institucional e social, demarcado pelos movimentos abolicionistas exitosos e pela proclamação de um regime republicano. Tem-se aí um momento marcado pelas ações de urbanização, industrialização e diversificação da estrutura social, bem como pela conquista gradativa das mulheres frequentando alguns espaços públicos de lazer até então permitidos somente para os homens.

¹ Para auxiliar no acompanhamento e a análise do espetáculo, disponibilizo o vídeo de uma apresentação do referido espetáculo pelo link: <https://youtu.be/lm4dE9IJ6cs>. Esta apresentação foi gravada no dia 26 de março de 2023, no Teatro da Caixa Cultural em Brasília, que se deu em um domingo para o público espontâneo em comemoração ao dia nacional do Circo.

As *performances* dos artistas que atuaram neste período foram basilares para a compreensão da multiplicidade e adaptabilidade da população frente às transformações da virada do século XIX para o século XX. Neste período, o país também vivia um forte intercâmbio entre os circos e artistas circenses estrangeiros e brasileiros. A tradição dos chamados palhaços cantores: uma figura cômica musical tipicamente brasileira marcou a história da música, do teatro cômico musicado e do circo brasileiro. Eles foram fundamentais para a divulgação da nascente “música popular”², pois além de interpretar as músicas cômicas como o maxixe, o lundu, eles também popularizaram as canções melodramáticas e sentimentais como os choros, samba-canção com tom de sátira e brincadeira. Os palhaços cantores *performavam* gêneros musicais trabalhados intensamente por Chiquinha Gonzaga nos teatros, no circo-teatro, nas rádios e nos cordões de carnaval.

A partir da investigação desse contexto histórico nasceu o espetáculo “Abre Alas: Concerto à Doidivana”. Unindo a linguagem da palhaçaria musical com a musicalidade pioneira de Chiquinha Gonzaga o espetáculo trabalha com a memória social, como um impulso para poetizar o que foi omitido. Buscamos olhar para o passado para reinventá-lo e para criar novas memórias a partir dos novos sentidos que a atualidade propõe. Desta forma, canções inéditas de Chiquinha com “Meditação”(1890), “Canção do Maestro”(1912), Habanera (1920) e outras canções célebre como “Abre Alas”(1899), “Corta Jaca” (1895), “Lua Branca”(1911), “Atraente” (1877), foram referências musicais e dramatúrgicas para a criação.

No espetáculo, a palhaça Ananica conduz uma bicicleta antiga, modelo *Penny Farthing*,³ chamada de Triluna, que se desdobra em instrumentos musicais como marimbas, pratos e buzinas. A bicicleta é uma personagem, parceira da Ananica. Juntas, elas planejam fazer um concerto musical com as composições da compositora⁴.

Nesta montagem cômica e musical, o espetáculo acabou se tornando a própria metáfora do projeto de pesquisa e criação. A obra tornando-se, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre o processo criativo e a própria materialização da pesquisa em andamento. Por outro

² Na atualidade o termo “música popular” ou “arte popular” é uma categoria discursiva que se refere a diversas práticas de entretenimento difundidas internacionalmente a um público bem heterogêneo. Por isto, atualmente a noção de “popular” soa de modo genérico, vago, globalizante e, por vezes, pejorativo. Isto porque esta ideia passou por significados distintos desde o século XIX. Mas no presente estudo, decidi fazer uso do termo “música popular” ou “arte popular” entre aspas para me referir às expressões culturais das classes consideradas subalternas, que emergiam em fins do século XIX, e se diferenciavam da arte essencialmente europeia e dominante do período.

³ *Penny Farthing* ou “agita ossos” era o modelo de bicicleta que nasceu em 1860, que tinha uma roda grande na frente e na parte de trás poderia ter uma ou duas rodas pequenas. A expressão *Penny Farthing* se deu na Inglaterra porque as proporções entre a roda grande e as rodas de trás lembrava as proporções das moedas britânicas. A grande (*penny*) e a moeda menor (*farthing*) (Macy, 2011). Eram bicicletas consideradas perigosas e que sacudiam muito. Este modelo foi referência para criação da Triluna, a bicicleta parceira da Ananica no espetáculo. Foi um modelo pouco popularizado porque exigia uma habilidade extra cotidiana para conseguir andar sobre ela e também requeria coragem em correr os riscos de queda que o veículo oferecia.

⁴ Ananica Patúsca é o nome da minha palhaça. Foi batizada como Ananica, primeiramente, sem o sobrenome, em uma oficina de iniciação à técnica da palhaçaria no Galpão do Riso, em 2014. Depois, em 2022, no decorrer do processo de criação da presente pesquisa, juntamente com a diretora Karla Concá, Ananica ganhou o sobrenome Patúsca. Patúsca é um adjetivo que caracteriza uma pessoa como pândega, divertida e brincalhona; e ainda, pode ser um conjunto de pessoas que se reúnem para festejar.

lado, a pesquisa acadêmica se consolidou como uma etapa de revisão e amadurecimento do processo criativo vivenciado.

Para empreender a análise da dramaturgia musical (Mota, 2008) do espetáculo foi fundamental considerar o nosso contexto produtivo, já que a musicalidade criada a partir da obra de Chiquinha Gonzaga está atrelada à construção e à organização de todos os outros elementos do espetáculo. Nesta análise, fui guiada pelos desafios e perguntas advindos da minha relação com a obra musical da compositora e da materialização da bicicleta musical Triluna.

Busco identificar: os pontos de partida, o esboço inicial, o tema ou acontecimento histórico referenciado, a duração do processo criativo; a interação entre os profissionais de diversas áreas e experiências envolvidos; as estratégias de gestão das diferenças, identificados a partir dos registros audiovisuais de ensaios e de apresentações realizadas.

Remontarei aqui, o processo de escolha e relação dos elementos cênicos utilizados para a construção da dramaturgia musical do espetáculo. Serão levantados alguns descrições sobre os procedimentos adotados, sobre as condições de criação que implicaram na obra e sobre as percepções e diálogos estabelecidos com a recepção. Relatarei como a construção da bicicleta musical Triluna está fortemente relacionada com a construção da musicalidade do espetáculo; e em que medida os procedimentos de criação em palhaçaria conduziram o trabalho.

A primeira etapa deste processo criativo iniciou em 2021 em um intercâmbio on-line realizado com Karla Concá⁵. Eu estava em Brasília, Karla Concá no Rio de Janeiro e este foi um momento em que os projetos de criação e apresentação artística eram feitos majoritariamente de maneira virtual no Brasil, pois vivíamos um período de restrição para o convívio social em função da Pandemia do Covid 19.

Foram realizados cerca de 20 encontros virtuais nos meses de outubro, novembro e dezembro de 2021. Foi desta maneira começamos a trabalhar o embrião do espetáculo. Levantamos materiais diversos e formei uma teia de diálogo entre os estudo musicais, a comicidade dos palhaços cantores, documentos históricos e a linguagem da palhaçaria feminina⁶.

Sobre este período, eu capturei no meu diário de bordo um mapa relacional em que levanto os temas principais e os temas adjacentes que motivavam aquela etapa da pesquisa e criação. Segue a figura 1:

⁵ O intercâmbio foi contemplado com patrocínio do Programa Conexão do FAC – Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal.

⁶ Atualmente a denominação palhaçaria feminina vem sendo questionada por palhaças e pesquisadoras, quando se focaliza na noção de feminino é comumente ligada as graciosidade, fragilidade, polidez, sutileza ou se relacionam apenas ao temas prescritos para as mulheres com a maternidade, o amor romântico, o casamento e a beleza. Contudo, mesmo entendendo que as problematizações levantadas mostram a busca de evidenciar as singularidades e as intersecções das nossas performances, penso que a terminologia palhaçaria feminina pode explorar caminhos de desconstrução normativas de gênero e expandir os conceitos de feminino e da arte da palhaçaria.

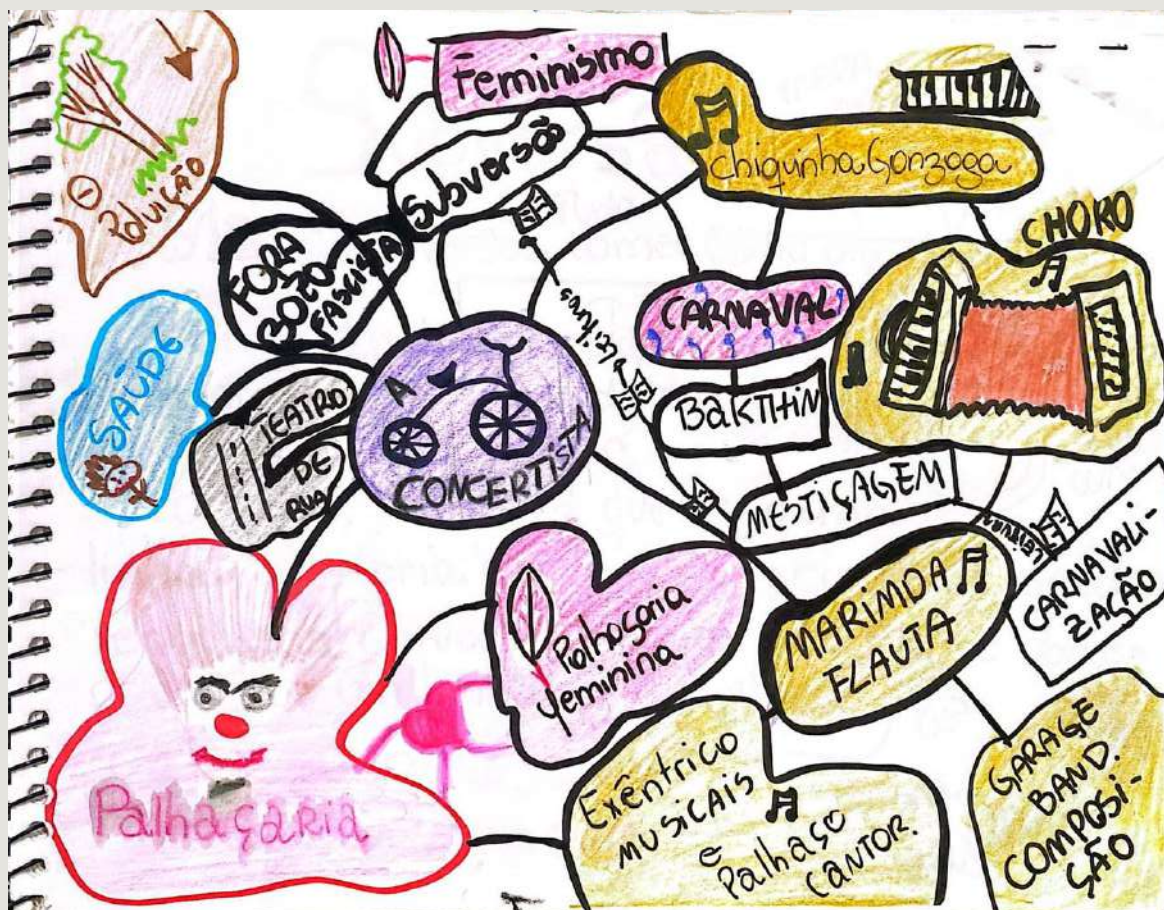


Figura 1 – Diário de bordo. Ilustração da autora.

O material mostra que, em função da pandemia, havia a preocupação com a saúde pública até então ameaçada. Tínhamos, portanto a necessidade de criar um trabalho artístico que pudesse ser apresentado na rua, em espaços abertos e que evitasse a aglomeração de pessoas em ambientes fechados. A bicicleta musical parecia ser um elemento cênico central para aquela condição, pois oferecia a possibilidade de mobilidade em espaços alternativos, na rua e se relacionava com as referências estéticas da pesquisa. Representava, portanto, uma forte aliada diante aos desafios que vivíamos.

Mas, como a estrutura da bicicleta ainda estava em construção e não havíamos explorado a relação cênica da comicidade com a musicalidade de Chiquinha Gonzaga, não sabíamos quais instrumentos musicais seriam acoplados nela e qual seria a estrutura de sonorização a ser utilizada. Eu contava com a sanfona, pois este é um instrumento que sempre me acompanhou. Mas o mapa também mostra que eu considerava a possibilidade de usar uma flauta ou flautim e também de compor algumas bases harmônicas no *GarageBand*⁷. Também fica visível no mapa, a insatisfação e revolta que sentíamos diante as opressões e crueldades vividas durante o desgoverno do ex-presidente Jair Bolsonaro.

No decorrer dos meses que trabalhei virtualmente com Karla em 2021 e ainda em 2022 foram necessários constantes pausas para fazer ajustes estruturais na estrutura

⁷ GarageBand é um software da apple que permite criar músicas, tem um biblioteca de sons, incluindo instrumentos.

da bicicleta. Nos meses de Janeiro e fevereiro de 2022 fizemos uma longa pausa nos ensaios para que a bicicleta pudesse ser finalizada. Mas esta etapa parecia um desafio insuperável. Vivíamos um problema atrás do outro. Havia a dificuldade de encontrar um mão de obra que acreditasse no desafio de construir esta bicicleta diferente, havia a dificuldade de encontrar material adequado em Brasília e ainda havia a dificuldade de definir os limites de materialização deste objeto cênico já que o processo de criação estava na fase inicial e não sabíamos ainda o caminho que a criação cênica iria tomar.

Os inúmeros imprevistos fizeram com que o cronograma de realização do intercâmbio fosse alterado mais de uma vez. Esta foi uma etapa em que o processo criativo foi mais orientado pelos desafios de criar este aparelho cênico musical do que propriamente pela minha relação com a musicalidade de Chiquinha Gonzaga ou com os outros conteúdos que comporiam o espetáculo. Eu e Karla tivemos que nos abrir aos contínuos fluxos de transformação impostos ao nosso cronograma.

Além das intempéries próprias advindas da materialização de um objeto cênico novo, vivíamos as dificuldades de trabalhar com uma equipe que atuava em contexto pandêmico. Alguns dos envolvidos na construção da bicicleta tiveram Covid 19 e outros tiveram parentes e amigos contaminados ou falecidos durante o processo.

Diante deste cenário instável, identifico que este foi um período de muitos questionamentos, porque os obstáculos enfrentados na construção da bicicleta geravam incertezas e inseguranças sobre os caminhos que o projeto de pesquisa e criação estavam tomando. Eu me questionava se a experiência de materialização da Triluna não estava se tornando mais importante do que a pesquisa cênica em si.

Havia o forte desejo de trabalhar com uma bicicleta musical, porque era um elemento que oferecia várias possibilidades e tinha o potencial de unir todos os conteúdos que eu desejava trabalhar. Mas, ao mesmo tempo eu me questionava constantemente se deveria ou não abrir mão desta empreitada e me concentrar na investigação cênica, no trabalho de pesquisar a comicidade na obra de Chiquinha Gonzaga, utilizando os recursos e instrumentos musicais dos quais eu já dispunha.

Eu me perguntava: O que é mais importante para esta pesquisa? Fazer esta bicicleta ou trabalhar a musicalidade de Chiquinha Gonzaga a partir de uma abordagem cômica com a minha palhaça? O tempo passava e eu não conseguia me desvencilhar da ideia obsessiva de construir a Triluna.

Portanto, nesta etapa virtual com a diretora Karla Concá, acabamos nos dedicando a seleção e análise crítica do material que seria referência para a criação das cenas. Trabalhamos nos ensaios com a investigação dos documentos históricos e com as fontes bibliográficas sobre Chiquinha Gonzaga que eu levava para a Karla. Fizemos muitas conversas, reflexões e leituras conjuntas deste material até a bicicleta estivesse em condições de ir para a cena.

Hoje, quando revejo este processo, percebo que a persistência empreendida para a materialização da Triluna acabou gerando frutos para a pesquisa e para criação cênica. Os imprevistos impostos nos conduziram primeiramente para o aprofundamento das fontes investigadas. Além disto, os obstáculos enfrentados se refletiram na relação de intimidade criada entre a Ananica e a Triluna, porque a bicicleta não se tornou apenas um objeto separado da criação cênica, mas sim um componente que permeou todas as etapas de sedimentação do espetáculo.

Segue uma imagem da Ananica juntamente com sua bicicleta Triluna finalizada:



Figura 2 – Imagem de Ananica e Triluna. Fonte: Acervo Pessoal. Foto de Anderson Meireles

As modificações e adaptações que fomos obrigadas a fazer no cronograma do processo para que a bicicleta ficasse pronta, foram absorvidas pela obra. Ao dilatar o tempo de trabalho, oportunizamos a construção de uma relação de intimidade da Ananica com este objeto cênico; uma relação de quem ajudou a parir, de quem concretizou e deu vida a esta personagem bicicleta.

Durante o processo, a Triluna foi se revelando uma parceira cênica da Ananica que se manifestava em cada solda nova, em cada manejo necessário para evitar desequilíbrios e quedas, em cada novo instrumento musical que anexava a ela. Triluna foi gradativamente se transformando em um veículo mágico que nos transportava para outro tempo, que dava ao público o acesso aos devaneios da palhaça Ananica e carregava as referência sonoras da pesquisa.

Os problemas enfrentados fizeram com que Ananica e Triluna firmassem uma relação viva. Nos ensaios, éramos constantemente surpreendidas por soldas inacabadas que grudavam e furavam o figurino, por um roda que travava o movimento ou por um instrumento que se soltava da estrutura e caía no chão. Diante destes incidentes, Karla enfatizava que eu não trouxesse uma reação próxima ao cotidiano, pois poderia banalizar a relação que estávamos construindo com aquele objeto cênico. Quando os pratos da roda grudava no meu figurino, caíam e faziam ruídos no chão, ou quando a minha peruca prendia nas buzinas instaladas no guidom, era mais produtivo reagir com ações que contribuíam para a relação cênica entre Ananica e Triluna.

A diretora explicava que se eu levasse para a cena uma reação cotidiana, algo sobre a imprecisão da manipulação daquele objeto inacabado, eu estaria desperdiçando o problema e banalizando uma oportunidade de intensificar a relação de intimidade da Ananica com a bicicleta; eu estaria deixando de criar uma elo com a personagem/objeto, um sentido cômico que se revelava nas suas falhas e na sua forma incompleta.

Estes desafios me fizeram entender que os incidentes estavam a serviço da palhaça e que estes não deveriam, portanto, representar um problema. Karla afirmava que os incidentes não poderia ser maior que a palhaça em cena. Dizia também que a Ananica

deveria fazer com que os erros estivessem ao seu serviço. Ou seja, o fracasso daquela estrutura inacabada não poderia ser tornar o vilão do processo.

Com isto Karla então ressaltava que a comicidade está na tríade: situação – problema – solução. Ou seja, Ananica deveria resolver o problema à sua maneira, sem se render às frustrações decorrentes da materialização da Triluna. Karla sempre me lembrava que um espetáculo de palhaçaria se torna vivo quando aceitamos as intervenções que nos são impostas durante o processo criativo e em *performance*.

Até que as buzinas tivessem melhor posicionadas na estrutura da bicicleta, que os pratos estivessem firmes nas rodas ou que todas as soldas estivessem bem acabadas, a indicação era que eu aumentasse o problema, aproveitasse o acidente, porque isto faria a cena crescer e poderia marcar a cumplicidade da dupla. Passei a entender que se minha peruca prendesse na buzina era porque a Triluna queria me contar um segredo. Se os pratos caísse no chão, talvez a Triluna estivesse com vontade de tocar um música... enfim fomos trabalhando na construção da relação da dupla e dando conta dos imprevistos advindos daquele objeto cênico que nascia.

Acredito que tais indicações de Karla, próprias de um trabalho pautado na palhaçaria, direcionou a manipulação da bicicleta e a fixação da Triluna como um instrumento musical que tem sua própria “vida”. Triluna foi uma personagem/objeto que ditou no seu tempo de construção e nascimento o ritmo do processo criativo. Ela também trouxe os elementos próprios, do seu caótico processo de construção, para a cena. O interessante é que alguns incidentes deste período acabaram se tornando marcas cênicas, pois carregaram de sentido o jogo de cumplicidade da dupla.

Os modo de apresentar as composições de Chiquinha Gonzaga, também foram realizadas de acordo com o fluxo possível de instalação dos instrumentos na estrutura da bicicleta. Os canos da marimba - as notas musicais - fixadas na bicicleta, por exemplo, foi um processo que direcionou a execução da música “Corta-Jaca” porque até que este instrumento fosse testado e retestado inúmeras vezes, com diferentes meios de instalação, a cena era moldável, variava de acordo com a experiência de manipulação do instrumento na bicicleta. Quando as notas musicais foram enfim posicionadas no raio da roda dianteiro, a construção da cena foi finalizada.

Fizemos uma longa pausa nos encontros virtuais para que eu pudesse fazer os testes e ajustes com esta roda/marimba nos meses de janeiro, fevereiro, março de 2022. Neste período, eu testei a execução desta música a cada novidade na estrutura do instrumento. Em abril, retomamos os ensaios virtuais para trabalhar a criação de um número a ser apresentado em modo presencial. Estávamos otimistas com as possíveis apresentações presenciais que começavam a acontecer a partir do primeiro semestre de 2022.

Depois do doloroso período de criação em contexto de isolamento pandêmico, a intenção era que eu pudesse experimentar junto da audiência todo o material que estávamos criando. Montamos um número com cerca de 20 minutos, com o qual cheguei a apresentar em dois Festivais Circenses em Brasília no mês de maio de 2022: o “Festival Sorriso na Rua” e depois na “Mostra Competitiva de Circo” dentro do Teatro.

Na ocasião, o número recebeu o nome de “Bailes da Terra” em alusão aos bailes circenses do século XIX, pois eu desejava evocar o aspecto multidisciplinar das fontes pesquisadas. Tinha a referência da pesquisadora Ermínia Silva (2007) que em seu livro sobre o palhaço cantor Benjamim de Oliveira, em que ela descreve o contexto e práticas circenses do período estudado. Ermínia (2007) conta que desde o final da década de 1830, os circenses tinham a prática de apresentar no final do espetáculo, um número cômico musical que envolvia dança e canto, mostrando todos os artistas do elenco juntos em suas variedades.

“Bailes da Terra” também era o evento em que os circenses se juntavam com as expressões de cada cidade visitada em um cortejo conjunto nas ruas. Muitos circos aproveitavam o calendário das festas populares para realizar suas temporadas e saíam nas ruas cantando e dançando para garantir o público das apresentações. Eram práticas que refletiam a variedade de ritmos e danças dos circos brasileiros, no qual os artistas circenses estrangeiros misturavam-se com as experiências dos artistas locais, artistas do teatro cômico musicado e da crescente “música popular”. (Silva, 2007, p.108)

Depois que o número foi testado com o público presencialmente em 2022, eu pude refletir sobre o impacto da Triluna em cena. Pude perceber em que medida a bicicleta facilitava ou não a recepção da musicalidade de Chiquinha Gonzaga e quais eram as diferenças de mobilidade da bicicleta no teatro e na rua. Notei que a relação com a Triluna em cena produzia diversos sentidos, gerando um jogo com o público bem interessante.

Percebi que o público embarcava facilmente na proposta da encenação, em que a Triluna estabelece com a audiência um jogo de diferentes sentidos: ora ela é apenas uma bicicleta antiga, o veículo de locomoção da Ananica; ora Triluna dá voz a minha prática de pesquisadora, denunciando e expondo anseios de quem trabalha e pesquisa arte; ora Triluna assume a parceria da dupla, apresentando o “grande concerto musical”, como uma personagem ativa da encenação.

Esta emboscada de sentido junto ao público é um recurso cômico já bem explorado na palhaçaria. O exercício de fazer com que a audiência entre e saia dos diferentes sentidos sugeridos, provoca surpresas na recepção. Percebi que este câmbio auxiliava a fruição do espetáculo, porque a relação ardil da dupla com o público conduzia uma passeio cômico pela obra da compositora Chiquinha Gonzaga, auxiliando na recepção deste repertório pouco difundido junto a audiência contemporânea.

Este período em que fizemos as primeiras experiências presenciais com a Triluna, foi também fundamental para identificar as fragilidades e potências da proposta. Nesta ocasião, a bicicleta Triluna já tinha a sua estrutura básica desmontável⁸, ou seja, tinha duas rodas traseiras pequenas e 1 roda dianteira grande. Mas, ainda não usávamos todos os instrumentos e a Triluna não tinha a sonorização utilizada no espetáculo atualmente. A seguir, apresento uma imagem desta primeira versão da Triluna, ainda sem as buzinas e a caixa de som traseira.

⁸ A primeira estrutura desmontável da bicicleta é demonstrada no vídeo a seguir: <https://www.instagram.com/reel/CbKu1HKAQEW/?igsh=MTU5NG9mYTJ4dnFiYQ==>

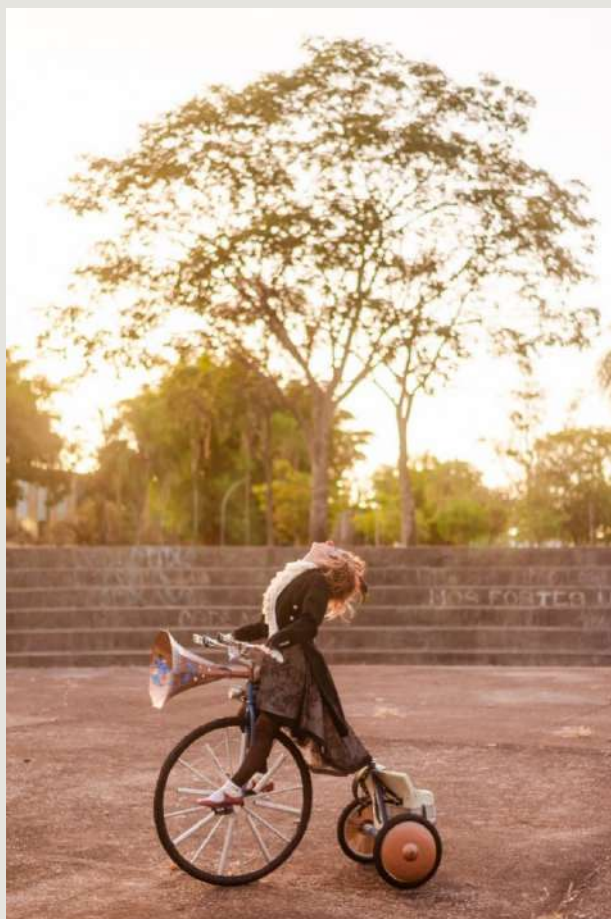


Figura 3 – Imagem da primeira versão da Triluna. Fonte: Acervo pessoal. Foto de Diego Bresani.

Logo no primeiro semestre de 2022, consegui um novo patrocínio da Secretaria de Cultura do DF pelo FAC – Fundo de apoio da Cultura do GDF para enfim fazer a montagem do espetáculo. Tal recurso possibilitou uma nova investida na estrutura da bicicleta e também pude planejar um período para realizar o processo criativo presencialmente, com a Karla Concá.

Os ensaios presenciais com a Karla ocorreram no meu espaço de trabalho, no Casulo Teatro, localizado no quintal da minha casa em Brasília. Karla esteve comigo trabalhando diariamente entre os dias 1 de julho à 18 de julho de 2022. Para documentar o processo eu gravei alguns ensaios e conversas deste período. A partir destes registros audiovisuais e do meu diário de bordo faço as reflexões e descrevo os caminhos percorridos nesta etapa do processo criativo.

Preciso destacar que em meio ao intercâmbio virtual e os primeiros experimentos presenciais com o número “Bailes da Terra”, ou seja, entre os anos de 2021 e 2022, eu mantive a pesquisa acadêmica ativa, levantando variadas informações sobre o contexto social na virada do século XIX – XX. Foi também, um tempo em que pude refletir sobre as complexidades que permeiam a noção de “arte popular”, me aprofundei nos estudos sobre o circo, o teatro musicado, a indústria fonográfica e o fenômeno maxixe. Eu tinha comigo um material diverso e estava ávida para confrontar estas referências no exercício da cena.

Acredito que tal percurso, trouxe uma percepção diversificada sobre a capacidade de produzir conhecimento a partir de um processo de criação. Cecília de Almeida Salles (2011) no livro “Gesto inacabado” traz uma reflexão crítica sobre como um processo

criativo pode elucidar aspectos antes não explorados, fornecendo novas perspectivas teóricas e metodológico. Ela afirma que “construção de significado envolve referência e uma tendência, onde a criação é, sob esse ponto de vista, conhecimento em ação.” (Salles, 2011, p.127).

Por outro lado, a *Arts Based Research* (ABR) também aponta como a pesquisa pode subsidiar uma prática artística, ressaltando a importância dos processos de criação no processo de construção de conhecimento acadêmico. Com a criação sempre esteve conjugada a pesquisa, tive a oportunidade de aprofundar o entendimento da arte como forma de pensamento, me auxiliando na compreensão e interpretação dos significados de vários eventos humanos estudados.

Barone e Eisner (2012) defendem que neste processo híbrido de pesquisa e produção artística empreendemos um esforço para utilizar outras forma de pensar e representar o pensamento, modos pelos quais o mundo pode ser melhor compreendido e através dos quais podemos vivenciar um alargamento da mente (Barone e Eisner, p.21). Eles afirmam que “os métodos de investigação baseados nas artes apoiam as práticas artísticas criativas ao investigar a multissensorialidade das experiências vividas, reflexões e memórias de tempo, espaço, o indivíduo e outro integrando a teoria e a pesquisa.” (Barone e Eisner, 2012, p.06)⁹

Assim, as experiências de materialização da bicicleta e a realização do número “Bailes da Terra” funcionaram como um laboratório para minha pesquisa, como um forma de comunica-la ao público. Foram levantadas perguntas que engendram a pesquisa, problemas e questões que me estimularam a fazer novas formulações na escrita acadêmica e novas atitudes para a produção do espetáculo.

No decorrer dos meses de maio e junho de 2022, eu me preparei para os ensaios presenciais que viriam. Tatei de fazer as novas modificações estruturais para garantir o maior equilíbrio da estrutura da Triluna. Eu, juntamente com o diretor musical do espetáculo, Fernando César, investimos na construção de um equipamento de sonorização, de amplificação da minha voz e dos instrumentos musicais acoplados à bicicleta.

Percebemos que seria mais interessante ter a musicalidade do espetáculo produzida de maneira autônoma, sem o uso de fonte externa de energia e equipamento de som. Buscamos um maneira de amplificar a musicalidade do espetáculo apenas com os recursos advindos da bicicleta, propondo a leitura de que a Triluna é a principal difusora de musicalidade na cena. Para tanto, providenciamos uma mesa de som, captadores, amplificador, uma bateria e alto falantes instalados na própria estrutura da bicicleta.

Este foi um processo que também trouxe modificações para a encenação do espetáculo porque a estrutura sonora ficou instalada na parte traseira da bicicleta, em uma caixa de madeira. O novo equipamento pesa 30kg e, portanto, devido a peso adicionado a bicicleta acabou adquirindo uma mobilidade menor. Por outro lado, tal modificação na parte traseira trouxe mais estabilidade para a bicicleta que tendia a se desequilibrar. O novo equipamento de som, também ofereceu suporte para novas movimentações da Ananica sobre a Triluna - explorada nas Cena 2 e na Cena 5 do espetáculo.

Com a Triluna equipada e disponível para o trabalho, partimos, enfim para a investigação da comicidade e da musicalidade de Chiquinha Gonzaga. Havia chegado o

⁹ Tradução livre feita por mim. Texto original. “Arts-based methods of inquiry support creative arts practices by inquiring into the multi- sensoriality of lived experiences, reflections and memories of time, space, self, and other as integrated with theory and research” (Barone & Eisner, p.06, 2012).

esperado momento de fazer a transposição dos materiais sonoros e dos documentos históricos para a cena. Trabalhamos a partir das alterações que a palhaçaria feminina poderia provocar na minha relação com a obra da compositora, revisitando a história desta artista pelo olhar crítico da comicidade.

Karla sugeriu que a seleção das músicas, das informações e documentos sobre a vida e obra de Chiquinha Gonzaga fosse realizado durante os exercícios de improvisação da Ananica juntamente com a Triluna. Trabalhamos primeiramente a partir dos materiais que evidenciavam a minha relação de admiração pela compositora. Eu era motivada pelo desejo de mostrar a audiência a faceta cômica de Chiquinha e quais aspectos da Ananica teriam consonância com a compositora. Buscamos identificar em que medida a artista abriu espaço para que eu e outras mulheres atuássemos como artista, palhaças e musicista na atualidade.

A pluralidade da dramaturgia musical (Mota, 2008) foi então tomando forma a partir da relação da Ananica e da Triluna com a vida e obra de Chiquinha Gonzaga, mas também a partir da minha relação de pesquisadora com estes materiais. Trabalhamos na integração deste elementos durante toda primeira semana em que Karla Concá esteve em Brasília.

Neste período de oito dias conseguimos estruturar as seis cenas no qual as composições: “Atraente”, “Canção do Maestro”, “Habanera”, “Corta-Jaca”, “Meditação” e “Abre Alas” constituíam os eixos de cada uma das seis cenas do espetáculo. A figura a seguir mostra a estrutura final da dramaturgia musical (Mota, 2008) do espetáculo.



Figura 4 – Dramaturgia musical. Fonte: Acerto Pessoal. Ilustração da autora.

Antes de chegar neste formato, experimentamos outras organizações destes núcleos estruturais, trocando a ordem e fragmentando cada eixo cênico musical. De todo modo, a estrutura dramaturgical que chegamos não é rígida. Karla sempre me lembrava da necessidade de manter uma flexibilidade na execução da estrutura, onde cada núcleo de cena-música poderia ser suprimida ou até invertida. A ordem poderia variar de acordo com a necessidade da *performance*, sendo alterada a partir das relações de interação com o público.

Depois que tínhamos uma estrutura dramaturgical mais amarrada, a partir do dia 09 de julho de 2022, iniciamos a segunda e última semana de trabalho. Agora, o desafio

era colocar a Ananica para executar de maneira mais livre a estrutura criada. Karla Conká insistia que a Ananica deveria trabalhar brincando com a sequência, se divertindo com o que havíamos criado, pois a dramaturgia construída sobre vida e obra de Chiquinha Gonzaga seria narrada a partir da perspectiva de uma mulher palhaça, incorporando as minhas experiências contemporâneas.

Mas, até conseguir exercer esta liberdade em *performance*, eu naturalmente apresentava uma preocupação excessiva para memorizar e a realizar o roteiro com exatidão. Nos ensaios, eu deixava transparecer uma tensão em querer transmitir todas as informações que eu considerava importante sobre Chiquinha Gonzaga. Havia tantos conhecimentos sobre a compositora com os quais eu havia me relacionado que, eu ansiava por compartilhar com exatidão e detalhe tais referências com a audiência. Mas, a busca pelo controle destas informações estava atrapalhando o desfrute e também poderia bloquear o jogo com o público e a abertura para os possíveis acontecimentos inesperados.

Karla dizia: "o roteiro vai vir, você não deve se preocupar com ele em cena, ele vem! Você está com este conhecimento aí! O foco maior deve ser com a presença. A alma do espetáculo está em como a sua palhaça executa este roteiro, não é no roteiro em si." (Cordeiro, diário de bordo, 2022).

Ou seja, o que Karla frisava que as minha subjetividades e a minha relação crítica com os dados históricos coletados, era o eixo principal com o qual eu deveria trabalhar. Esta abordagem, trouxe o confronto pessoal com problemas simbólicos e exigiu o enfrentamento de situações delicadas de âmbito íntimo até então desconhecidas por mim.

Percebi que umas das potencialidades da palhaçaria como linguagem artística é que na feitura de um espetáculo, temos a capacidade de desvelar determinados aspectos subjetivos e pessoais. Pude olhar para desafios que me fizeram compreender mais intensamente os princípios que norteiam a arte da palhaçaria e constatar que este trabalho, a partir da minha relação com a vida e obra da compositora, contribuiu na alteração de padrões pessoais.

À medida que as dificuldades eram reveladas no ambiente seguro da sala de ensaio, pude mergulhar em questões técnicas e pessoais que ampliaram as conexões com os materiais de pesquisa levantados. Foi um caminho de restauração para acessar maior liberdade no meu jogo criativo, quando hoje me sinto muito mais consciente e irrestrita em minha *performance*.

Estreamos o espetáculo "Abre Ala: Concerto à Doidivana" em 19 de agosto de 2022 e desde a estreia, a pesquisa acadêmica continuou avançando. Neste período, eu pude realizar cerca de 40 apresentações em Festivais de teatro, Festivais de palhaçaria feminina, Festivais de Arte para Infância, escolas públicas e privadas, nas cidades do Rio de Janeiro, João Pessoa, Curitiba, São Paulo, Goiânia, Anápolis e em várias regiões do Distrito Federal. Apresentei em circunstâncias muito distintas onde o desapego do roteiro foi exercitado e quando tive que lançar mão de recursos pautados na interação direta com o público e no improviso.

Neste período também conheci trajetórias de mulheres circenses, a história da bicicleta, de cantoras cômicas do teatro cômico musicado, ouvi a obra dos palhaços cantores e me aprofundei nos estudos feministas. Também tive a oportunidade de compartilhar a minha pesquisa em entrevistas, em congressos e simpósios científicos sobre comicidade, circo, comicidade feminina, no campo da história e da música.

Tais experiências me trouxeram a percepção de que uma pesquisa baseada em um processo artístico, pode abrir espaços para reflexões estéticas e também pode trazer à

tona potencialidade pessoais e técnicas ainda desconhecidas. Constatamos que em todas as etapas deste processo, a investigação e a busca por conhecimento esteve vinculada à criação artística, desenhando dois caminhos que seguem um espécie de narrativas concomitantes, onde a pesquisa acadêmica esteve paralela à sua imagem espelhada: o espetáculo criado.

Uma Recriação Histórigráfica

O espetáculo partiu de um campo relacional circunscrito entre a obra da compositora Chiquinha Gonzaga, a *performance* dos palhaços cantores e a bicicleta como instrumento de locomoção e subversão. A abordagem histórica sobre materiais e documentos deste contexto oportunizou o questionamento de verdades ditas oficiais e na verificação de trajetórias ofuscadas de alguns artistas do período.

Por sua vez, tais análises subsidiaram o processo criativo, para que o espetáculo se tornasse uma ferramenta crítica, usada para recriar simbolicamente o passado. Busquei, primeiramente coletar fontes primárias, como documentos históricos, obras de arte, cartas, fotos de acervos, entrevistas, periódicos, gravações musicais e textos teatrais, além das fontes secundárias como livros e artigos acadêmicos relevantes sobre os temas em questão.

Me debrucei sobre este material, examinando e interpretando as fontes, buscando entender como estas se relacionam entre si e com a proposta de montagem do espetáculo. Percebemos que parte da história produzida sobre a compositora Chiquinha Gonzaga e outros artistas do período como: os artistas circenses, os palhaços cantores, as mulheres ciclistas, as atrizes cômicas do teatro musicado, haviam sido moldadas pelas relações de poder e pelas condições sociais do período em que foram registrados.

Vimos, principalmente, que os documentos produzidos na época eram carregados de uma perspectiva que negligenciavam e distorciam as experiências e contribuições de mulheres artistas e de artistas negros populares. Além disso, percebemos que grande parte das informações sobre Chiquinha Gonzaga nunca foram registradas, muitos acontecimentos se perderam, foram esquecidos ou deliberadamente apagados. Ou seja, os documentos históricos e aferições apresentadas na pesquisa e em *performance* não dão conta de oferecer um registro autêntico ou verificável do que possivelmente aconteceu.

Na busca de sanar esta lacuna, trago a contribuição da historiadora feminista Joan Scott (1992) sobre a história das mulheres. Scott relata que desde os anos 60 as ativistas feministas reivindicaram uma história feita por mulheres, que evocasse protagonistas, que oferecesse explicações sobre as opressões, silenciamentos e inspiração para novas ações.

Para Scott (1992) não basta mapear as ações femininas no percurso histórico, mas faz-se necessário colocar no centro das discussões novos parâmetros que definem a própria história, reestruturando-a com outros paradigmas de análises. "As feministas questionavam se algum dia poderia haver avaliações imparciais dos saberes" (Scott, p.73), sendo, portanto, a história das mulheres um projeto de expansão dos limites da história e deslocando da perspectiva do homem branco. Segundo Scott (1992):

A maior parte da história das mulheres tem buscado de alguma forma incluir as mulheres como objetos de estudo, sujeitos da história...por isso, reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as defini-

ções de história e seus agentes já estabelecidos como verdadeiros, ou pelo menos, como reflexões acuradas sobre o que aconteceu ou teve importância no passado"

SCOOT, P.77, 1992

Ou seja, Joan Scoot (1992) entende que a escrita das mulheres na história envolve necessariamente redefinir e expandir as noções históricas tradicionais para abranger experiências pessoais e subjetivas. Por isto, os documentos consultados durante a pesquisa e criação agiram como um campo de força, onde tivemos de incluir, excluir e imaginar versões já produzidas e não produzida sobre Chiquinha Gonzaga e ainda sobre outros artistas contemporâneos a ela.

Dessa forma, os documentos referenciados e o tom escolhido para a construção das cenas foram feitos a partir das minhas vivências e afetações diante das ausências e incongruências dos documentos disponíveis. Esta fricção foi gerada nos ensaios em exercícios de improviso e reflexões, quando identificávamos consonâncias e contrastes entre as informações dos materiais consultados. Fricções que contribuíram para o processo criativo, porque foi a partir daí que eu e a diretora Karla Concá desenvolvemos a argumentação do espetáculo.

O meu posicionamento como narradora não foi ignorado neste processo, até porque o trabalho com a palhaçaria já conduzia para uma abordagem crítica e nas quais as minhas subjetividades seriam evidenciadas. Percebo que esta perspectiva relacional que a palhaçaria feminina provoca nos conduziu consequentemente para empreender uma abordagem *Herstory*, nos levando um olhar feminista sobre os acontecimentos históricos.

Sobre o termo *Herstory* o dicionário da crítica feminista aponta que o termo vem do uso paródico da palavra história na língua inglesa: *history*. A proposta surge como:

A tomada de consciência do desajustamento entre a linguagem e a realidade a que esta se refere, nomeadamente a omissão do papel desempenhado pelas mulheres como agentes sociais na História. O termo pretende, ainda, chamar a atenção para a censura existente na própria linguagem patriarcal ao evidenciar o uso do masculino como genérico — «his-story» (...). O objetivo das historiadoras feministas é duplo: por um lado, pretendem dar às mulheres um lugar na História e, por outro, devolver a História às mulheres

MACEDO, 2005, P.96

Na criação do espetáculo, este foi um caminho que contribui para gerar um discurso cênico feita a partir de representações históricas. Tendo a criação como narrativas alternativas, no qual afirmamos a identidade de Chiquinha Gonzaga como uma agente de resistência, que atuou contra as normas de gênero dominantes. A partir deste enfoque, entendemos que a tarefa de apresentar uma criação artística de abordagem historiográfica não seria feito só a partir da identificação e a descrição dos acontecimentos, mas principalmente a partir da formulação, da criação e da imaginação de conexões ou tensões entre os fatos abordados.

Neste sentido, o recurso da criação foi um aliado para *performar* acontecimentos deliberadamente apagados ou silenciados. Este foi um caminho que abriu possibilidades diante a incompletude da história, onde a criação artística completou os vazios.

Durante os ensaios presenciamos para a criação do espetáculo, confabulávamos sobre quais as possíveis reações de Chiquinha Gonzaga diante ao boicote de suas partituras

feitos por sua família - cena 1. Supúnhamos sobre os motivos que levou a ausência de fonogramas gravados por ela e quais os estímulos para a criação de uma gravadora própria, a chamada "Disco popular" - cena 3. Como ela tinha coragem para frequentar cafetarias, café cantantes e lutar pelos direitos autorais e ser uma maestra em uma época em que as Sinhazinhas deveriam ficar em casa? - cena 4. Como era sua relação com os músicos, a imprensa, com outros compositores, maestros, com os palhaços cantores, os artistas populares circenses, os abolicionistas, os republicanos, os dramaturgos, as mulheres artistas e atrizes do teatro cômico musicado? - cena 2. Como seria o seu processos de criação, sua rede de apoio, e suas inspirações já que trabalhou e viveu em um contexto social bastante adverso para uma mulher artista? - cena 5.

Chiquinha Gonzaga viveu 88 anos e teve, em vida, tempo para viver uma reviravolta na sua imagem social. Ela pode usufruir de momentos de reconhecimento e glória pelo trabalho realizado. Mas, qual seria o seu grau de realização profissional e pessoal? Já que teve que esconder socialmente um relacionamento amoroso e com 15 anos antes de morrer, deixou uma carta testamento dizendo: "Com minha triste vida de trabalho e injustiça. Adeus". E ainda pediu para escrever na sua lápide: "Sofri e chorei" (Lazaroni, 1999), - Cena 6.

Diante da ausência desta respostas, a criação do espetáculo exigiu o exercício de reformular e romper as fontes históricas primárias. Nesta etapa, a diretora Karla Concá propôs improvisações que buscavam ultrapassar os documentos históricos referenciados. Inicialmente, eu tinha uma forte preocupação em manter um suposta fidelidade aos documentos e tive certa resistência em entender que mesmo que o trabalho partisse de uma investigação memorial de acontecimentos antecedentes, a ideia era fazer um recriação a partir destes materiais.

Depois experimentar um ensaio em que não consegui avançar muito na superação destes limites, percebi que diante à impossibilidade de recuperação total dos acontecimentos do passado, principalmente no caso de percurso históricos pouco documentados e estudados - como a produção cultural da população negra e a produção de mulheres artistas e musicistas - só me restava criar e inventar novas possibilidades.

Finalmente, por meio da minha palhaça Ananica, consegui fabular sobre como Chiquinha Gonzaga tocava piano ou regia uma orquestra. Ou como foi sua reação ao ver suas partituras rasgadas. Ou recriar ela dançando e tocando nos salões imperiais. Como seria os gestos e a postura da compositora tocando piano nas rodas de choro? Com foi no dia que ela compôs a música "Abre Alas" quando olhava o carnaval pela janela de sua casa.

Neste sentido, a metaficção historiográfica de Linda Houcteon (1991) também se mostra como um excelente recuso criativo para dar voz à narradora Ananica: uma voz crítica, cômica no qual as minhas subjetividades como artista pesquisadora podem ser sobressaltada. Segundo Houcteon (1991) as técnicas e característica metaficcionais são escritas a partir da relação entre ficção e realidade tematizam o próprio processo discursivo. Também trazem à tona a questão de poder, de controle e uma relação re-mediadora com os discursos minoritários.

Por isto, Houcteon (1991) acredita que não é coincidência que as mulheres sejam, em muitas das vezes, os objetos centrais nestes processo de reavaliação, feita, sobretudo por outras mulheres criadoras, tendo em vista a pouca importância que foi dada a elas na história. Como se o que não foi dito a respeito das mulheres se tornasse um terreno fértil para a especulação e criação. Ou seja, um movimento de liberdade poética para criação de outras realidades históricas.

Tais ideias me auxiliaram a compreender que os estudos sobre o passado não visam descobrir o que realmente aconteceu. Lembro que houve um tempo, durante o processo, que desejava ter precisões sobre fonte e dados, mas obviamente isto não é possível em sua totalidade. O nosso acesso aos acontecimentos do passado é limitado, o resgate da história de mulheres que tiveram um percurso subversivo como Chiquinha mostra-se um verdadeiro desafio.

Além disto, em decorrências da problematização sobre a dimensão narrativa da história e a complexidade do discurso historiográfico é importante considerar as questões linguísticas, de subjetivação e do uso da imaginação de pesquisadores e historiadores. Percebi que a fronteira entre a ficção e história não é tão rígida como eu inicialmente imaginava. Para a criação da dramaturgia do espetáculo, deixei que a narrativa ficcional e a narrativa histórica se aproximassem.

Sobre este aspecto, Linda Hutcheon (1991) contribuí bastante, porque ela problematiza a distinção entre a verdade histórica e a estética, oferecendo uma perspectiva mais crítica com relação à construção discursiva do fato histórico. Hutcheon (1991) identificou características comuns em várias obras literárias contemporâneas e chamou de "metaficção historiográfica" o gênero literário que faz uma confrontação com o histórico.

A autora fala de obras que afirma uma interpretação do passado sobre bases históricas, mas também são autorreflexivos e críticos de versões parciais, tendenciosas e incompletas. Esta abordagem alerta para o fato de que, assim como a literatura, a própria história e as representações por ela produzidas são discursivamente construídas.

Em consonância com as contribuições de Hutcheon (1991), percebo que o espetáculo criando trabalha nesta zona de fragilidade da historiografia tradicional. E no nosso caso, as lacunas se tornaram um terreno fértil para especulação palhacesca e para a criação. O caminho da recriação passou a ser inevitável, pois também desejávamos abrir espaços para trabalhar com questões atuais, tendo a linguagem da palhaçaria feminina contemporânea como o eixo de atuação cênica.

Muitas vezes, durante as improvisações, a diretora Karla Concá não só a recriação de diálogos ou cenas que envolviam a Chiquinha Gonzaga, mas também pedia que eu colocasse Ananica participando da história, como se eu estivesse vivido aqueles momentos junto com a compositora ou assistindo a ela. Esta indicação tornou o espetáculo inevitavelmente um construto pessoal, uma criação posicionada, onde as predileções e opiniões moldaram a escolha do material citado e determinaram a maneira como eu entregaria o espetáculo.

Entendi que o meu papel como pesquisadora e artista não era apenas identificar, criticar, narrar e descrever os acontecimentos, mas também formular, criar e imaginar as conexões ou tensões internas entre os fatos. Assim, longe de neutra e objetiva, as tentativas de representação e referência ao passado estão posicionadas neste trabalho.

O conceito de "Meta-História" do historiador estadunidense Hyden White (1992) também articula com as contribuições de Linda Hutcheon (1991). Hayden White em sua obra "Meta- História: a imaginação histórica do século XIX" afirma que a história não é um simples registro do que aconteceu no passado e desta o carácter narrativo e imparcial. White (1992) também fala de uma aproximação da história com a ficção, com a literatura e não rejeita a parte poética e imaginativa da produção historiográfica.

Para ele, a ciência histórica não cumpre a intenção de fazer a reconstrução objetiva do passado, pois o trabalho dos historiadores e filósofos do século XIX não tratam estritamente do empirismo objetivo ou de teorização social. Ele considera as narrativas históricas como ficções verbais, cujos conteúdos são tão inventados quanto descobertos

e cujas formas têm mais em comum com seus correspondentes na literatura do que com os das ciências. (White, 1992, p.82).

O uso da ficção na história tem a ver com elaboração do enredo feito pelo historiador, pois para a apresentação um catálogo de documentos ou fontes é preciso que o historiador elabore um enredo, um texto prosa. Ou seja, ficcionalizar é dar forma¹⁰. Portanto, a partir da ideia “meta historiográfica” de White (1992), tenho maior consciência sobre a ficcionalidade e a historicidade neste trabalho de palhaçaria. Fizemos uso de registros históricos, trabalhando tanto com o que constam neles, tanto com o que foi omitido. Construindo a partir deles, formando uma dramaturgia historiográfica de rupturas, de escolhas, de apropriações e de silêncios.

Levamos o reconhecimento do caráter literário e ficcional da história pontuados por White (1992) e Hutcheon (1991) para a dimensão performática e a tomada da história como narrativa ganhou dimensões cômicas, pois escolhemos narrar o passado pela via da performance cômica musical, por meio da voz da palhaça Ananica. No espetáculo a ficcionalidade se deu na construção de uma dramaturgia cômica, musical, com viés feminista. Elaboramos uma dramaturgia guiada pela linguagem da palhaçaria feminina para apresentar e organizar os documentos históricos referenciados.

Na **primeira cena** do espetáculo, a composição “Atraente” (1877) é o eixo central, porque esta é uma composição que marca o início da carreira de Chiquinha Gonzaga. A nova composição foi lançada nas vésperas do carnaval, e firmou a compositora no precário mercado musical do Rio de Janeiro, lançando o seu nome no mercado editorial¹¹.

Apoiadas pelo discurso do maestro Avelino de Andrade em homenagem a compositora na SBAT (1925)¹², eu e Karla Concá propomos uma paródia para o dia de criação desta música¹³. O maestro Avelino de Andrade relata que a música foi criada em uma roda de choro na casa do compositor, amigo e maestro Henrique Alvez de Mesquita (1830-1906).

Na ocasião, a composição recebeu o nome de “Atraente” porque a música atraiu para perto do piano as pessoas da festa com seus instrumentos. O discurso de Avelino de Andrade foi transcrito no boletim mensal da SBAT, no oitavo aniversário da Instituição. Avelino, em uma fala aclamada, detalha:

¹⁰ Hayden White (p.44, 1992) identifica os modos de elaboração de enredo (romanesco, trágico, cômico e satírico), os modos de argumentação (formista, mecanicista, organicista, contextualista) e os modos de implicação ideológica (anarquista, radical, conservador, liberal).

¹¹ Lançou “Atraente” em fevereiro de 1877, pela editora da Viúva Canongia. Em março do mesmo ano, tem-se a valsa “Desalento”; em maio, “Harmonias do coração”; em julho, “Não insistas, rapariga!”; e logo depois em setembro, seu primeiro tango: “Sedutor”. Esta série de lançamentos seguidos a “Atraente” também contribuíram para que Chiquinha se tornasse neste ano uma compositora conhecida e bem comentada na capital (Diniz, 2009).

¹² Discurso em homenagem à maestra foi feito em 17 de outubro de 1925 e transcrito no boletim da SBAT, n.16 em outubro de 1925, p.90-98, com o título “Oitavo aniversário da S.B.A.T. e homenagem a maestra brasileira D. Francisca Gonzaga”. Acessei o documento original digitalizado e enviado para mim pela SBAT em 26 de julho de 2023.

¹³ Discurso em homenagem à maestra foi feito em 17 de outubro de 1925 e transcrito no boletim da SBAT, n.16 em outubro de 1925(p.90-98), com o título “Oitavo aniversário da S.B.A.T. e homenagem a maestra brasileira D. Francisca Gonzaga”. Acessei o documento original digitalizado e enviado para mim pela SBAT em 26 de julho de 2023.

A composição foi feita durante um choro na casa do compositor, professor e maestro Henrique Alves de Mesquita (1830- 1906), à rua Formosa, atual General Calwell. Uma reunião informal juntara os famosos da época. Chiquinha havia sonhado com uma melodia, mas as atividades não lhe deixavam tempo para escrever a música. Cantarolara-a e assobiara-a pelas ruas para que não lhe escapasse. Ao chegar à casa do amigo, dirigiu-se ao piano e aos poucos foi tirando a melodia obstinada até que ela cresceu, dominou e arrastou os músicos presentes: Callado e sua flauta considerada encantadora, Ciriaco Cardoso, 'o mágico do violino', Patola 'general em chefe do oficleide', Saturnino, flautista e vários violões e cavaquinhos. Todos em casa do maior pistom da época. Estava feita a improvisação do mais legítimo choro

AVELINO, P.95

A partir do relato do maestro, buscamos fazer um elogio cômico, uma paródia a este dia. Ananica, em cima da bicicleta, simula como se estivesse sentada ao piano, tocando e compondo "Atraente". Sendo a paródia um recurso cômico recorrente nas composições de palhaços e palhaças, empreendemos um tom caricatural ao evento descrito por Avelino, onde os músicos/personagens se materializam no momento em que são evocados pela palhaça, no seu êxtase de criação.

Neste sentido, Linda Hutcheon (1985, p.104) infere que a paródia pode ser um recurso que possibilita um distanciamento crítico no jogo de duplicidade entre as semelhanças e diferenças, num processo de recriação do universo pessoal da artista. Ao fazermos uma referência à Chiquinha Gonzaga evocamos a sua comicidade, recontamos o conteúdo parodiado, provocando outros olhares e alargando as possibilidades de representação desta artista.

Além deste documento da SBAT, também usamos como referência para esta cena, a obra intitulada "O choro: reminiscências dos chorões antigos", do memorialista Alexandre Gonçalves Pinto (2009). No livro são constantes as descrições dos ambientes de festividade e comilança que fazia parte da vida destes circuitos culturais. Pinto (2009), mais conhecido como "O Animal" era cavaquinista e em 1936 fez um apanhado histórico dos "antigos e afamados chorões", quando ele relembra os músicos com quem conviveu no final do século XIX. As descrições apresentam um tom saudosista, exageradamente romântico, que chega a ser cômico.

Pinto (2009) chama o músico João Saturnino, que segundo Avelino estava no dia da festa na casa de Henrique Alves de Mesquita, de "pandego de força". Ele ainda conta que João Saturnino era "um gato do mato para gostar de galinha e um porquinho nem se fala... onde tinha intimidade empenhava-se e fiscalizava a cabeça do leitão dizendo que era para a feijoada completa do dia seguinte" (Pinto, 2009, p. 97-98).

Assim, no espetáculo eu uso a expressão "pândego de força" para trazer a fama de comilões e fanfarrões dos chorões. A obra de Pinto (2009) é recheada de descrições de festas com muitas comidas e bebidas – período em que as rodas de choro ocorriam frequentemente, em ocasiões comemorativas (batizados, casamentos e noivados, por exemplo) e os anfitriões dependiam dos músicos tocando ao vivo para ter música na festa¹⁴.

¹⁴ No início do século XX, a crescente indústria fonográfica e a presença dos discos acarretaram mudança nesse contexto de performance ao vivo, pois, com a comercialização das famosas chapas, a música não dependia apenas dos músicos para ser tocada. Na Cena 3 desenvolverei mais sobre a questão.

Os chorões, apontados na obra por Pinto (2009), eram funcionários públicos, que conciliavam a vida de chorão com o emprego funcional e, por vezes, trocavam uma roda de choro por comida, bebida e um boa festa. Logo, a comida era o lugar central nessa prática de prazer, além de mediar as relações entre os músicos e o público. De praxis, os músicos garantiam a diversão da festa e o anfitrião garantia uma boa mesa.

Tal ambiente de comilança e festa descrito com tanta propriedade por Pinto (2009) literalmente alimentou meu imaginário e contextualizou a atuação de Chiquinha Gonzaga nestes eventos. Ao ler as cenas descritas por Animal (Pinto, 2009) e o discurso de Avelino de Andrade, refleti sobre o impacto da presença desta mulher atuando em ambientes majoritariamente masculino e festivos.

Mesmo que a prática de tocar piano fosse considerada uma habilidade refinada e essencial para as mulheres da elite e da classe média urbana, esta deveria ser restrito ao ambiente doméstico e associada à boa educação, já que o piano era um símbolo de status social. O ato de tocar piano era visto como uma extensão da feminilidade e a mulher devia reforçar essa imagem, se portando de maneira refinada ao sentar-se ao instrumento.

Mas, de acordo com uma descrição de Gastão Penalva (1939) Chiquinha Gonzaga parecia apresentar certa liberdade em suas *performances*, mesmo que possivelmente destoasse do modo imposto às mulheres. Ao tocar piano, as mulheres deveriam demonstrar humildade e não deveriam exibir-se excessivamente em suas habilidades. Não era aconselhado demonstrar emoções fortes, gestos bruscos ou exagerados. A expressão deveria ser serena e controlada, valorizando a delicadeza e a elegância da mulher pianista.

Sabendo destas informações, foi muito curioso encontrar uma breve descrição do modo como Chiquinha tocava piano e constatar que sua irreverência era também claramente manifestada em *performance*. Em 1939, depois da morte da compositora, foi publicada no Jornal do Brasil, em homenagem ao seu aniversário de 92 anos, um texto em que Penalva lembra da compositora tocando piano.

Chiquinha era amiga do pai de Penalva, o farmacêutico Ernesto de Sousa. A partir de suas memória de criança, Penalva descreve o modo peculiar como ela se sentava ao piano para tocar e seu hábito de brincar e encorajar atores e atrizes no teatro¹⁵. Segue:

CHIQUINHA GONZAGA

Viva fosse, ela teria ontem completado noventa e dois anos. [...].

Tive a sorte de conhecê-la muito de perto. Eu era ainda menino, mal entrado para o Colégio Militar, e a maestrina, a primeira no Brasil desse título, já frequentava a nossa casa, onde, uma vez por semana, se reuniam, em prolongadas horas, artistas, o que de bom se assinalava no Rio daquele tempo. [...].

[...]. Com isso, a grande musicista amava rematar os seus programas, e punha-se ao teclado, extasiada, a boca semiaberta num gozo indescritível, enquanto a sua gente – os que sopravam nas flautas e clarinetes maviosas, os que dedilhavam nos violões e nos banjos, os que marcavam a cadência lubrica com as caixas e

¹⁵ Jornal do Brasil, 18 de outubro de 1939., acessado por mim em 18 julho de 2023 no link: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pesq=Gast%C3%A3o%20Penalva&hf=memoria.bn.br&pagfis=96648

os chocalhos – seguia-lhe a melopéia, suspensa da sua caprichosa vontade. [...] Por último, se eu queria ter notícias dela, bastava ir às vesperais do Recreio. Lá estava a artista, na sua frisa junto ao palco, a brincar com as atrizes, a encorajar os atores, a responder às saudações da orquestra, cujos músicos, respeitosos e crentes, eram como seus filhos estremecidos.

[...]

PENALVA, 1939, P. 5

O trecho “punha-se ao teclado, extasiada, a boca semiaberta num gozo indescritível” mostra sua relação impetuosa com a música e principalmente uma prática ao piano que destoava em muito das imposições sociais feitas às mulheres pianistas. No espetáculo brinco com esta imagem *performática* de Chiquinha, ilustrando o modo irreverente de tocar piano que a artista tinha. Com a língua para fora, a boca aberta, os dedos simulando o dedilhado no piano, olhando para a Lua Branca, como se estivesse em transe, Ananica diz: “Eu estou fazendo a Chiquinha Gonzaga, tá?”.

A referência a maneira audaciosa de tocar piano da artista se tornou um chiste do espetáculo, repetindo-se várias vezes e marcando claramente a forma como Ananica percebe Chiquinha Gonzaga em estado de criação. Ananica Patusca cria uma imagem cômica e irreverente da artista tocando e compondo. Buscamos também revelar a comicidade da compositora, numa caricatura feita por uma palhaça em processo de criação e autoironia.

Por fim, a cena sobre a música “Atraente”, mesmo que inspirada em documento históricos, tornou-se um devaneio sobre aqueles ambientes festivos que germinavam uma nova música em fins do século XIX e também sobre a *performance* da compositora. Buscamos mostrar, principalmente como “Atraente” acabou tornando-se um momento emblemático na história da “música popular”, pois as descrições referenciadas ilustram a convergência de músicos em volta de uma mulher que tocava em êxtase uma melodia urbana nascente, marcada por influência da musicalidade africana.

Para a **segunda cena** referenciei às possíveis relações dos movimentos feministas com a vida e obra de Chiquinha Gonzaga. O eixo musical do capítulo é a composição “Maestro e Coro”, chamado por Ananica de “Canção da Maestra”. Investiguei os periódicos e depoimentos do período que retratam os obstáculos superados pela artista até sua consolidação como maestra, além de suas posturas políticas de enfrentamento social.

No espetáculo trabalhamos com a recorrente aproximação entre a figura da palhaça branca com a costumeira postura firme de autoridade adotada por um maestra ou maestro¹⁶. Tal relação me possibilitou a exploração de ações que acentuavam as características de liderança da minha palhaça, de quem tem o poder de colocar ordem nas ações junto ao público.

A referência a imagem de Chiquinha Gonzaga como uma maestra dominante foi minha aliada, pois me deu suporte para fortalecer a figura da minha palhaça em cena, como uma maestra que tem o poder de colocar ordem na bagunça que as crianças costumam fazer com os instrumentos da Triluna, durante a Cena 2, de participação do público.

¹⁶ As funções Augusto e Branco são tipos de palhaços. Formam uma dupla tradicional onde o Branco representa a ordem, autoridade e o Augusto o desajuste, a inocência. A dramaturgia tradicional costuma designar um perfil para cada palhaço ou palhaça. O perfil adquirido se torna uma característica fixa e formadora do caráter e das ações da figura cômica.

No espetáculo Ananica convida o público para formar uma orquestra e junto da Triluna tocar a música "Canção da Maestra". Ananica conta que Chiquinha Gonzaga foi uma mulher pioneira na arte de reger orquestras populares no Brasil e diz que "em homenagem a este grande feito nós iremos fazer uma orquestra. Eu farei a maestra Chiquinha Gonzaga, é claro! E nós selecionaremos sete artistas talentosos desta plateia par compor a nossa orquestra".

A seleção dos integrantes da orquestra acontece de forma muito variada nas apresentações e geralmente contamos com a participação de crianças, adultos e até duplas de pais, mães e filhos. Na maioria das vezes, muitas pessoas desejam compor a orquestra o que torna necessário fazer uma adaptação imediata para a distribuir, aos convidados, os instrumentos musicais fixados na Triluna. A cena ocupa, no espetáculo, o lugar do número clássico de palhaçaria quando contamos com a participação do público, sendo um dos ensejos mais surpreendentes, porque exige uma grande parcela de imprevisibilidade e jogo direto com o público.

Geralmente os integrantes da orquestra são colocados em volta da Triluna para tocar as buzinas, o agogô, o tamborim, os pratos e as pratinelas fixada no pedal da bicicleta. Ananica, com a sanfona, sobe na parte mais alto, na parte posterior da bicicleta para enfim tomar o seu posto de maestra e reger a orquestra. A cena se dá como mostra as fotos a seguir:



Figura 5 – Ananica e crianças em "A Canção do Maestro". Fonte: Acervo pessoal. Foto de Diego Brenasi.

A relação de Ananica com uma maestra criou um elo de respeito e impôs limite de maneira cômica na intervenções da palhaça junto a audiência. Sempre que necessário,

Ananica solta o seu bordão: "Eu sou a maestra! Quem manda aqui sou eu!". Este foi um álibi cômico e um recurso direto que me ajudou a não perder a condução da cena. A partir deste espelhamento fizemos uma paródia as superações desta artista frente aos impedimentos sociais até lograr sua posição de maestra. Esta escolha foi basilar na construção da dramaturgia e nas linhas de atuação da Ananica.

Analisando os poucos casos de mulheres maestras no Brasil entre os anos de 1870 e 1920, pode perceber que assim como Chiquinha Gonzaga, estas mulheres eram sujeitas a imposição de uma denominação inferior e eram recorrentemente chamadas nos jornais e anúncios públicos de maestrina, que é um termo diminutivo de maestra.

A virada do século ainda era um período transitório e mesmo que os processos de urbanização, incentivassem o surgimento de novos espaços de lazer, facilitassem a inserção da mulher na vida pública, a segregação da gênero operava fortemente no sistema disciplinar patriarcal. A liderança não era vista como um atributo da mulher e, portanto, a designação maestrina servia para diminuir a posição da mulher, para que esta não fosse equiparada ao homem maestro. Esta era mais uma maneira de reforçar a suposta superioridade intelectual dos homens¹⁷.

Mas, mesmo diante de uma trajetória profissional diferenciada, Chiquinha Gonzaga precisou burlar muitas barreiras para obter sua liberdade tão desejada como artista. Para entender e criar a partir destas dificuldades enfrentadas por ela, foi fundamental investigar os caminhos percorridos por esta mulher e o que ela fez para superar os impedimentos encontrados.

Antes de sua estreia como maestra na Banda de Polícia Militar em 1877, localizei registros de que ela já havia tentado, sem sucesso, iniciar sua carreira como maestra em pelo menos outras três vezes. Em 1880, ela se candidatou a um concurso público para obter uma bolsa de estudo no Conservatório da Itália, já que a carreira de maestra era uma habilidade que exigia uma formação especializada. A concorrência foi anunciada na "Revista Ilustrada" em 1880¹⁸.

Também temos notícias de que quatro anos antes do dia que regeu a Banda da Polícia Militar em 1881, ela foi alvo de sátiras no jornal "Figaro" por desejar reger a orquestra do Teatro Phenix¹⁹. A outra investida de Chiquinha se deu logo depois, em 1883, quando tenta ingressar no circuito de Teatro musicado como maestra e compositora. Ela havia musicado o texto teatral escrito por Arthur de Azevedo (1855-1908). Buscava se lançar no teatro musical com a obra "Viagem ao Parnaso". Contudo suas músicas não foram aceitas pelo fato de ser uma mulher. (Diniz, 2009). Chiquinha só conseguiu

¹⁷ Esta é uma questão ainda atual nos grupos de atuação sinfônico. Ver mais sobre o tema e a as diferenças entre os termos maestra e maestrina em português, italiano e francês no site oficial da artista, pelo link: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/nao-e-bem-assim-sobre-chiquinha-gonzaga/>

¹⁸ O periódico é a "Revista Ilustrada" do RJ de 31 de julho de 1880. Acesso pelo link: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&pasta=ano%20188&pesq=%22maestra%20Gonzaga%22&pagfis=1544>

¹⁹ Periódico para acesso no link: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=748633&pesq=%22A%20Chiquinha%20Gonzaga%22&pagfis=7>

emplacar suas composições, anos depois, no espetáculo “A Corte na Roça”²⁰ em 1885 do dramaturgo estreante Palhares Ribeiro²¹.

Nesta ocasião, o espanto em ver uma mulher ocupando a posição de liderança em uma montagem teatral foi tão grande que um jornalista ao publicar a palavra maestra, demonstrou sua dúvida, se seria correto afeminar o termo maestro. Em 19 de janeiro de 1885, dizia-se: “A compositora que anteontem tentava a carreira espinhosa de maestra, se é lícito afeminar esse termo”²².

Ou seja, além do gênero “popular” ser um fator que dificultava sua inserção no meio, o jornalista comenta sua carreira espinhosa, talvez se referindo a sua falta de formação adequada e as suas tentativas fracassadas anteriores já divulgadas em jornais. É importante considerar que o cargo de maestro do teatro cômico musicado era oferecido aos músicos formados em Conservatórios, mesmo que fosse em Conservatórios livres e brasileiros.

Assim, Chiquinha Gonzaga sofreu impeditivos, decorrentes de fatores interseccionais que envolvem questões de gênero e classe social: O fato de ser uma mulher fora dos padrões patriarcais agregado as preferências musicais de matriz africana e ainda a falta de formação adequada para assumir o cargo.

Depois de muitas tentativas, o reconhecimento como maestra e compositora chegou para Chiquinha. Em 1894, aos 47 anos, o Rio de Janeiro recebeu a visita de um navio francês Duquese do Almirante Fournier na Baía de Guanabara. Na ocasião suas partituras circularam pelos músicos da tripulação. Ela acabou participando de algumas festas no navio e suas composições foram tocadas pela banda francesa (Diniz, 2009). No final da passagem do navio pelo Rio de Janeiro ela recebeu uma premiação com um broche ao som da valsa “Valquíria” com o título “Alma Cantante do Brasil”.

Este título recebido por via internacional conferiu prestígio para compositora e maestra. Com tempo, a novidade de se ver uma mulher à frente de uma orquestra, foi deixando de causar tanto estranhamento e em 1898 Chiquinha Gonzaga recebe a batuta do maestro Campos para reger uma de suas composições no intermédio de uma peça teatral²³.

Portanto, tal referência à Chiquinha Gonzaga como uma maestra de autoridade trouxe para o jogo cênico do espetáculo atributos como: a soberania, a superioridade e a potência de uma artista que precisa se impor diante aos desafios. Ou seja, este caminho de atuação da Ananica, foi redentor e muito oportuno, porque podemos enfatizar, de maneira cômica, a postura firme de uma mulher que não desistiu do seu desejo de atuar como maestra e musicista profissional.

Na **terceira cena** nos dedicamos a criação de uma cena relacionada com a chegada da indústria fonográfica, o impacto das vozes gravadas e a importância dos palhaços

²⁰ “A Corte na Roça” foi montada pela Companhia Sousa Basto foi uma estreia marcada por muitas confusões e pouco dinheiro. Estreou com baixo público, sob o olhar censurador do Conservatório Dramático, mas foi aplaudida com entusiasmo, principalmente no maxixe final. Depois desta montagem, Chiquinha passou a ser procurada por empresário e autores para novas criações.

²¹ Neste período Arthur Azevedo (1855-1908) já era um dramaturgo bem-sucedido. Chegou a escrever 19 revistas. Ele fazia revista anuais com muito humor ironia, fazia crítica e alegoria política, à corte, à vida pública.

²² Sem título do jornal. Recorte está no acervo Chiquinha Gonzaga do Instituto Moreira Salles. Edinha Diniz faz referência a este documento (Diniz, p.127, 2009)

²³ No periódico “O Paiz” do Rio de Janeiro em 11 de setembro de 1898. Acesso no link: Ver dados no link: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_02&pasta=ano%20189&pesq=batuta&pagfis=21247

cantores no circuito de difusão cultural no início do século XX. Tem-se ainda a aproximação entre a musicalidade de Chiquinha e a *performance* dos palhaços cantores. O eixo- musical da cena é a habanera “Argentina”, uma das únicas gravações feita por Chiquinha Gonzaga que se tem notícia. Trata-se de uma gravação experimental, feita em 1920, mas que só foi encontrada em 2015 por um pesquisador no lixo de um sebo.

A gravação original é então reproduzida no espetáculo pela Triluna e buscamos levantar questões sobre memória e preservação histórica. De acordo com o material disponível no Instituto Moreira Salles, as composições de Chiquinha Gonzaga foram gravadas em sua grande maioria por outros artistas e não por ela. Sua obra foi gravada em grande parte por palhaços cantores, atores, atrizes cômicas, por bandas populares como: a Banda do Corpo de Bombeiros conduzida por Anacleto de Medeiros, a Banda da Casa Faulhaber e Cia, a Banda da Casa Edison, a Banda Columbia, a Banda Paulino do Sacramento, o Conjunto Regional do Donga e pela Grupo Chiquinha Gonzaga²⁴.

Apesar da artista não ter sido a principal interprete e difusora de sua obra na indústria fonográfica, Magalhães (2019) afirma que Chiquinha Gonzaga teve sua obra impulsionada com o início das gravações realizadas pelo “Grupo Chiquinha Gonzaga”. Contudo, não há um consenso se Chiquinha Gonzaga tocou piano ou não com este grupo nas gravações em 1910, 1912 e 1914. Também não se sabe qual era o nível de envolvimento da artista como grupo.²⁵

A ausência ou a pouca quantidade de gravações feitas pela compositora é um aspecto bastante intrigante já que no período outros artistas, compositores e pianistas populares gravavam abundantemente desde 1901. Sobre este aspecto conta-se que Chiquinha Gonzaga era muito criteriosa com os mecanismos de gravação e com a qualidade de seu trabalho (Lazaroni, 1999), até mesmo porque o respeito que adquiriu como mulher artista lhe custou bastante caro.

Mas será que foram apenas os critérios técnicos de gravação nos estúdios que deixaram a compositora distante da indústria fonográfica? Sabemos que ela foi um artista que construiu sua carreira em *performance*, ou seja, como compositora, interprete, pianista de Teatro musicado, de concertos e rodas de choro. O que necessariamente não significa que ela fosse pouco afeita aos meios tecnológicos de gravação e difusão do som, até mesmo porque João Gonzaga e Chiquinha Gonzaga fundaram o selo de uma gravadora chamada “Disco popular”. Gravadora esta que ficava localizada nos fundos da casa do casal²⁶.

Mas, alguns fatos me fazem pensar que talvez os desdobramentos referentes aos processos de “maquinização” do som e a lógica do mercado fonográfico liderado pela

²⁴ Grupo dirigido por Chiquinha Gonzaga no piano e composto por Antônio Maria Passos na flauta, Nelson dos Santos Alves no cavaquinho e Tute no violão de sete cordas. As primeiras gravações foram registradas em 1910 pela Columbia e Odeon e estão disponíveis no site do IMS, acesso pelo link: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/11373/undefined>

²⁵ O debate gira principalmente em torno das gravações feitas pelo grupo em que há a presença de um piano, como o caso da música “Atraente” e “Cubanita!” disponível no link: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/11373/undefined>.

²⁶ Esta foi iniciativa de selo independente do casal e a pequena gravadora ficava localizada no Bairro Engenho Novo - Rua Barão do Bom Retiro, 475, na Zona Norte do Rio de Janeiro. As informações retiradas do site do IMS.

Casa Edison²⁷, tenham feito de Chiquinha Gonzaga uma pioneira de poucas gravações na indústria fonográfica, mesmo que tenha sido uma compositora bastante gravada por outros artistas.

Sabe-se que nas gravações realizadas na Casa Edison, os autores das músicas muitas vezes não participavam dos lucros e não tinham o nome empresarial no selo. Mesmo que já tivesse em vigor a lei número 496 de 1898, que regulava precariamente os direitos autorais, na prática o que vigorava era a apropriação de uma canção por outros autores, os plágios, as mudanças do nome das músicas sem autorização do autor, o risco de ter uma composição autoral de sucesso registrada como “Patrimônio coletivo” ou “anônima” e até a simples anulação de um compositor na divisão do lucro, gerado pela venda de um cilindro. De fato, o mercado fonográfico não beneficiava o compositor e ainda se pagava mal aos intérpretes.

Possivelmente este cenário incerto e um tanto injusto aos olhos da artista tenham levado Chiquinha Gonzaga a fazer poucas gravações e até mesmo a criar sua própria gravadora. Até o momento temos oficialmente registro apenas duas gravações da compositora feitas por sua gravadora “Disco popular”. São gravações feitas em 1920 em que ela tocou piano, anunciou o seu próprio nome e o título das duas composições tocadas. O cilindro provavelmente era uma espécie de *Demo*, porque não foi comercializado na época. Nele temos duas músicas: uma é a composição “Habanera”, também chamada de “Argentina” e a outra música chama-se “Saudade”, sendo uma de cada lado do cilindro.

Diante de todos os desdobramentos e impactos gerados pela indústria fonográfica, sabemos que as gravações realizadas nestes primeiros anos - de 1902 até 1920 - são fundamentais para mapear as questões memoriais de produção musical brasileira e, portanto, a ausência de gravações feitas pela compositora, somada a alguns incidentes sobre direito autoral junto a Casa Edison, denotam aspectos mercadológicos e culturais cruciais do período.

Aspectos estes que foram basilares para definir o tamanho da memória social sobre a *performance* de Chiquinha Gonzaga. Este processo de seleção, que neste caso aprecia ressoar às transformações sociais e culturais do período, é muitas vezes um dos aspectos que contribuem para a falta de tradição memorial que caracteriza o Brasil. Tanto a ausência de registro da compositora em *performance* como a localização apenas em 2015 do cilindro no lixo, é apenas um exemplo de como manuseamos a memória dos nossos intérpretes, autores e artistas.

Quando, no curso desta pesquisa, me deparei com este fato e outras tantas dificuldades de acessar documentos históricos, fontes primárias e secundárias, tornou-se inevitável pensar sobre os processos brasileiros de desvalorização da memória social. Foi aí que eu e a diretora Karla Concá decidimos inserir no espetáculo uma cena para falar sobre a ausência de registro da *performance* de Chiquinha Gonzaga.

Ananica pede a sua parceira Triluna que selecione uma música rara de Chiquinha Gonzaga. Portanto, Triluna, a “maquina falante”, apresenta a música “Argentina” ao público e conta que a música foi achada no lixo. Depois, Triluna ao apresentar e contex-

²⁷ A Casa Edison foi a primeira gravadora do Brasil, fundada em 1900. A sua primeira loja, localizada na Rua do Ouvidor do Rio de Janeiro, vendia diversas novidades tecnológicas, como o cinetoscópio (instrumento de projeção interna de filmes de 15 minutos), lanternas, telefones, máquinas de escrever, os gramofones e seus discos. Depois, em 1902, se transformou em gravadora local, produzindo fonogramas com repertório musical dos artistas do Rio de Janeiro. Para tanto ele fez parceria com a empresa alemã Zonophone, que depois foi a “International Talking Machine-Odeon”, a Odeon. (Franceschi, 2002)

tualizar a música, chora e comenta sobre a forte desvalorização da memória cultural no Brasil. A dupla também fala sobre a desvalorização da memória social e cultural, bem como a falta de políticas de preservação do país. Ananica e Triluna atuam como porta vozes das minhas angústias e preocupações de pesquisadora.

Na execução desta cena, já tive a oportunidade de comentar sobre o episódio de incêndio no Museu Nacional em 2018, que resultou na perda irreparável de milhares de artefatos históricos. Também sobre a tentativa de golpe em 2022-2023, que levou a destruição de inúmeras obras de arte e que representava o atentado à democracia, o total desprezo pela memória política do país.

A opção de resgatar o histórico sobre a composição “Habanera” de Chiquinha Gonzaga e trazer para a cena a reprodução desta rara gravação, favoreceu um momento para gerar novas memórias sociais, e trazer para o público a oportunidade de apreciar a música que até então não havia disto veiculada publicamente em *performance*.

Neste contexto, foi surpreendida durante a pesquisa com a constatação de que a forte presença dos palhaços cantores na indústria fonográfica, nas rodas de choro, nas ruas e nos circos, evidenciam a estreita ligação que estes agentes tiveram no percurso da difusão “arte popular” do Brasil.

As composições de Chiquinha foram primeiramente gravadas na Casa Edison por palhaços cantores como: Eduardo das Neves, Mario Pinheiro e Bahiano e também por cantoras cômicas sopranos que cantavam em solo ou faziam duos ou trios como os palhaços da como as atrizes cantoras: Risoleta, Pepa Delgado e Júlia Martins.

A partir deste estudo pude deduzir que as canções da compositora foram não só gravadas por palhaços cantores, mas possivelmente também foram cantadas em apresentações circenses, cabarés e café-concertos, já que o repertório gravado na Casa Edison buscava ser um registro dos sucessos musicais que eram *performados* ao vivo em diversos espaços culturais. Ou seja, estes agentes culturais contribuíram fortemente para a difusão e manutenção memorial da obra da compositora.

Na **quarta cena** o eixo musical é o “Corta-Jaca” (1895), uma das mais famosas composições de Chiquinha Gonzaga. Buscamos trabalhar com o impacto social da dança, porque essa composição de Chiquinha Gonzaga foi bastante emblemática para os corpos dançantes do período. A letra da música descreve o sujeito que dança e que não se rende ao movimento da nova “dança tão dengosa, buliçosa que todos querem dançar”. A música faz diversas referências aos passos do maxixe, unindo o passo da dança a música, marcando uma tendência tida como irresistível e genuinamente brasileira.

Para dar conta da demanda de realizar uma cena dançante juntamente com a Triluna, foi necessário um estudo das danças de salão brasileiras. A dançarina, pesquisadora e preparadora corporal Julia Gunesch Vieira me auxiliou nos estudos dos ritmos e danças praticados nos bailes dançantes. Trabalhamos na relação do movimento com os embates sociais vigentes. A partir do repertório corporal disponível e do que hoje se entende como dança maxixe, Júlia coreografou a cena buscando enfatizar o desenho da melodia no corpo, marcando os contrapontos no pé e as movimentos curvos no quadril.

O objetivo desta cena é ilustrar como o gesto de rebolar, de mexer o quadril dominou a capital brasileira do período. Na cena, Ananica começa tocando a música Corta-Jaca, fazendo o contraponto da baixaria característico do maxixe na marimba, situada na roda da Triluna. Enquanto toca juntamente com a base em playback do gramofone, ela conta para o público que a “música Corta-Jaca mexeu com todo mundo, mexeu com as estruturas porque fazia todo mundo rebolar, se remexer, requebrar. É um maxixe dengoso conhecido como parafuso, saca rolha, carrapeta”.

À medida que a música se desenvolve, Ananica é tomada pela musicalidade inebriante do maxixe, como se estivesse sendo “possuída” pela rítmica sincopada da música. Feito com tom de ironia, ela começa a dançar “involuntariamente”, iniciando o movimento pelo quadril que “sem querer” começa a rebolar e dançar o maxixe. Por fim, Ananica e Triluna cantam, dançam e tocam o “Corta-Jaca” consagrando o momento dançante no “grande concerto musical” da dupla.

Ao estudar a dança maxixe pude perceber que algumas gestualidades como o rebolar e dançar com os corpos colados, consideradas atitudes afrontosas para a época, hoje são aceitas e ganham significações distintas a depender do contexto social e gênero musical que são atrelados. Traçando um possível relação do maxixe com algumas danças modernas - como axé, funk, samba, pop, e as expressões populares do carnaval - identifico um discurso de resistência onde fica evidente a exploração da imagem dos corpos reboladores, com o foco nas bundas das mulheres, principalmente negras, e nas letras hiper sexualizadas.

O teatrólogo, diretor teatral e dramaturgo alemão Bertold Brecht (1967, p.124) trabalhou o conceito de “gesto social” atrelado ao teoria do teatro épico, com o intuito de provocar o público a refletir sobre questões sociais, políticas e econômicas do teatro épico. Brecht (1967) fala que o “gesto social” é uma combinação de gesto físico, expressão corporal e atitude social que traduz a relação entre o indivíduo e o contexto social ou político em que ele está inserido.

No caso do maxixe, os passos da dança, principalmente a atitude de rebolar pode ser entendida como um “gesto social”, porque marcou a identidade de gênero, de uma raça, de uma classe, de uma “nacionalidade” e um posicionamento político. É interessante pensar que o “gesto social” de rebolar, foi ponto de convergência global multissensorial e multidisciplinar daquele período, sendo uma expressão polissêmica que correspondia aos mais diferentes anseios sobre a modernidade e a nação brasileira.

Rebolar traduzia um comportamento físico irreverente, uma expressão emocional de matriz africana e “popular” e tecia comentários sobre as relações de poder e questões de classe. As canções de Chiquinha Gonzaga feitas para dançar, como o “Corta Jaca” indicam “gesto social” que sugerem discursos sobre os corpos femininos no contexto da popularização da música brasileira.

Hoje, com os avanços dos feminismos contemporâneos que reivindicam o domínio sobre o corpo e questionam a objetificação do corpo feminino, podemos ver, tanto no maxixe como nas danças e músicas de entretenimento da indústria contemporâneas, discursos complexos de racialização, sexualização e resistência. Atrelado a proposta de empoderamento e liberação da sexualidade feminina reprimida, identifico mecanismos de objetificação dos corpos femininos e negros.

Na **quinta cena** o eixo é a valsa “Meditação”, quando a cena alude aos embates vividos em processo criativo e convido o público a se aproximar da criação de Chiquinha Gonzaga. Fomos movidas pelo desejo de fabular sobre como seria o processo de criação da compositora, fazendo com que esta cena se tornasse um espaço no qual este processo de criação e pesquisa também fosse referenciado.

Deixamos transparecer as marcas da pesquisa na própria encenação do espetáculo. Para fechar o repertório do “grande concerto musical”, Ananica segue a sugestão de Triluna e a dupla convida a audiência para criar uma composição “em parceria com Chiquinha Gonzaga”. Juntos todos escreverem uma letra para uma melodia da compositora.

Ananica sugere o mote da cena quando diz que gostaria de criar uma música sobre o tema “inspiração e criação”. Ela pede ao público sugestões de palavras e frases que

rimem com “ão”. Anota as sugestões do público e encomenda à Triluna que selecione em seu acervo musical uma composição dramática e menos conhecida de Chiquinha Gonzaga para “lacrar a parceria”. A música sugerida é “Meditação”: uma composição publicada pela editora Buschmann e Guimarães e Irmão em 1890, na série “Arpejos da Saudade – Coleção de Noturnos, Melodias, Romances para Piano”²⁸.

Ananica se empolga com a ideia de ser letrista e parceira da compositora, já que “agora ela está morta mesmo e não vai poder reclamar da letra que vamos fazer para a música dela”. Com esta fala, estamos tratando ironicamente das versões e adaptações que a obra de Chiquinha Gonzaga sofre e já sofreu quando realizada por diferentes intérpretes e artistas. Na cena, também me refiro as práticas comuns da época de fazer mais de uma versão letrada das músicas, mudando as letras e títulos de acordo com a montagem teatral que a música está inserida, ou até mesmo sendo alteradas sem a autorização do autor, visando atender as demandas do mercado fonográfico.

Sobre a prática de letrar melodias, José Ramos Tinhorão (1998) diz que o encontro dos poetas letristas de canções de rua com os músicos populares “estava destinado a marcar, na área desta primeira canção de massa, de carácter nitidamente citadino, o advento de um novo sistema de criação: a parceria” (1998, p.129). Desde o final do século XIX, se espalhavam letristas e músicos da classe média urbana que colaboravam com as obras uns dos outros, sem estabelecer muitos critérios para as possíveis apropriações culturais, ou para burlar os direitos autorais dos compositores.

Portanto, neste trecho do espetáculo, tratamos de questões relacionadas aos direitos autorais, pois foi o uso indevido de sua obra e a recorrente situação em que os artistas da sua época se viam, quando tinham suas obras exploradas e não recebiam remuneração justa, que motivou a compositora a se juntar aos homens dramaturgos e compositores e fundar a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) em 1917.

Atualmente, toda a obra da compositora está sob domínio público, pois no Brasil, com 70 anos após a morte do artista, a obra pode ser usada livremente, sem necessidade de autorização ou pagamento de direitos autorais²⁹. Ananica brinca com este aspecto comentando que “Tem aí a questão dos direitos autorais, mas como a obra de Chiquinha está sob domínio público, então vocês, o público - se referindo a plateia que assiste - e eu podemos dominar as composições e colocar uma letra nova ou inédita em uma música de Chiquinha Gonzaga! Tá tudo dominado! Vamos criar esta letra juntos?”.

A partir deste convite que Ananica faz à plateia, pode-se refletir sobre as recriações de obras do passado e as novas abordagens que sofrem, porque a maneira como o público reage as estas falas de Ananica imprime rastros de como as questões relativas aos direitos autorais e as releituras de obras são interpretadas e recebidas pelo público, a depender dos contextos culturais e sociais específicos onde o espetáculo é apresentado.

²⁸ Junto com “Corta-Jaca” a música “Meditação” fez parte do repertório executado por Chiquinha Gonzaga no primeiro recital que ela organizou no Clube Euterpe como diretora do concerto, em 10 de fevereiro de 1.900. Originalmente, “Meditação” fazia parte da peça “O Crime do Padre Amaro”, extraído da obra de Eça de Queirós por Augusto Fábregas (1859-1893) e representado no Teatro Lucinda em abril de 1890. A peça “O Crime do Padre Amaro” estreou em 24 de abril de 1890 no Teatro Lucinda. É uma peça anticlerical, com seis atos e sete quadros, com dois números de música, compostos por Chiquinha Gonzaga. São elas “Como em sonho!” e “Meditação”, sendo ambas para piano.

²⁹ Conforme a Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610/1998, artigo 41), a contagem inicia a partir do dia 1º de janeiro do ano seguinte ao falecimento do artistas. Chiquinha Gonzaga faleceu em 28 de fevereiro de 1935 e, portanto, suas composições passaram a ser de domínio público em 1º de janeiro de 2006.

Por fim, na **sexta e última cena** do espetáculo, tem-se a carnavalização com modo de vida, ou seja, o que foi e o que é o carnaval na formação do Brasil. Para tal, parto da música "Abre Alas" e evidencio a relação da Chiquinha Gonzaga com os movimentos insurgentes da rua. Os estudos do carnaval também suscitam questões e reflexões sobre a masculinização da figura do Momo no carnaval brasileiro, com um dos caminhos de opressão e cerceamento do patriarcado sobre as figuras mitológicas femininas e das Deusas sujas e cômicas.

A criação, realização e reflexão sobre esta cena me trouxe o entendimento de que o espetáculo pode ser não só uma criação a partir da musicalidade de Chiquinha Gonzaga, mas também uma adaptação para as artes cênicas sobre a musicalidade desta compositora. Linda Hutcheon (2013) em "A teoria da adaptação" entende que uma adaptação ocorre quando uma obra é modificada para se adequar a um novo meio, público ou contexto, resultando em mudanças na forma, no conteúdo e gerando novos significados.

Linda Hutcheon (2013, p.29-30) sugere que as adaptações podem ser feitas em diversos modos ou a partir de três perspectivas distintas que podem ou não ser inter-relacionadas. A primeira seria a adaptação que decorre em transcodificação e mudança de mídia. A segunda possibilidade é como um processo de criação, que envolve a reinterpretação, a recriação e recuperação de dados. E a terceira possibilidade enfatiza a perspectiva da recepção, quando as lembranças de outras obras ressoam através da repetição com variação.

Acredito que o espetáculo resultante desta pesquisa trabalhou a partir destas possibilidades elencadas por Hutcheon (2013), pois fizemos uma transposição declarada dos contextos históricos, linguagens e das obras musicais da Chiquinha Gonzaga, buscando um ato criativo e interpretativo na recuperação de informações silenciadas e obras produzidas no passado, para gerar um engajamento intertextual extensivo junto ao público que já conhece a compositora ou algumas de suas composições mais emblemáticas como "Abre Alas".

Acredito que em nossa adaptação, o uso de uma bicicleta musicada e a linguagem da palhaçaria feminina são dois importantes elementos que transformam e ampliam para novos públicos e contextos o repertório da compositora. "Isto acontece porque cada forma envolve um modo de engajamento distinto por arte do público e do adaptador" (Hutcheon, 2013, p.35). Uma história contada em livro ou filme, tem um engajamento distinto de uma história mostrada no palco, com outros recursos artísticos e com o qual o público interagindo.

Por outro lado, esta mesma proposta poderia soar completamente inusitada, desconexa e provavelmente impensável para a compositora, ou para outros artistas e público de sua época, onde uma mulher não teria a chance de ser uma palhaça musicista. Os palhaços do entre século fizeram isto, cantaram e exploraram a comicidade musical de Chiquinha Gonzaga. Enquanto, que para um mulher palhaça isto só se torna possível na contemporaneidade.

Esta perspectiva anacrônica trouxe para mim e para a diretora Karla Concá uma nova dimensão sobre o processo de criação porque tínhamos o desafio de propor a adaptação de um repertório musical antigo para a linguagem das artes cênicas contemporânea, sendo que a palhaçaria, assim como a bicicleta, eram práticas inicialmente vedadas para as mulheres no final do século XIX. Foi só depois, no início do século XX que a bicicleta se tornou um símbolo do movimento feminista na Europa e a palhaçaria feminina estourou no final do século XX no Brasil. E como Chiquinha Gonzaga entraria no meio disso tudo?

Quando refletíamos sobre os desafios, a adaptação ganhava mais corpo e sentido. O argumento e a relação entre estes três eixos da encenação se justificava para nós, quando pensávamos a partir deste olhar anacrônico. A palhaçaria feminina nos ajudou, neste movimento de concatenar as peças, porque nos autorizava a mostrar o nosso olhar, de palhaças mulheres da atualidade, sobre os temas abordados.

Esta música emblemática da compositora mostra como as memórias de Chiquinha Gonzaga referenciadas por Ananica estão entrelaçadas com as memórias coletivas da audiência e estas influenciaram na percepção sobre as identidades culturais, as narrativas históricas e as informações compartilhadas no espetáculo. Portanto, a memória social sobre o carnaval é moldada, transmitida e reinterpretada através de diversas interações sociais e contextos culturais por onde o espetáculo passou. A reapresentação do passado histórico de Chiquinha Gonzaga no espetáculo traz os fatos para o presente, numa espécie de túnel do tempo, e possibilita que este passado esteja em contínuo processo de reconstrução.

Conclusão

Portanto, também pretendo com esta pesquisa reconhecer a legitimidade da narrativa teatral, cênica e sua capacidade de produzir um conhecimento sobre um passado. Em cena percebo que um espetáculo cênico tem a capacidade de narrar, criticar e recriar fatos por um caminho sensível. Principalmente quando se trata de eventos históricos repressivos, oferecendo um olhar crítico, reflexivo e feminista para o passado.

White (1992) e Hutcheon (1991) entendem a história como um conhecimento teórico e metodológico do passado, uma ferramenta que nos auxilia a fazer escolhas éticas e políticas frente ao presente e escolher como construiremos no nosso futuro. Ou seja, entendo que eles falam do modo como organizamos as nossas narrativas e dos efeitos que pretendemos produzir a partir dela.

Neste processo, também percebi que este aspecto da narração historiográfica está diretamente relacionado com o campo de disputa de memória. A criação do espetáculo também evoca a memória social daquela virada de século na construção de procedimentos cômicos e dramatúrgicos. A história e, por sua vez, a memória são campos de poder capaz de incluir, excluir, centrar ou marginalizar os processos históricos.

De todo modo a abordagem histórica do espetáculo não nega a existência do passado, ou simplesmente subverte o passado de maneira arbitrária. Buscamos questionar a maneira como conhecemos este passado referenciado, desde todas as questões que envolvem os documentos e vestígios até a incapacidade de escrever uma história impessoal. Por fim, fizemos uma montagem espetáculo com uma abordagem histórica feminista e cômica, contribuindo com outras possibilidades de interpretação de fatos históricos e agregando métodos de pesquisa criativos.

Por fim, a “metaficção historiográfica” proposta por Linda Hutcheon (1991), a “Meta-História” colocada por Hyden White (1992) e a perspectiva *Herstory* sobre os documentos históricos também alinham a nossa proposta, já que as transformações e as reinterpretações das narrativas pré-existentes são o foco destas abordagens e acabaram sendo a proposta da nossa montagem. Ou seja, estas referências foram os caminhos encontrados por nós para realizar a criação da dramaturgia musical deste espetáculo, uma criação feita a partir da vida e obra da compositora Chiquinha Gonzaga.

Referências

- BARONE, Tom; EISNER, Elliot W. **Arts based research**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2012. 183 p. ISBN: 9781452230627.
- BRECHT, Bertolt. **Pequeno Organon para o Teatro**. Coletânea Teatro dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Nova ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 320 p. ISBN: 978-8537801642.
- FRANCESCHI, Humberto M. **A Casa Edison e seu tempo**, Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**/tradução Ricardo Cmz. - Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. 330p
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2 ed. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013, 280p. ISBN: 978.85.328.0639-0.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução: Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- LAZARONI, Dalva. **Chiquinha Gonzaga: sofreu e chorei, tive muito amor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 541 p. ISBN: 8520909760.
- MACY, Sue. **Wheels of Change: How women rode the bicycle to freedom (with a few flat tires along the way)**. National Geographic Books, 2011.
- MACEDO, G. & Amaral, A. **Dicionário da Crítica Feminista**. Porto: Edições Afrontamento. 2005.
- MOTA, Marcus. **Dramaturgia musical em Ésquilo: Investigações sobre Composição, realização e recepção de obras audiovisuais**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro: reminiscências dos chorões antigos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
- SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Intermeios, 2011. 186 p. ISBN: 978-85-64586-07-9.
- SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007. 434 p. ISBN: 9788587770455
- SCOOT, Joan. **História das mulheres. In: A Escrita a história: novas perspectivas** / Peter Burke (org.); tradução de Magda Lopes. - São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**.1998.368p. São Paulo, Ed. 34. ISBN 85-7326-094-7
- WHITE, Hayden. **Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX**;tradução de José Laurénio dc Melo. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. (Coleção Ponta; v. 4).



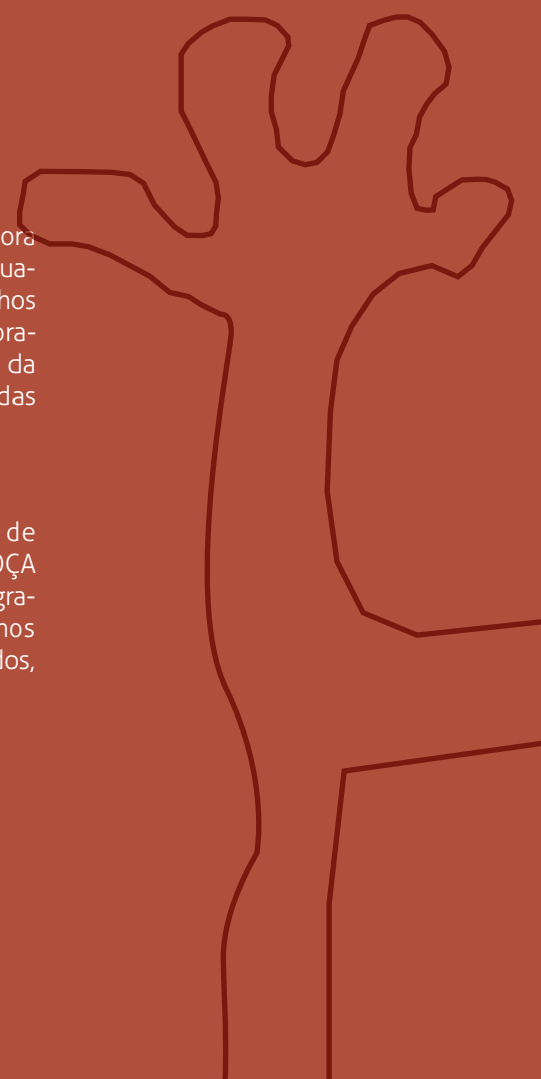
SCHIRLEY P. FRANÇA: ARTESANIAS E MATERNAGENS DE UMA ARTISTA BRINCANTE

DANIELA ROSANTE GOMES

Bacharel em Imagem e Som (UFSCar, 2005), Mestre em Artes (UFU, 2011), Doutora em Artes Cênicas (PPGT-UDESC, 2023). Artista e Arteira de várias Artes e línguas. Aprendiz de Vida Viva. Educadora Sonhadora e Realizadora de vários sonhos e despertares. Artivista em várias frentes e fronts. Mamãe de três! Professora-Extensionista-Pesquisadora Adjunta do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Gosta das ruas e das memórias, das culturas e das histórias. Ama as gentes! E acredita no Amor. Na Arte.

SCHIRLEY P. FRANÇA

Atua na área das artes cênicas, do teatro de bonecos, e dos movimentos de cultura popular. Tem uma vida dedicada a formação e manutenção da CARROÇA DE MAMULENGOS, como mãe e co-fundadora. Brincante, Artesã, Pedagoga, graduada pela UFF- Universidade Federal Fluminense, desenvolvendo projetos nos campos da literatura, biblioterapia, contação de histórias, oficinas de brinquedos, e artesanias em estandartes.



DOI: 10.26512/dramaturgias30.60971

Resumo

Este ensaio é uma adaptação de uma entrevista realizada com Schirley P. França, apresentada na tese de doutoramento: *Carroça de Mamulengos: poéticas de convivência e memórias de quem viveu e conta suas histórias*, de autoria de Daniela Rosante Gomes. A *Carroça de Mamulengos* é a companhia teatral familiar itinerante, com mesmo corpo teatral desde o início (sempre crescendo na medida em que a família aumenta) e com atividades ininterruptas mais antiga do país, caminhando pelos chãos e rincões do Brasil desde 1977, e Schirley P. França é a mãe desta família, formada por 8 filhas, 8 netas e uma fábula de pessoas agregadas que acompanharam a família em suas diferentes fases de existência. O artigo traz as reflexões de ambas intercaladas em uma escrita performativa que permite entrever o tom íntimo da conversa. Um diálogo leve, mas também profundo que passeia sobre pormenores do cotidiano de uma Mãe, Mulher e Artista que perfaz sua Vida na Arte nos processos de uma maternidade e de uma maternagem sem fim.

Palavras-chave: Schirley P. França. Artesanias do cuidar. *Carroça de Mamulengos*. Maternagem. História oral.

Abstract

The article is an adaptation of an interview conducted with Schirley P. França, presented in her doctoral thesis: *Carroça de Mamulengos: poetics of coexistence and memories of those who lived and tell their stories*, written by Daniela Rosante Gomes. *Carroça de Mamulengos* is the oldest traveling family theater company in the country, with the same theater group since its beginning (always growing as the family grows) and with uninterrupted activities, traveling the lands and corners of Brazil since 1977. Schirley P. França is the mother of this family, made up of 8 daughters, 8 granddaughters and a fable of people who accompanied the family in its different phases of existence. The article brings the reflections of both interspersed in performative writing that allows us to glimpse the intimate tone of the conversation. A light but also profound dialogue that wanders through details of the daily life of a mother, Woman and Artist who completes her Life in Art in the processes of endless motherhood and mothering.

Keywords: Schirley P. França. Crafts of caring. Mamulengo cart. Mothering. Oral history.



*Foto de uma artesanaria de Isabel Gomide e Idália Lucena, (filha e nora de Schirley, respectivamente)
Técnica: colagem, desenho e bordado sobre fotografias*



presente ensaio é uma adaptação da primeira entrevista realizada com Schirley P. França por mim, Daniela Rosante Gomes. A entrevista foi apresentada na íntegra na tese de doutoramento: *Carroça de Mamulengos: poéticas de convivência e memórias de quem viveu e conta suas histórias* (GOMES, 2023). Uma tese formada por quatro livros, onde trabalhei com os relatos diretos de uma família artista e das pessoas que com ela conviveram, abordando olhares plurais em sequências de entrevistas sobre uma trajetória de trajetórias.

Escolher as entrevistas como foco central dos textos da tese me fez escolher como uma das metodologias principais para o trabalho a História Oral, tal como apresentada pelo pensamento de MEIHY (2005, 2011a, 2011b). Em uma tese de teses, defendendo que ninguém melhor do que estas pessoas que vivenciaram a história para apresentarem suas próprias conceitualizações, que serviram como referencial teórico do trabalho acadêmico.

A Carroça de Mamulengos é a companhia teatral familiar itinerante, com mesmo corpo teatral desde o início (sempre crescendo na medida em que a família aumenta) e com atividades ininterruptas mais antiga do país, caminhando pelos chãos e rincões do Brasil desde 1977, quando Carlos Gomide iniciou sua trajetória como artista itinerante após ter vivenciado experiências de teatro de grupo.

Schirley P. França iniciou sua trajetória com Carlos Gomide logo no início da caminhada, também dando forma e conteúdo estruturantes ao que se tornou a Carroça de Mamulengos. Schirley é a mulher na cena e é a mulher por detrás da cena, nos bastidores. Melhor seria dizer: é a mulher no plano de fundo da imagem transparente dos teatros que se fazem nas ruas, nas feiras e nos lugares em que o artista vai aonde o povo está. Também seria justo refletir: a grande mulher por trás do grande homem, o cameloturgo e babauzeiro Carlos Gomide; mamulengueiro reconhecido como raiz forte de uma linhagem de brincantes do Teatro Popular Nordestino e Candango, reconhecido como o grande criador artístico e mentor intelectual por toda família artista, incluindo Schirley. No entanto, nas primeiras entrevistas, apenas os trabalhos do pai apareciam nas falas dos filhos e filhas e de outras pessoas entrevistadas, havendo a necessidade de provocar a reflexão sobre os processos protagonizados por Schirley na caminhada da Carroça.

Sobre Schirley: a mulher no plano de frente de uma família que, em cena, segue se apresentando para além das ruas em teatros e nos grandes centros culturais do país, também já tendo se apresentado na França e Holanda, e caminhado pela Argentina e Uruguai. A grande atriz brincante de um espetáculo de quase 4 décadas que emociona gerações: o *Histórias de Teatro e Circo*, que cresceu e segue crescendo na medida em que cresce a própria família.

Mãe de 8 filhos gestados em seu útero e avó de 8 netas (uma ainda no útero da filha primogênita!), Schirley tem sua *maternagem* apresentada não só dentro da família consanguínea, mas também expandida aos agregados que andaram e viveram com a trupe familiar. Vale dizer que Schirley é reconhecida por outras pessoas que com ela e a família vivenciaram as experiências de Vida e Arte da Carroça de Mamulengos em suas andanças por *um Brasil profundo*, como ela gosta de dizer. Gente que com ela conviveu e cresceu, vindo a considerá-la também como uma espécie de mãe (sem ser a mãe), por agregar princípios e cuidados atualmente discutidos nas reflexões que hoje se tecem em torno do conceito de *maternagem*.

Apresento a terminologia *maternagem* na compreensão de um conjunto de práticas exercidas pela mãe no dia-a-dia, que envolvem proteger, educar, cuidar dos processos físicos e fisiológicos rotineiros (nutrição, higiene, saúde etc.), e, sobretudo, acolher e suprir a criança em suas necessidades educacionais e afetivas, instrumentalizando-a – e ao futuro adulto – com recursos como sociabilidade, autoconfiança e saúde psico-emocional. Segundo Ana Luíza Figueira¹:

¹ Ana Luíza de Figueiredo Souza é mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal Fluminense, e atua como escritora, consultora acadêmica e literária, redatora publicitária, revisora, parecerista e produtora de conteúdo nas redes sociais que abordam reflexões e narrativas pessoais de mulheres sobre a maternidade.

*Em português, o sufixo latino **age** expressa ação ou resultado de ação. Dessa forma, podemos entender a maternagem como processo contínuo, rotineiro, que se realiza por meio de atividades cotidianas. O termo maternagem é utilizado em áreas como a Psicologia e a Enfermagem para designar o cuidado de mães ou outros cuidadores com crianças sob sua responsabilidade.*

FIGUEIRA, 2021

Vale ressaltar que este processo de processos (tantas vezes invisíveis e ou invisibilizados na escala dos valores considerados socialmente relevantes em uma sociedade ainda machista e misógina), demandam tempo e profunda dedicação por parte das mulheres, e não se manifestam apenas na fase dos cuidados da infância, mas seguem também fase da adolescência e da vida adulta, onde cuidado, orientação e afeto seguem produzindo seus efeitos positivos sobre a vida humana, tomando-se aqui a compreensão em sentido similar de Figueira (2021), quando diz:

O termo maternagem é utilizado em áreas como a Psicologia e a Enfermagem para designar o cuidado de mães ou outros cuidadores com crianças sob sua responsabilidade. Mas podemos expandir essa ideia para se relacionar às tarefas de educar e cuidar de quem se toma por filho/a, ou até os cuidados com alguém, de certa forma, dependente da pessoa que o/a materna. Apesar de geralmente associada a crianças, a maternagem não se restringe a elas, podendo abranger adolescentes e mesmo adultos.

FIGUEIRA, 2021

O artigo apresenta uma prática de vida que podemos associar às discussões mais recentes sobre a maternidade, mais uma vez citando Figueira (2021), que nos auxilia a compreender mais alguns aspectos ligados a conceitualização que vamos utilizar para observar as práticas de Schirley P. França em seu cotidiano:

Diante disso, a maternagem não apenas pode ser entendida como a prática cotidiana da maternidade, mas também como sua própria performance. Dito de outro modo, a maternagem é um dos mais fortes elementos que constituem a rotina de atividades e atitudes que classificam uma mulher como mãe de seus filhos. Todavia, a maternagem, por si só, não é suficiente para chamar alguém de mãe. Babás, avós, professoras, comadres, tias e madrinhas comumente desempenham tarefas relacionadas à maternagem das pessoas (em geral crianças, mas podem incluir adolescentes, jovens adultos ou adultos com algum tipo de deficiência que demande maior amparo) sob seus cuidados. Isso não significa necessariamente que as enxerguem enquanto filhos/as, nem que sejam consideradas mães por aqueles/as que maternam

FIGUEIRA, 2021

Além das questões relacionadas à maternidade de Schirley, o artigo também apresenta reflexões sobre os desafios e peculiaridades da existência da mulher em contextos diversos, pensando as questões de gênero, neste caso, relacionadas diretamente à vida de uma artista com uma trajetória muito peculiar: esta mãe, artista e mulher que estruturou e

fez da Carroça de Mamulengos o que ela se tornou ao longo de sua história. Seus relatos configuram para mim, em uma espécie de oportunidade de exercitar a *escrita de si* e as *invenções da subjetividade* na perspectiva apresentada por Scheffler e Margareth Rago (2014) em suas leituras sobre o feminismo, iniciadas em outros contextos, mas sempre avançando para um olhar e uma escrita realizadas na ordem dos relatos pessoais, nas miudezas que revelam a vida em sua integralidade de modo surpreendente.

A entrevista principal que estrutura o texto apresentado no artigo de forma mais performativa², foi realizada 25 de maio de 2018 na casa de sua mãe, Dona Zélia, em Taguatinga-DF, mas contém também alguns fragmentos de falas e pensamentos que foram enunciados por ela futuramente, já na fase das devolutivas da tese (uma etapa da História Oral em que juntas retomamos os conteúdos e trabalhamos sobre eles para dar o acabamento, fazer as correções e até inserir novas reflexões), com um lapso de quase 6 anos entre a entrevista, em 2018, e a devolutiva em 2024.

A entrevista fala por si, e traz presente bastante da oralidade e de suas marcas, apesar das diferenças entre as duas linguagens; escrita e oral. Foram retirados da fala de Schirley alguns *trejeitos da fala*, também conhecidos no meio acadêmico como *vícios de linguagem*, mas não todos, buscando preservar um falar mais orgânico e real da mãe da família, que fez questão de corrigir linha a linha este e outros escritos da tese, consolidando assim o que propõe toda uma ética envolvida na História Oral. As falas de Schirley vem sempre em letra maior, cabendo também destaques e o uso de uma escrita brincante (GOMES, 2023), na qual ressalto trechos em CAIXA ALTA, cabendo também outras brincadeiras textuais, incluindo também uso de diferentes fontes mais ao final do texto, quando retomo a palavra como enunciativa principal (tal como faço nesta introdução).

No texto, entre as palavras/falas de Schirley, vou tecendo nas entrelinhas [entre colchetes, sempre em letra menor] os comentários que abarcam camadas de discurso e acontecimentos de diferentes períodos da pesquisa, que já dura 9 anos! Quando minha fala está entre aspas, é a voz da entrevistadora investigando Schirley no tempo real da entrevista. Quando está entre os colchetes, mas sem aspas, são minhas anotações em uma outra camada de discurso: minhas reflexões da artista, pesquisadora, mulher e mãe, narrando também minhas próprias histórias de forma bastante determinada... mas também reticente...

Portanto, na escrita do artigo, e na mesma linha da tese, integro minhas próprias reflexões e vivências às narrativas da entrevistada, buscando tecer meus pensamentos sem bater nenhum martelo de universalidade, tal como tem ocorrido em pesquisas que, falando de decolonialismos, seguem afirmando regras e defendendo certezas universalizantes típicas do pensamento colonial, tão desejoso de abarcar de forma totalitária realidades diversas, numa postura de elevar apenas um modo de pensamento/percepção e ação, que, em última instância, respondem aos instintos de dominação típicos dos discursos patriarcais que desqualificam experiências sensíveis como forma legítima de produzir conhecimentos, na linha das ciências ditas duras.

Minhas narrativas e reflexões buscam formas de pensamento/escrita e ação mais integradas com o conceito das *escrituras de si*, identificadas como uma escrita mais

² Sobre a *escrita performativa*, eu a referencio a partir do importante trabalho de Inês Saber e outras/os pesquisadoras/es do coletivo/grupo de pesquisa de *Escritas Performativas* iniciado nos corredores da Universidade Estadual de Santa Catarina a partir de sua pesquisa de doutorado. O grupo é cadastrado no CNPQ. Seus conteúdos se encontram com facilidade nos autos acadêmicos e outras *bulas performativas* disponíveis na net.

ligada a um universo feminino, um enunciar da memória, dos relatos pessoais que fazem o burburinho das conversas de comadres, desejosas de falar de seus cuidados e desafios... uma fala que corresponde a uma escrita que se faz desejosa de trocas e compartilhamentos, mais do que do desejo de se estabelecer marcos conceituais.

Com Schirley, ao longo destes anos em nossas conversas de comadre, pude vivenciar uma riqueza de experiências compartilhadas de forma profunda e íntima, construindo uma relação com uma mulher que admiro e que carrego como uma referência de vida, junto à minha mãe e minhas tias, além de outras mestras de Vida e Arte que fizeram despertar um olhar mais atento na direção de mulheres que enfrentaram mundos e toda sorte de desafios para seguirem seus caminhos sendo mães, mulheres, artistas e pessoas comprometidas com uma toda uma ética de cuidado que por vezes nos torna alvo de críticas e incompreensões severas (e, se digo no plural, é porque sou mãe destas mesmas águas!).

Importante evidenciar que minha escrita é comprometida até os ossos com o tema e com as pessoas envolvidas na pesquisa, nas linhas e preceitos de uma tese que não se propôs à pretensa neutralidade científica, caída por terra mesmo em outras áreas mais duras do campo acadêmico. Comprometida até os ossos até no que diz respeito ao uso de metodologias e procedimentos éticos extremamente trabalhosos de serem atendidos, por carregarem em si o cuidar e os cuidados. E não por acaso, uma pesquisa longa, em que a construção de relações e afetos se dá pela convivência contínua, na construção de diálogos onde estão presentes a amizade, a confiança e o desejo de crescimento mútuo.

Tenho muito Amor (que escrevo com letra maiúscula, mesmo, buscando elevar palavra tão evitada no meio acadêmico) por Schirley e afeto especial por esta entrevista primeira, que foi encaixada num tempinho escavado entre as correrias cotidianas de uma viagem/estadia em Brasília onde participamos de um encontro de artistas e educadores organizado pela Cia Buriti – uma das companhias familiares que realiza trabalho artístico e educacional em comunidades ditas periféricas, e que traz a Carroça como uma grande referência para sua Arte. Uma companhia com protagonismo de mulheres!

O contexto da entrevista: na casa de Dona Zélia cozinhando, lavando louça, organizando casa, malas e buscando assimilar acontecimentos inusitados, quando fomos furtadas em um dia e roubadas à mão armada no outro assim que chegamos em Brasília, uns dias antes. Entre Schirley lavando uma roupa e atendendo sua mãe e a família diante dos fatos citados, separamos um pequeno tempo já no último dia de minha estadia para, durante cerca de uma hora, trocarmos nossas palavras registradas pela primeira vez por um gravador (atendendo as exigências de registro da História Oral, acima citada).

Por fim, cabe ressaltar que o texto da referida tese, adaptado para a escrita deste artigo, está em um dos capítulos que trazem as vozes da família consanguínea, apresentadas no livro Uma história de Arte e de Vida. Capítulo de mesmo nome que este artigo, focalizando especificamente a matriarca da família a partir de imagens que considero fundamentais para se alcançar as filigranas do cotidiano e das transformações vivenciadas por Schirley e pelos integrantes da família Carroça de Mamulengos, que um dia foram mencionados por Luis Carlos Vasconcelos³ como *os últimos saltimbancos modernos!*

³ Ator paraibano e diretor teatral, é um dos criadores do grupo Piollin de Teatro e da Escola Piollin, desde seu início em 1977, quando foi realizada uma ocupação de um antigo convento franciscano que se tornou um centro cultural. Neste espaço Luiz Carlos Vasconcelos recebeu a Carroça de Mamulengos, assim como no Teatro Santa Roza nos primórdios das andanças da companhia. Possui um trabalho circense muito respeitado, atuando na Arte Comunitária com o querido Palhaço Xuxu.

["Schirley, eu queria que você me contasse como é esse cotidiano do Carroça, esse cotidiano desta Vida que foi acontecendo... Como que essa vida foi acontecendo? Como você se lembra de como que as coisas foram acontecendo? Como foi ter oito meninos e cuidar, e alimentar e acompanhar, muito de pertinho, cada um deles, mesmo com todas as dificuldades que isso demanda? Queria que você falasse um pouquinho sobre isso..."] Bom, a gente iniciou nossa conversa aqui hoje falando sobre o tempo... [...] Esse tempo apareceu *nas horinhas de descuido*... [Sorrisos! Schirley traz a fala de sua personagem a boneca **Felicidade*** (uma citação de João Guimarães Rosa⁴). Uma boneca criada para brincar nas ruas (**abrir roda***) há mais de 40 anos!!!] Porque o cotidiano... é no cotidiano que a gente se revela, porque, às vezes, lavando a louça, cortando algum tempero, isso é comum, tem um pouquinho mais de chance de devaneio... Então, nesse devaneio que vem nessas horinhas de descuido, vêm umas ideias criativas... vem música, vem uma possibilidade de cena, uma ideia de um figurino... Esse parar no cotidiano de numa família é muito complicado! Porque a Vida ela pulsa, é viva! Tem que organizar todas as coisas: amanhecer o dia, as crianças têm que tomar café... tem o almoço... já tem roupa suja... já tem a casa pra mexer... as camas por arrumar... [...] Minha mãe me criou, minha avó foi mãe de 20 filhos! Minha mãe vem depois, e essa labuta cotidiana desse ser mulher e mãe, ele é muito intenso, porque nós somos provedoras. [...] É o que acontece hoje com as mulheres urbanas: se não pode estar com seus filhos, tem que ter uma pessoa pra estar no cotidiano deles, porque é necessário... a Vida exige isso. Os filhos exigem isso! Não é brincadeira ter um filho... [...] Então, a Vida é cultivada nos mínimos detalhes, ela necessita desse cultivo. O ser humano é um animal que precisa do carinho, do cuidado e do alimento. O carinho e o cuidado tá praticamente paralelo ao alimento. O ser humano não vive sem se alimentar... sem o carinho. Alguns animais que nascem, já saem andando... caminhando. Mamam e caminham! O ser humano, não! Precisa do colo, do aconchego, do cuidado. O bebê é completamente inofensivo, completamente necessitado da mãe, do pai, do outro... Então, imagina: um bebê, dois bebês, três bebês, até eles se tornarem grandinhos, até poderem cumprir suas necessidades sozinhos, ir ao banheiro sozinhos, [...] comer com as mãozinhas deles... olha quanto processo! É um processo longo... de anos. E o cuidado da amamentação? Pegar o bebê no colo, amamentar... É isso! Como que a Arte foi surgindo nesse movimento? É porque nós estávamos numa itinerância... eu me destinei a nunca deixar meus filhos por causa da Arte, por causa dos trabalhos. "Vai sair pra fazer um espetáculo? Eu vou também!". Podia fazer sol ou chuva, mas onde coubesse meu filho, me cabia. Essa passou a ser a premissa [...]: "Onde cabe meu filho, me cabe!" [pensamento que eu já havia ouvido pela fala de Carlos Gomide, com quem já havia convivido mais do que com Schirley, até então, mas que, como outras frases e pensamentos, sinalizavam os frutos de uma sementeira compartilhada... com as raízes plantadas bem firmes nas terras do coração

⁴ A citação *ipsis literis*: "*Felicidade se acha é só em horinhas de descuido*" refere-se a um trecho do conto "Barra da Vaca", publicado no livro 'Tutaméia: terceiras estórias' (ROSA, 1985).

de uma mãe que, com toda sabedoria de nutriz, conduzia os processos do bem estar de sua prole junto ao companheiro]. Se eu tô num lugar que tá muito barulhento, que tá muito impossível de estar com meu filho, eu não vou estar, entendeu? Quando as condições eram muito extremas, e eu não podia estar com meus filhos, eu não ia... [...] Mas a gente criava condições para estarmos todos juntos: o Carlos, eu e as crianças... [Schirley geralmente usa a primeira pessoa do plural em suas narrativas, tomando sempre a família e a ideia de união e parceria na tomada de decisões que definiram os caminhos iniciais da família Carroça de Mamulengos. Schirley e Carlos conviveram por 25 anos, do início de 1982, quando seguiram juntos na caminhada, até fins de 2007, quando se separaram os caminhos. Com o tempo e as escutas de ambos, comecei a observar que havia uma grande diferença no enunciado de Carlos Gomide que, via de regra, falava sempre na primeira pessoa do singular: "eu", ao enunciar suas narrativas, ainda que estivesse se referindo aos processos que eram partilhados com ela e com a família. Carlos também usava o artigo masculino precedendo a citação da Carroça. Aliás, ele e toda a família, quando iniciei a pesquisa, diziam: "O Carroça..." enquanto grupo- na terceira pessoa do singular. Isso se modificou com o tempo, atendendo à um pedido da filha Maria Gomide, filha primogênita que, depois da separação do casal, tomou as rédeas da produção da companhia, que passa por uma transformação em termos de linguagem e modos de produção. Maria solicitou aos familiares de forma direta pas-sassem a enunciar: "A Carroça", enquanto trupe, companhia, família, ampliando formas e existências de um grupo que acaba se tornado uma fábula, uma entidade, até. Ao pensar aspectos de produção e do como narrar a complexidade da família, repleta de capítulos e evoluções que precisavam ser unificadas nas falas de tanta gente, Maria vai criando vocabulários, narrativas e cuidando de fazer a locomotiva da Carroça andar, primeiro como filha, depois como a mãe de Ana em seus próprios processos de *mater-nagem*, neste momento esperando a segunda filha. Eu mesma começo a olhar de fora estes processos da família em transformação desde o momento de minha chegada, acompanhando ao longo de um tempo estendido de 9 anos, até a escrita deste artigo, a abertura de novas perspectivas, que passaram a incluir um olhar sobre o campo de comportamentos humanos relacionados às construções sociais e narrativas que pensam o lugar da mulher e da mãe a partir de suas singularidades. permitindo que eu realmente constataste que há uma especificidade nas formas de contar as histórias, pensando a questão de gênero - o que foi se tornando um foco maior de interesse durante a pesquisa, dentro e fora da família Carroça. Questões que vieram surgindo, como esta do uso do "eu" enunciator - ou do "nós" - e que vim aos poucos descobrindo como trazer à reflexão com os integrantes da família, incluindo o próprio pai, Carlos Gomide, que no princípio, em especial no período das lives, durante a pandemia, inclusive, quando citava, só citava Schirley de maneira subsidiária e extremamente pontual. Schirley, ao contrário, além do uso do nós, traz explicitamente a presença de Carlos para sua narrativa, em vários momentos, revelando de modo generoso a intrínseca parceria do casal que definiu os movimentos da Vida da família durante muitos anos, ao mesmo tempo denotando esta feição bem típica dos modos femininos de narrar, que fui investigando também em outros contextos. As narrativas de Carlos quase sempre traziam um apagamento de Schirley que, como outros apagamentos da própria família também me incomodavam. Comecei a questionar Carlos de forma cada vez mais direta e contundente sobre estes aspectos, com apontamentos e até embates que se tornaram cada mais fortes, provocando-o sempre para uma análise e mudança de atitude. Cabe dizer que, sendo também uma grande admiradora do pai da família, por quem sempre nutri igual

respeito e afeto, foi com muita alegria que assisti o patriarca da família começar a incorporar Schirley às suas narrativas, utilizando também a primeira pessoa do plural (o “nós”), não apenas para se referir à Carroça como um todo, mas também à matriarca especificamente Feitas estas considerações que considero relevantes na reflexão geral do artigo, sigo com Schirley e suas memórias:] E a construção de tudo isso porque, quando eu conheci o Carlos, ele tinha uma mala grande de bonecos, uma bolsa. E aí, quando eu fui viver junto com ele, já não era só uma mala de bonecos: era eeeeeu, mais uma mala minhaaaa, as minhas cooosias... [ela fala aumentando as palavras, sempre de forma muito expressiva] E aí, quando surgiu a Maria, quando ela nasceu, não era mais só Carlos, a mala de bonecos, eu e minha mala, minhas coisas... já era as coisinhas que eram da Maria, a roupinha dela, as coisas de quando ela veio ao mundo. Imagina... [A forma de Schirley expressar estas imagens da vida cotidiana da família, foi algo que me fez imediatamente despertar para as coisas mais invisíveis do cotidiano de uma mãe. Eu era a mamãe de dois, apenas dois, naquele momento, e já conhecia muitos destes processos que nem sempre aparecem nos *curriculum vitae* da vida profissional... as tarefas cotidianas, os olhares das filigranas da vida, dos desafios e das pequenas grandes coisas que tomam o nosso tempo quando os filhos chegam... Aliás, são as coisas que estão na vida, mas que não são enunciadas... E eu ficava a imaginar Schirley neste cotidiano tão singular com seus 8 filhos! vivenciando tudo isso... Schirley não me dizia nada absolutamente novo no que tange a pensar a educação e o cuidado com os filhos... pensávamos de forma parecida, e fui criada com valores, percepções e cuidados na mesma linha... no entanto, ela falava sobre coisas que, se de algum modo eu já conhecia, com ela essas coisas tomavam uma outra expressão. Nada era novo, mas tudo vinha com um olhar diferente, como fazer um zoom e colocar um foco em uma câmera fotográfica, na qual o olhar vai ficando mais atento... observando mais detalhes... Detalhes que me faziam refletir cada vez mais sobre estes processos da Vida ligados à *maternagem* que Schirley me apresentou enquanto conceito, da forma mais orgânica possível, aprendendo com ela sobre uma terminologia emergente, antenada que estava Schirley nesta e noutras discussões sobre um *feminino* que começou a surgir de todos os lados em nossas vidas: para além dos próprios *feminismos*, mas junto com eles! Maria Gomide, a citada filha primogênita, também fazia parte deste cenário, me trazendo muitas reflexões sobre esse lugar de lugares, e juntas refletimos bastante sobre os papéis da mulher, da mãe, da mulher artista e dos conceitos e pré-conceitos em movimento nestas questões que não puderam ser definidas a partir de conclusões definitivas e engajamentos resolutos. Mas tinham também as novidades, como a aromaterapia, que abriu campo para outras medicinas alternativas com as quais eu já dialogava, ampliando esses saberes de forma surpreendente em minha vida. Vale notar que, à convite de Schirley, participei de um intenso e incrível movimento de mulheres que, mesmo à distância, realmente auxiliavam outras mulheres através de encontros online, antes, durante e depois da pandemia... Mas isto... é uma outra história... da qual, como na tese, faço memória, buscando ilustrar a imensidão de situações que vivenciamos na trajetória que foi se fazendo Vida, trazendo elementos que compõe toda uma tessitura de vivência para estas reflexões... E segue Schirley narrando:]. Aí, foi crescendo... [...] Nós criamos um outro boneco, o Palhaço Alegria. Se a mala dos mamulengos já era grande, a caixa do Palhaço Alegria é das maiores caixas que a gente tem no espetáculo [*Histórias de Teatro e Circo*, e ela reposiciona:], aliás, na nossa trajetória. É uma caixa enooorme! Então, já éramos nós três, mais o Palhaço Alegria, mais algumas coisinhas que a gente já tava adquirindo. Então, já começou a estrutura a aumentar, a crescer, e assim por diante.

Então, isso se multiplicou exponencialmente, essa construção desse todo... deste fazer na itinerância! [...] Como a gente vivia? Se transportava através de um ônibus interestadual. Muitas vezes a gente ia andar em ônibus comum... desses que rodam as cidades, e aí tinha que descer... Quando íamos entrar, eu pedia pro motorista: "Motorista, abre a porta pra gente colocar a bagagem lá atrás?". Aí, quando a gente ia subir com o material, o motorista fechava a porta, plaf! "Não! Não pode levar!". A gente tinha que descer correndo, eu descia com os meninos, o Carlos descia com a caixa, até aparecer um outro motorista que deixasse a gente entrar com aquela caixona grande do Palhaço Alegria... Era uma caixa giganteeeeesca... ["Ônibus urbano normal?"] Normaaaaal, entendeu? O circular na cidade... de uma escola pra outra... de uma localidade pra outra... [...]

A Rede de Amigos e o Trabalho nas Escolas: Braços fortes na formação da Carroça de Mamulengos

Estávamos sempre na casa de amigos. Minha mãe mora em Brasília, então era sempre um apoio. A gente sempre teve essa casa de apoio: a casa da minha mãe. Quando íamos pra Fortaleza, tinha amigos, então ficávamos na casa de amigos. Raramente podíamos pagar uma hospedagem... pensão... hotel. Nós não circulávamos assim! A gente sempre contava com os amigos [...]. Essa rede de amigos, foi outro braço de formação da Carroça de Mamulengos [em uma importante reflexão que define um dos eixos de existência da trupe familiar em suas convivências com as pessoas, reflexão esta bastante manifestada na fala de Schirley e dos filhos e filhas]. Essa rede de amigos, das pessoas que nos apoiaram, circulando o Brasil... nessa vivência. Os nossos amigos não eram amigos de somente assistir os espetáculos. Eram amigos mesmo! De pegar meus filhos no colo, de estar comigo, de dividir o pão, de estar na mesa... a gente compartilhar o almoço, as angústias das dificuldades financeiras, as labutas... Todo mundo via que a gente tava ali! Acordava cedo, batalhando, deixando as coisas organizadas e saindo pra vender os espetáculos. Nos fazíamos contatos por telefone fixo porque não tinha essa coisa de internet há trinta anos... fazíamos com antecedência os contatos. Nós identificamos que o trabalho do Carroça nas escolas seria um potencial. Por mais que visitássemos os órgãos de cultura do estado, a Secretaria de Cultura, as prefeituras, o que manteve mesmo o Carroça de Mamulengos nesses anos todos foi o trabalho com as escolas... [neste período ao qual Schirley se refere, a Carroça também se firmou como pioneira em outra vertente, inaugurando a prática de se apresentar o teatro nas escolas, inserindo o Teatro na cultura escolar de forma mais sistemática e organizada, com remuneração para artistas, já que esta prática ainda não era comum naquela época e nos lugares onde passavam... estamos nos anos 80, região Centro-Oeste e Sudeste]. Fomos conquistando uma rede de educadores, de pedagogos... pessoas que, sempre quando nós passávamos pelas cidades, nós visitávamos... [...] as mesmas escolas nos recebiam. Então, era assim... eram os amigos e as redes dos professores, dos pedagogos, dos educadores que conheciam a história da gente e, de ano em ano, de dois em dois anos, quando passávamos naquela cidade... nas cidades do Brasil, a gente tinha uma rede de escolas que nos apoiavam. E o espetáculo da escola é um espetáculo fantástico, porque tem um público já no local, normalmente tem pátios... algumas escolas têm teatro... locais específicos pra Arte. Pedíamos a contribuição do aluno. O trabalho na escola é um trabalho fundamental, que é tirar esse peso... de que a escola é isolada. A escola se relaciona

com aquela comunidade, mas ela não pode ficar isolada. Ela tem que se relacionar mais ainda, com os pais, com a localidade onde ela está inserida, com a cidade que ela tá inserida, e com o Brasil, e com o todo! A escola não pode se isolar, fechar as portas: "Aqui é só a escola e o corpo pedagógico da escola.". Não! As Artes, as formações de professores, todo esse processo dentro da escola, ele é fundamental pro crescimento de uma educação mais voltada pro ser humano para a ampliação desse universo de consciência humana! Então nós vínhamos com o nosso espetáculo brincar dentro das escolas, com a contribuição dos pais. As escolas questionavam: "Como é que a gente vai fazer? A gente não sabe". [Schirley ilustra aqui a novidade que a família ia levando às escolas, assim como os modos através dos quais a família ia criando os recursos necessários para consolidar o trabalho de parceria dos artistas as escola com as escolas, servindo de modelo depois a outras famílias, artistas e grupos que reconhecem esta e outras influências em seus modos de existência, fazendo da Carroça uma verdadeira escola de saberes e fazeres, conforme incontáveis depoimentos da tese (GOMES, 2023) que possui um livro específico englobando estes relatos de terceiros: Uma Escola de Arte e de Vida. Schirley compartilha aqui os detalhes de um processo extremamente cuidadoso e afetivo dela e Carlos Gomide estabelecerem sua relação com a escola e com o público das apresentações:] "A gente faz uma cartinha pros pais, muito simples! Faz uma circularzinha. Imprime" [no mimeógrafo!]. No princípio tinha uns carimbinhos [carimbavam os convitinhos, assinavam]. Às vezes nós mesmos dávamos as cartinhas. Passava as cartinhas em mimeógrafo, cem, duzentas cartinhas, e nós mesmos cedíamos as cartinhas pra escola. E fazíamos uma coisa muito interessante, muito importante!!! ... que deixou de ser feito... nós passávamos de sala em sala nas classes, íamos com nossos bonecos e as cartinhas prontas, e entregávamos: "Senhores pais, é com alegria que a escola vai receber um grupo de Cultura Popular, a Carroça de Mamulengos, para apresentar *As Bravatas do Professor Tiridá...*, *A História de Benedito...* Peço a sua assinatura e a contribuição é x". O filho trazia a cartinha de volta assinada e a contribuição entregava pra professora. Cada turma tinha o seu envelope com a contribuição que a professora ajudava a recolher e a escola entregava pra nós aquele próprio envelope grampeado: "Turma Tal: tanto". Entregava tudo dentro de uma sacolinha e a gente que conferia. Anteriormente, nós já tínhamos falado com as professoras. Fazíamos um trabalho com a diretora, com o corpo pedagógico, primeiro. Dialogava... mostrava os bonecos e cativava a escola. Com a escola cativada pelo afeto da brincadeira, ela se torna nossa parceira! Então, a brincadeira flui, a brincadeira é linda! Aí a gente tem aquele lanchinho pras nossas crianças, é cedido pra nós um espaço agradável, os professores adoram a gente... e aquele abraço fraterno. [...] Isso flui em todos os sentidos. A brincadeira é boa, uma brincadeira bonita. A contribuição é generosa... Embora nem todos pudessem contribuir e ninguém era constrangido a fazê-lo, de forma que era avisado que ninguém deixasse de assistir a brincadeira se não tivesse o valor da contribuição. [...] Fazia esse empenho: visitar a escola, fazer esse contato com professores, divulgar de sala em sala e fazer a brincadeira... quando saía desse processo, nós saíamos com o nosso sustento garantido, nossa sobrevivência! Então com aquele valor feito na escola, a gente tinha condição de estruturar um pouco mais, comprar alguma coisa pros meninos... uma compra pra casa que a gente estava... dava uma folguinha! [demonstrando a preocupação de estar sempre contribuindo nos lugares em que eram hospedados, geralmente por pessoas que se tornaram irmãs e irmãos na caminhada, como relatado pelas próprias pessoas no já citado livro Uma Escola de Arte e de Vida] Só que uma escola não dava. Tinha que marcar duas, três, quatro e, às vezes, tínhamos uma agenda cheia durante o mês.

Dois espetáculos, um de manhã, outro à tarde numa escola. No dia seguinte, mais dois espetáculos, um de manhã, outro à tarde noutra escola. Já teve vez da gente brincar a semana inteira na mesma escola.... escola que tem várias séries... passava uma semana numa escola só. Escolas de mais de 1.000 alunos... Então, isso nos manteve durante muitos anos. ["E tinha toda uma convivência com as pessoas..."] Toda uma convivência com essas pessoas!!!

A Casa dos Amigos e a labuta de colocar tudo dentro das caixas

Agora, no cotidiano, por exemplo, como que era? A gente tava ali, na casa dos amigos... às vezes tinha uma sala, um quarto, e aquela minha labuta de botar tudo dentro das caixas, organizar tudo, não deixar as coisas jogadas. Nunca deixei as coisas jogadas, roupa dos meus filhos jogadas. Era sempre tudo organizado! Eu tinha todo um cuidado... Imagina, eu tinha cuidado com a minha família e tinha cuidado no local onde estava. Eu estava sendo recebida, então eu não podia largar... [...] Eu nunca me largo para me sentir tão à vontade a ponto de deixar as coisas como se estivéssemos num lugar só nosso... Era muito intenso isso! [...] [Penso nas cobranças que eu mesma me fazia neste sentido na educação dos filhos: organização, limpeza, cuidado, compromisso...] Esse constante cuidado de deixar as crianças sempre limpinhas... Eu lembro que tivemos muitas pessoas com muita generosidade, e passamos muitas situações... Eu lembro que tem dois filhos meus que fizeram xixi na cama muitos anos. Era um sufoco! Por mais que eu botasse fraldas, que cuidasse, que zelasse, xixi na cama de menino é um negócio que não tem como você ficar completamente isenta de molhar o colchão. Só quem sabe é quem tem filho que fez xixi na cama. É uma luta: bota plástico, faz todas as formas de prevenir... Mas aí, vaza, e os amigos ficam chateados, porque ficava aquele cheirinho de xixi de menino na cama... e não era meu próprio colchão... [...] [Schirley, expressando o desconforto da situação, traz o sentimento da labuta cotidiana, narrando com todo seu corpo cada memória] Já passamos muuuuuuita situação. Mas seguimos... íamos seguindo... Então, muitas vezes a gente circulava, por exemplo, aqui em Brasília: um filho, dois filhos, três filhos... quando foi ficando tão gigante... [8 filhos!!!!!!] A Carroça com o passar dos anos mudou... e não eram mais todos os amigos que podiam nos receber... As configurações mudaram. Até os quatro filhos, ficávamos na casa de amigos. Depois vieram os gêmeos e as gêmeas!!! [ela para e sorri numa pausa reflexiva...] O negócio foi ficando um pouquinho mais complexo... [sorrisos juntas]. Era muita bagagem, muitas caixas, muitas coisas!!! Não eram todos os amigos que tinham condição de receber, por mais que quisesse... O amigo quase que ia pro quatinho dos fundos: "Toma de conta da casa e tchau. Vou sair daqui. Pode ficar com a casa pra vocês" [Sorrisos e sorrisos, porque há de se sorrir ao se lembrar, e, no meu caso, ao conhecer os bastidores de tudo aquilo que faz parte de uma vida que, se por um lado é poética e encantadora, por outro traz desafios que só conhece quem vivenciou os quixotescos caminhos percorridos pela família...] Caramba!!! Num é brincadeira, não!!! Nessa convivência, a gente fazia as mesmas coisas, eu e o Carlos, que nunca deixou faltar o pão na mesa. Ele não tinha habilidades de deixar uma casa arrumada, mas ficava com as crianças no colo pra eu poder fazer alguma coisa. Eu pedia: "bota um arroz no fogo". Ele colocava, mas muitas vezes estava no ócio filosófico, ou ligando pra uma escola, ou construindo algo... [...]

Sempre tivemos muita generosidade com a mesa, com o pão, contribuindo com todas as pessoas... compartilhando e fazendo as coisas... [...] Se a gente está na casa de uma pessoa que nos hospeda, num tem isso: "Ah, vou fazer a sopa [...] pros meus filhos". Não!!! Era sempre uma sopa grande pra todo mundo: "Não, não! Deixa que a gente faz! Deixa o almoço que eu cuido!". Não era só nós... era nós e os outros! Todos que estavam juntos eram contado como... [...] como participantes, porque nós éramos um grupo maior. [...] Então a gente sentia no cuidado com o outro, do acolher, de fazer, de zelar, limpar, lavar... ["De tudo e de todos!!!"]

Tinha seeeeeempre um agregado... Que virava Família...

Muitas vezes não éramos só nós. Sempre estávamos com uma pessoa junto com a Carroça. Sempre tinha um agregado. Se não tinha, a gente arrumava um jeito de ter!!! [sorrio] Ô família que gostava de agregado!!! [ela gargalha, e atualiza:] Que gosta!!! [E Schirley completa na devolutiva, quando lemos juntas o texto, anos depois: "Porque é difícil!!!". Nesta e nas outras três entrevistas que vieram depois, assim como nas convivências que tivemos a longo de tantos anos, em situações diferentes, Schirley demonstrou sempre um ótimo humor e um jeito muito particular de narrar as situações mais desafiadoras da caminhada.]. Sempre tem gente agregado! Morando e convivendo e estando junto... E é um negócio tão interessante, que acaba virando família, fazendo parte. Aí a gente compartilha: "Não, não, não! Essa blusa num tá boa, não. Vai lá trocar essa blusa!", "Vai fazer essa barba, né? Você tá muito esquisito!", "Olha esse cabelo!". Eu falava mesmo pros meninos!!! [Referindo-se aos jovens que acolheram com a família. Comentou: "Coisa de mãe, mesmo, né?" – evocando o arquétipo da mãe atenciosa, cuidadora, que desenha o caminho... mas geralmente considerada a mulher chata e estressada aos olhos de quem recebe o cuidado e ainda não possui maturidade para compreendê-lo. Agregados que entrevistei trazem esse olhar, de antes e depois, e sorriem lembrando das preocupações e do jeito de Schirley, reconhecendo a importância destas ações em suas vidas, e considerando Schirley uma grande mãe para todos, cuidando de tudo e de todos. Cuidados invisíveis, sobre os quais Schirley e eu seguimos refletindo desde que ela me falou sobre suas *artesanias do cuidar*, em uma fala espontânea sobre seus fazeres que nada mais é que o encontro entre a maternagem e a Arte da mãe mulher tecendo seus mundos no cotidiano da vida, e fizemos sobre isso uma belíssima publicação apresentando o conceito no título do artigo, publicado na edição com a temática "A Atuação de Mulheres no Teatro de Animação", da Revista Móin-Móin de Estudos sobre Formas Animadas (Gomes, França, 2020). E sigo com a entrevista de Schirley, expressiva que é, agora narrando com completa indignação aquilo que, não aceitando, ia alterando num processo educacional constante com os agregados:] "Não, péra lá: troca de roupa!!!", "Noooooossa Senhora, tem que lavar seu tênis, tá muuuito ruim!!!!!!!!!!". Já o Carlos não! O Carlos não mexia com nada disso. Essa parte aí não era com ele, não. Eu que olhava tudo isso. Eu que via o conjunto: "Não, essa blusa com essas letras em inglês??? Não tem outra blusa, não? Troca essa blusa". [Aqui ressaltando o cuidado com nossas culturas e a crítica da família aos processos de aculturação típicos de uma sociedade colonizada que desvaloriza seu mundo em detrimento da assimilação de outras culturas, no caso, a norte-americana, com dominação cultural planejada e executada com maestria em países considerados naquela época como *países de ter-*

ceiro mundo]. Eu pedia para os amigos voltarem mesmo quando já estavam colocando a caixa no carro pra sair... Eu mandava voltar mesmo!!! [Sorrisos juntas. A memória dos amigos agregados com quem conversei na pesquisa, é que Schirley era *linha dura* mesmo! Corrigia e botava ordem, mandava fazer direito, acompanhava, e dava bronca! Como toda boa mãe faz exercendo a função do processo educacional. Uma mãe conselheira, atenta, firme, ensinando os *filhos* no viver cotidiano. Em um ensinar que, para além das correções e aconselhamentos, também acolhia, agradava, orientava, e ainda curava doenças do corpo ou da alma. Schirley cuidava dos agregados como cuidava dos filhos! E nunca me esqueço de uma conversa informal que tivemos quando ela me contou a primeira vez sobre quando moraram com os meninos de rua em Fortaleza: "Eu lavava os cabelinhos e tirava os piolhos... de todos! um por um!". E me lembro também de Dona Dôra narrando seu aprendizado com Schirley sobre o uso dos remédios caseiros para cuidar de sua primeira neta nas *ensinanças* de Schirley, no texto onde está sua voz no livro da tese intitulado Uma Escola de Arte e de Vida (são quatro livros). E prossigo com Schirley:] Graças a Deus e ao universo que esteve conosco, houve muitas pessoas que nos auxiliaram com os nossos filhos... Porque os filhos criados em coletivo são muito mais bem criados! Porque, imagina, eu sempre estive nessa base. Eu estava sempre lavando as roupas, cozinhando, na manutenção, organizando... Algumas coisas eu me cobro: "Poxa, se eu tivesse lido mais com as crianças, feito outras coisas com eles, brincado mais, tocado um instrumento com eles... Mas não tive tempo pra isso!!! O que que eu fazia? Eu sabia o que tinha que ser feito: "Olha, tá aqui os livros. Júlio, lê com os meninos?", "Os meninos vão jogar bola, vai lá, Júlio, fica com eles". [Referindo-se ao *Palhaço Mandioca Frita**, menino em situação de rua que seguiu com a Carroça e com a Arte, e que, entrevistado, fala com muita saudade e carinho das correções desta que é a educadora de convívio, a educadora primeira na família, atuando nos processos invisíveis que vão propiciando uma formação que ele reconhece ter levado para a Vida.] Eu proporcionava esse lado que às vezes eu num dava conta de fazer, entendeu? Não é que eu num dava conta... era impossível fazer isso! O que eu faço hoje com as minhas netas: sentar, contar uma história, uma vez, duas vezes, três vezes... com meus filhos, com certeza, em alguns momentos eu conseguira, mas muitas vezes não! Eu contava lendo, e a gente também inventava as próprias histórias...

Mostrar o Mundo para nossos Filhos

Eu fazia coisas com eles... tava sempre presente nessa parte criativa, viabilizando: "Olha, tá fazendo o quê? Não vai ficar à toa, não. Arruma um jeito de fazer alguma coisa. Tem nada pra estudar?". Nunca deixava eles completamente soltos, sem orientação. [Jéssika Cariri no livro Uma Escola de Arte e de Vida menciona como aprendeu sobre o desenho com Schirley, recordando que ela estava sempre a desenhar com as crianças, propiciando um ambiente de segurança emocional, alegria e aprendizagem que, ao mesmo tempo, possibilitava à mãe da família Carroça realizar suas tarefas cotidianas enquanto as crianças seguiam ocupadas e nutridas. Jéssika fala sobre os aprendizados que teve com Schirley no pouco tempo de convivência que tiveram. Ela afirma que inicialmente não pensava em ter filhos, e que se inspirou em Schirley, aprendendo com ela que a presença dos filhos poderia ser orgânica na vida de uma mãe artista. Schirley lhe ensina, como a outras mulheres (como a mim mesma!), sobre esse *maternar*.

De forma orgânica, e, naquela época de Jéssica, sem o conceito, mas com o exercício pleno de um modo de cuidar das crianças e organizar seu cotidiano. Um modo afetivo e efetivo que se desdobra em múltiplas dimensões no desenvolvimento do ser: física, funcional, psicoemocional, cognitiva, etc., dando a criança segurança e condições de um desenvolvimento saudável. Mas não é só, e Schirley segue contando...] Sempre eu tive esse cuidado [...] de brincar... de possibilitar à criança *ser criança*. Sempre prezei muito deles brincarem livremente. [...] Aonde eu chegava, eles sabiam que tinham o espaço do viver em família, e o espaço do viver no coletivo... Tinha o espaço que eles tinham que respeitar... as coisas em que eles não poderiam mexer... [...] Mas eles tinham os brinquedos deles, e sempre recolhi os brinquedos que eram de todos, mas separando os brinquedos que eram de cada um nos seus próprios baúzinhos: "Esse aqui é o seu brinquedo". "Esse aqui é do Francisco". "Essas coisas aqui... é da Maria". Não era tudo misturado, não! Eu sempre prezei pelas individualidades deles. Quando eles se juntavam, juntavam os brinquedos pra brincar coletivamente. Mas tinha os brinquedos que eram da história de cada um. Isso foi formando as individualidades deles!!! As roupinhas também eram individuais. [...] Tinha, é claro, às vezes, uma meia ou outra que misturava, mas cada um tinha suas coisas organizadas, individualizadas. O material de escola também! [Schirley, enquanto vamos revisando o texto na fase das devolutivas da tese, veio acrescentando conteúdos que demonstram a excelência da educadora primeira da família, mãe pedagoga capaz de colocar em prática organicamente seus conceitos estruturantes e métodos educacionais tão discutidos nas literaturas sobre as infâncias, que ela veio a conhecer décadas depois nos livros do curso de Pedagogia que concluiu na Universidade Fluminense na época da pandemia: "Na verdade, a individualização dos brinquedos faz parte da construção da autonomia... do eu... de um território que cada um constrói pra si... das memórias individuais... da identidade da criança que tem os seus brinquedos. A criança ajuda a mãe a guardar estes brinquedos, e a mãe, sua primeira professora, aquela que cuida, é quem vai ajudar a vincular essa criança a determinadas ações que têm a ver com suas próprias características. Isto no cotidiano mesmo: 'filho, vai no seu baú... vai pegar os seus brinquedos... vai brincar... vai pegar seu material de estudar... vai guardar o brinquedo agora'. São ordens que visam a um cosmos, visam a uma unidade, visam a construção desta autonomia, já se juntando os fios que vão dar identidade à cada filho". Nota-se nesta fala a propriedade de Schirley ao articular as experiências vividas de forma espontânea à toda uma formulação conceitual, que vai ficando cada vez mais elaborada na medida em que a mãe vai aprofundando sua caminhada, agora com diploma de pedagoga, e com as netas chegando para dar novo lugar às experiências do maternar, agora da avó!... [E voltando às reflexões de seis anos antes:] E sempre prezei por guardar as coisas com cuidado... por exemplo, o livro que eles ganhavam, os lapizinhos de cor, essas coisas que eles tinham e que ajudariam no processo de leitura e escrita oficial... porque a gente precisa desse veículo! Primeiro, eu ensinei a leitura do mundo, da Vida [nos fazendo lembrar de um de nossos mestres comuns, Paulo Freire, que dispensa apresentações e que me faz formular a frase: As lições de Schirley no cotidiano da Vida para nos *esperançar!!!*] Quando a gente circulava nas estradas, eu passava muitas horas falando com eles assim: "Olha, meu filho, olha essa vegetação... observe as montanhas..." Tá vendo que a gente tá mudando de uma paisagem pra outra, de uma localidade pra outra? Estamos saindo do cerrado e vamos passar para o semiárido... Isso aqui é uma planície". "Estamos nos pampas...". "Isso aqui é chamado Serra do Tabuleiro. Por quê???" [e ela simula a resposta dada pelos filhos/as, em uma voz doce e uma performatividade típica de quem segue maternando... ao

contar... ao ensinar quem ouve... ao compartilhar os saberes que desenvolveu ao longo de toda uma trajetória:] “Que legal, mãe, é reto, né?”... E o quê que é um tabuleiro?”. Eu explicava o que era um tabuleiro: “é uma fôrma grande!”. E mostrava como era um tabuleiro na montanha... Então: esse diálogo do mundo! Carlos e eu, *a gente* sempre teve esse cuidado de mostrar o mundo pros nossos filhos! [Schirley sempre narrando a partir do **nós**, como já ressaltado, o processo educacional e constitutivo de toda uma rede de conhecimentos de sua prole, que deixava de queixo caído as pessoas que viam as habilidades dos filhos, espantando-se com o fato de os mesmos não frequentarem as escolas] E aí as coisas foram surgindo na sequência disso... [...] Os filhos tinham as coisinhas deles. Sempre no local que a gente chegava, tinha a hora de estudar com eles, de passar o dever de casa, de fazer o desenho. Eu sempre primava pelo desenho. Quando estava em algum lugar que tinha um espaço melhor, que era mais nosso, sempre arrumava um jeito de fazer um mural com eles. Eu valorizava o que eles estavam fazendo! Sempre valorizei! Aí, depois, recolhia tudo, guardava. Eu tenho um pouco desse material guardado... as coisas que eles foram construindo... os desenhos... Mas são muitos, menina!!! [Na devolutiva do texto, Schirley explica: “eu expunha os desenhos para valorizar a expressão de cada um. Era uma forma de fixar um território individual no território coletivo da afetividade”. Demonstrando mais uma vez esse território de profunda afetividade e atenção da própria Schirley aos processos dos filhos! Sobre o tom e o carinho que há nas palavras e no jeito de contar da mãe da família Carroça? Este eu não consigo traduzir em palavras, mas registro como um modo de trazer mais elementos para a reflexão deste modo maternal de conduzir os processos e as narrativas desta mulher de mulheres. O *Amor* de Schirley e seu desejo de partilha, inspirou muitas mãezinhas que conheci na caminhada da pesquisa de doutoramento, como fiz apontar com a menção à Jéssika Cariri. Mas há outras... Muitas outras... Sorrio e, pensando na dinâmica de uma vida itinerante com todos os desafios comuns à maternagem (inclusive cobranças e autocobranças), comento, não como a pesquisadora, mas como a mãe e mulher que está entrevistando: “Estou tirando pelos meus dois filhos, e pensando: “Gente, como é que faz com oito?”. E ela, pegando o gancho e sorrindo junto, segue narrando:] Com oito!!! e viajando!!! Porque uma hora as coisas estão num canto, outra hora, em outro. Não tem um canto certo, parado. Tinha os cantos itinerantes. Como é que existe um *canto itinerante*?! Fala pra mim!? [Sorrisos] Os cantos itinerantes!!!

Eu possibilitei o Carlos de ser o que ele é no potencial criativo dele

[E por fim, comento: “Que bom, Schirley. O tempo é pequeno, mas são essas pequenas escutas que eu tenho feito com você, desde que a gente tem se encontrado, que são tão importantes e sagradas pra gente contar o Carroça (Este Carroça ao qual eu toda a família ainda referíamos pelo artigo no masculino, como explicado em outros textos deste labirinto de histórias e camadas discursivas) E complemento minha fala para Schirley: “É aquilo que estava te dizendo: eu até posso ver e contar, mas... assim... a sua palavra... é a palavra! É sagrada e consagrada porque é a palavra de quem viveu! E é, inclusive, a palavra mais invisível, como foi ficando claro nas primeiras entrevistas com os filhos que falavam da Arte, dos bonecos, dos processos criativos do pai, dos ensinamentos do pai... Ora, da Arte, todo mundo vai falar sempre: dos bonecos, das cenas,

do que é visível e visibilizado diretamente na cena, que diz respeito à materialidade do trabalho do pai na companhia... mas isso que você proporcionou, toda essa base para que tudo isso aconteça... porque o Carroça não existe sem isso!"... Schirley, muito reflexiva, assimilando, concorda:] É... ["Só que... geralmente, essas coisas, eu digo, do lugar da mulher, né... [...] da mãe do Carroça, que é a base do grupo familiar. Essas coisas, elas estão presentes, mas não estão no primeiro plano. Tem sempre outras coisas no primeiro plano, mas nada existiria sem isso que está por detrás, embora não seja falado. Te contei do meu desejo de fazer essa escuta de 'Cadê essa mãe???''. Quem é essa mulher que eu já sei identificar sem precisar de muitas coisas". (Esta que eu já sabia identificar sem precisar da fala deles, porque ela está neles!!! E depois, importante dizer, eu liguei o gravador e perguntei aos filhos e filhas na nova leva de entrevistas da pesquisa: "E a Mãe???" – vendo o movimento de todos e todas de parar para pensar e formular aquilo que era o óbvio: a mãe era a base! E sigo contando a Schirley sobre minha recordação do primeiro encontro com ela e a Carroça, quase 13 anos antes, meu primeiro filho no peito.) Quando a gente se encontra com uma família de oito filhos, todos bem cuidados, com um espetáculo bem cuidado, encontro aquele ônibus que você caminhou comigo pra me mostrar - o Brasilino, foi você que me mostrou o Brasilino, lá nos idos de 2005 -, e eu olho e sinto assim, um espanto: 'Nossa, essa é uma Mulher!'. Não se chega até aqui... uma família destas... se não tem, assim... (eu tentava formular internamente) e eu começando mãe, né... eu pouco sabia do que era ser mãe, o primeiro filho mamando quando vi vocês pela primeira vez - e ainda tô aprendendo... (e aponto aqui esta necessidade de falar-me, narrar-me para Schirley, em uma espécie de narrativa intrínseca deste modo tão feminino de trocar afetos, narrativas, de dizer a ela sobre o espanto/encantamento que tive sobre sua figura, desde a primeira conversa, mas também sobre o meu próprio processo de ser mãe, influenciado por meu encontro com ela...) Eu também coloco lá os desenhos na parede, e me sinto igualmente *culpada* por aquele momento que eu não pude estar junto porque tinha que fazer o que tinha que ser feito... uma culpa que também se aceita, sabendo que é isso... Mesmo tendo um companheiro que compartilha dos processos, nosso papel é muito diferente. O tempo da gente com eles e os processos intermináveis na lida cotidiana, é outro." Schirley prossegue:]. Inclusive, eu digo, sem nenhuma sombra de dúvida: muitas vezes eu possibilitei o Carlos de ser o que ele é no potencial criativo dele. Muitas vezes ele tava no processo de confecção dos bonecos e eu todo tempo gerenciava esse cuidado de garantir o processo de criação. Respeitava esse tempo. Sabe uma coisa que você deseja como artista? Esse desejo de ter alguém que te cuide, e te deixe criar? ["O sonho de todos nós!!!"] O sonho de todos nós!!! Pois eu possibilitei isso pros meus filhos e pro Carlos. Eu cuidava dum lado que impulsionava o processo de criação. Os filhos estavam cuidados, a *casa* estava mantida [lembrando que a casa era o espaço onde a família estivesse, adaptado por Schirley], a roupa limpa, a comida feita... a vida ali, gerenciada, e ele fazendo os trabalhos criativos... lindos!!! maravilhosos!!! E ainda compartilhando a agonia dele... [Schirley recebia e acolhia essa *agonia*, um modo de comportamento que denota a angústia dos grandes criadores e o compromisso com sua obra, e também um modo peculiar de existência de Carlos que foi comentado em outras entrevistas da tese, ressaltando um comportamento irritadiço. Conviver com Carlos de maneira íntima durante muitos anos, me deu a perfeita dimensão da realidade destes relatos, ilustrando, entre outras coisas, as tensões envolvidas tanto nos processos meticulosos de criação do pai da família, como os próprios desafios trazidos pela vida, que não eram poucos e nem pequenos, a começar pela própria escassez dos

recursos, especialmente no início da trajetória da família. E, neste sentido, Schirley segue na entrevista narrando a situação de falta dos recursos materiais, que muitas vezes a fez buscar soluções alternativas para confecção das criações. Note-se: soluções que agregavam nos modos de produção e na estética da companhia.] Às vezes, quando não tinha um tecido, ou não tinha dinheiro pra comprar um tecido, uma linha, uma agulha, eu sempre arrumava um jeito daquilo ser impulsionado... dessa criação ser impulsionada. Quantas vezes a gente tava fazendo as caixas dos bonecos e não tinha material? não tinha como comprar tecido nas lojas!!! [E sobre isso, cito novamente a publicação da Revista Móin-Móin (Gomes, França, 2020) que traz uma outra entrevista muito especial realizada com Schirley durante a pandemia na plataforma zoom, no dia 11 de junho de 2020, que ilustra como se dava este cotidiano em detalhes, e quais as contribuições de Schirley para pensar e solucionar processos criativos junto à Carlos Gomide. É na proposta de uma *leitura brincante*, que também está na tese à qual pertence este texto, convido que a leitora/leitor clique no link da entrevista na nota de rodapé⁵ e simplesmente escolha um lugar da entrevista para dirigir seu olhar... qualquer trecho... parágrafo... frase... palavra... o que desejar... para complementar sua experiência de leitura de forma leve e integrada à metodologia proposta para escritas e leituras brincantes, seguindo a verve da família pesquisada. Mas que depois retorne para cá, para findar a leitura deste artigo que já vai chegando a termo.].

As Caixas que a Gente Carregava: Tecnologias e Pioneirismos de uma Vida Itinerante

Muitas vezes eu fiz caixas de tecido com roupas usadas nossas... minhas saias de retalhos: "Vamo pegar essa saia aqui?". Cortava a saia, cobria as caixas. Tem uma caixa lá no Rio que é uma caixa que eu tenho a maior estima. Dentro da caixa é coberto com as minhas saias... E isso é representativo, porque eu precisava daquela caixa montada, porque dentro dela iria caber um universo de coisas pequenas que eu não teria condição de carregar se não estivessem compactadas num só lugar. Então a gente criou esse movimento das caixas, que foi um outro salto da Carroça, e que também inspira muitos grupos com seus *cases* [da palavra *case*, em inglês] maravilhosos... de rodinha... [Tecnologia repassada à muuuitos grupos, e cito a Cia. Os Kaco-TO, que já passeia em algumas linhas deste trabalho, ficando ao leitor o convite de encontrá-la por algum canto, linha, entrelinha ou nota de rodapé...] E a gente começando com caixa de papelão!!! Pegava os papelões nas ruas, sem nem armação! A maioria das nossas caixas não tem nem aquela armação principal de madeira. [Assisti Carlos produzindo algumas ao longo destes anos, e são verdadeiras obras de Arte...]. Durante os anos é que a gente foi desenvolvendo as armações de madeira pra fazer o esqueleto da caixa, pra depois cobrir de papelão... As primeiras caixas foram só de papelão, sem o esqueleto de madeira... Nós fazíamos essas caixas e cobríamos com jornal, com grude... muitas caixas feitas com grude!!! [Uma liga de farinha e água que funciona como cola, com custo baixo de produção, mas muito eficiente para fazer a papelação,

⁵ O artigo recebeu o nome de: Schirley P. França e a artesanania do cuidar: memórias de uma mãe bonequeira de muitos filhos e bonecos, e pode ser consultado no link: <https://periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/view/18503>.

servindo também como uma espécie de verniz, dando estrutura e certa impermeabilidade aos papéis, tornando assim a caixa mais resistente.] Não usávamos essa cola Cascorex, a gente não tinha condição de ficar comprando. A gente fazia grude mesmo!!! Moldávamos as caixas no formato desejado de acordo com o que ela iria guardar, e depois fazíamos uma cobertura [...] e papel... jornal... papel... jornal... e cobria aquilo tudo, vindo com tecido e formatando as caixas. E essas caixas, a gente carregava... por exemplo, esse baú que eu tô lhe falando, é um baú grande. Quando a gente abria e tirava tudo de dentro, "Uau! Como é que coube tudo isso aí dentro?". Porque a gente ia acondicionando a roupa bem dobradinha, e botava outra caixinha com adereço, e botava uma caixinha de costura e colocava as tesouras e ia organizando aquilo tudo ali dentro pra poder condicionar o traslado. De um estado pro outro eu tinha que carregar aquela caixa, aquele material todo. Outro salto foi quando eu comecei a botar capa nas caixas. Quando começaram a surgir os espetáculos, *Histórias de Teatro e Circo*... que já era o Boi, a caixa do boi; o Cavalo, a caixa do cavalo; já tinha a caixa da Mariama. Essas caixas eram todas coloridas, a maioria delas. Uma era azul, outra era com flores em cima. Então, quando visualizávamos o conjunto: o Carlos, eu com as minhas saias rodadas, os meninos todos com suas roupas coloridas, era difícil a gente visualizar uma unidade... Era tudo colorido demais! Então eu pensei: "Pra me organizar, eu preciso começar pelas minhas caixas. Então eu vou fazer capas de uma cor para cada especificidade". Por exemplo, *Histórias de Teatro e Circo*, criamos capas vermelhas. Tudo o que era do *Histórias de Teatro e Circo*, as capas, as pernas de pau, a capa do Boi, a capa do cenário, a capa dos bambus, tudo era em vermelho! Então, quando eu chegava em algum lugar, eu sabia que aquele material que tava ali, seis ou oito volumes vermelhos, é o que vai sair pro espetáculo. Não tem essa questão "Ah, esqueci isso, esqueci o fio, esqueci aquilo!". Eu não tinha possibilidade de esquecimento. Não era possível, pra mim, esquecer nada, porque eu tava na itinerância... Eu esquecia num estado: "Ah, eu esqueci ali na Bahia". Tô indo lá pro sul do Brasil... esqueci na Bahia uma coisa... Jamais eu ia rever! Não tinha essa possibilidade de perder... de largar pra lá. Eu precisava muito, muuuuito me organizar pra não perder nada, não deixar as coisas pelo meio do caminho, entendeu? Eu que comecei a criar esse movimento. As coisas que eram da Maria, procurava um jeitinho de identificar: "Cadê suas coisas, Maria? Me ajuda aqui, bota sua caixa, seu baú, sua malinha, suas coisas". Também fazia isso com os meninos pra poder facilitar esse movimento. Algumas vezes, realmente não dava. Imagina colocar uma bolsa pra cada um pra descer pra tomar banho numa parada de ônibus interestadual. Eu tinha que ter uma mala maior que eu botava aquelas mudinhas de roupa pra eles, e a gente fazia esse coletivo em alguns momentos. Mas é mais ou menos esse princípio aí. E hoje, com os outros espetáculos, são todos assim, o *Felinda* é azul, o *Pano de Roda* é verde e o *Janeiros* é marrom... [O trabalho de construir e identificar as caixas da Carroça é primoroso, mais uma verdadeira obra de Arte, que, para além das caixas em si, constitui toda uma tecnologia. Cada espetáculo é identificado com cores específicas nas capas. Um procedimento que agrega mais uma contribuição importante desta mulher na organização da família e de seus modos de produção. Tecnologia que se estendeu a outros grupos familiares e/ou artistas que aprenderam desta Arte com a família, disseminando-a por vários cantos do Brasil. Um saber fazer que merece um capítulo *à parte* em paralelo à história dos bonecos da Carroça de Mamulengos. Através da necessidade de organização, as enunciações da mãe e as engenhosidades do pai iam encontrando caminhos, materializando processos organizacionais inventados pela educadora matriarca.]

A Arte e a Vida com Valor de Eternidade!!!

Essas linguagens, por exemplo, a gente fala assim: “Qual a referência do Carroça para dramaturgia?”. Agooooora a gente começa a visualizar: é um movimento de organização cênica, da limpeza do espaço, do sagrado na Arte, a relação primeira com os mestres, que é fundamental! O respeito aos mestres, esse entendimento político, de entender que: não é tudo que vem da Cultura Popular que é libertador. Tem que haver um diálogo do belo, do que se quer transmitir... Esse cuidado, a questão do cuidado que o Carlos tem, é uma coisa muuuuito séria! Ele, como criador, ele é muito... ele tem uma questão da Arte com o valor de eternidade... [me fazendo lembrar Walter Benjamim em sua reflexão sobre a *aura*] Ele dá um valor de eternidade na Arte, entendeu? Porque os bonecos... ele não se contenta em fazer o boneco e o boneco ser descartado. Quando se debruça numa criação, essa criação... ela vai romper gerações... [“Que é o que está acontecendo Schirley!” – comento, me referindo ao que eu já observava na convivência e nas entrevistas com os filhos e filhas, nas narrativas em que restava nítida a imensa preocupação de todos para com o extremo cuidado no fazer de sua Arte e na responsabilidade do *ser artista*, para usar reflexões que brotaram espontaneamente, sem que fossem perguntados por isso de forma específica. Nesta reflexão, Schirley conceitualiza o *valor de eternidade* também apontando para um processo intergeracional que, nos anos que se seguiram, acompanhei no crescimento das próprias netas, em especial as duas mais velhas, Lara e Ana Gomide.] Valor de eternidade... [fica a refletir...] Incrível isso, né? Valor de eternidade é muito interessante... esses detalhes que a Carroça... intuitivamente... é uma coisa que nos foi proporcionado... não foi pensado, entendeu? Nos foi ofertado... uma missão!!! Eu penso que é uma missão... é algo maior... Só tem essa explicação! Aí, pronto! Aí está a chave para as futuras gerações: “nossos princípios vão ser esses aqui... vão ser inspirados no Carroça de Mamulengos...”. Você já tem uma receitinha [fala sorrindo], um exemplo de uma experiência... Receitinha boa!!! [sorrisos juntas]. Pode fazer esse bolo que vai ser um sucesso!!!”. [com alegria Schirley finaliza:] Eu tenho essa receita... quer??? [E caímos na risada, após uma entrevista muito leve e ao mesmo tempo muito intensa, que traz as chaves de toda uma pedagogia da qual Schirley é a pedagoga primeira! Uma pedagogia de pedagogias ligada aos saberes e fazeres de uma mãe e mulher em constante atenção aos processos de toda a família à sua volta, escavando suas subjetividades nesta tal pedagogia que aqui formulo: uma *pedagogia de maternagem*!].

Considerações Finais

A alegre, íntima e reveladora entrevista de Schirley sobre as inteirezas da vida cotidiana da Carroça revelam, no cotidiano, a incrível Mulher, Mãe, Brincante, Artista de muitas Artes e Educadora Primeira da Carroça (em maiúsculas, mesmo). SCHIRLEY P. FRANÇA com P. abreviado, é a forma como ela me pediu para identificá-la na primeira vez que lhe mostrei um escrito sobre a Carroça, nos idos de 2018. Importante dizer que Schirley sempre leu o que vim lhe oferecendo ao longo da trajetória do doutorado, anotando, corrigindo, sugerindo, ávida pela leitura de calhamaços de páginas de páginas. Vale ressaltar que da família, somente ela, Carlos Gomide e Maria Gomide fizeram o mesmo, o que traz um tempo estendido para conclusão dos processos de devolutiva, que ainda estão em curso.

Essas leituras compartilhadas também se tornaram parte da nossa convivência, com muitas conversas sobre a Vida. Comentando o cotidiano e os textos, íamos enxergando algumas realidades, e, com elas, novas possibilidades de reflexões, ações e TranFormAções, cada uma de nós caminhando naquilo que necessitava, ao nos nutrirmos da presença uma da outra. Partilho aqui uma lembrança de um dos *diários memoriosos* (cadernos de pesquisa) que ficaram registrado em meu coração:

Quando conversamos por telefone ainda pela primeira vez, eu combinava de ir ao seu encontro para lhe explicar minhas intenções para com o trabalho da tese e pedir licença para realizar a pesquisa, e Schirley me disse, bastante reflexiva: "eu já vinha pedindo por uma pessoa já faz uns anos... uns dois anos... e andava pensando nisto por estes tempos... e agora você veio!".

Como Schirley, eu também me vejo em missão no trabalho que realizo! Ela foi a primeira pessoa da Carroça com quem conversei, ainda nos idos de 2005, em São Carlos, no interior de São Paulo, após assistir uma miraculosa apresentação do *Histórias de Teatro e Circo* com meu primeiro filho ainda mamando, assim como mencionado nas entrelinhas da entrevista acima. Sem dúvida, Schirley me inspirou na missão da maternidade! Maternidade de uma mãe artista repleta de tarefas, mas apaixonada pelos processos de cuidado que envolvem a *maternagem*.

Nossos encontros sempre foram recheados de trocas muito profundas, muito bonitas e muito produtivas no sentido de nos desvendarmos e desvendarmos o valor destas ações invisíveis que envolve o *maternar* e as *artesanias do cuidar*... Falávamos sobre tudo! (ou quase tudo!) O que muitas vezes emergiu, foi a consciência sobre nossos lugares de mulheres intuitivas e extremamente produtivas em cenários em que a potência de nossa ação se realizava de forma crucial, ainda que não fôssemos completamente vistas e ou valorizadas com relação à importância destas ações, nem em relação a alguns aspectos de nossas sabedorias (relacionadas às nossas *feminilidades*? Conceito e terminologia que estamos a refletir...).

No jogo das invisibilidades que seguimos desvendando, trazidos de forma explícita ou implícita nas conversas, estava nossa imensa capacidade de sentir as coisas, mediar situações, e, amorosamente, conduzir os caminhos das famílias, agregados e quem mais chegasse, mesmo diante dos mais escatológicos desafios (a Carroça teve muitos!). Como disse um dia, em algum lugar, o grande escritor colombiano Gabriel García Marquez (não nestas palavras, mas segue como as guardei de memória acrescentando meus próprios traços): "os homens seguem a desbravar e abrir os caminhos do mundo, para depois destruí-lo, enquanto as mulheres, com seus fios invisíveis, vão tecendo os fios que o sustentam, conectando mundos"...

Depois desta primeira entrevista, Schirley e eu fizemos mais 4 entrevistas gravadas, que trouxeram muita luz sobre muitos pontos importantes sobre a trajetória da família, seus modos de criação e produção, seus desafios e conquistas. Está nos planos seguir fazendo novas leituras e escritas com esta incrível e sempre corajosa mulher que seguiu

sonhando e realizando seus sonhos, desde jovem. Schirley e seus sonhos... Sonho de sair viajando *esse mundão*, tornando-se assim uma grande companheira para Carlos Gomide como aventureira Mãe e Artista que ia construindo nos caminhos deste *Brasil profundo*, como ela mesma se refere aos rincões que percorreu. E mais recentemente, já em sua maturidade, realizando o sonho de formar-se em uma universidade: no curso de Pedagogia em 2020 pela Universidade Federal Fluminense. E cito ainda mais um... sonho de sonhos... quando recém-formada, tornar-se, junto com sua família, uma professora do Curso de *Pós-Graduação** da Carroça de Mamulengos, assim chamado: *Saberes e Fazeres para a Arte e a Educação nas Vivências da Carroça de Mamulengos: O que nós podemos fazer por nós mesmos?*⁶.

Schirley, a mãe abundante identificada por seus filhos como a base de tudo na Carroça. Schirley que, segundo muitos relatos, dentro e fora da família, sempre teve a capacidade de transformar o espaço e todo ambiente de seu entorno num espaço/ambiente muito agradável... Fosse um quarto, uma cozinha, uma varanda, um balcão, um ônibus, um cantinho qualquer numa casa ou num teatro, como nos tempos em que moraram no teatro Santa Rosa, em João Pessoa-PB, que se tornou uma casa acolhedora apesar do aspecto rústico de construção inacabada onde ficaram, sem piso, sem reboco nas paredes, sem acabamentos outros... Filhas e filhos da Carroça são lembrados por muita gente como crianças impecáveis, sempre arrumadas e limpas, tendo bem cuidadas suas roupas, e, em cena, tendo bem cuidadas suas maquiagens, figurinos e adereços. Filhas e filhos citados como um exemplo de educação: crianças respeitadas, alegres e prestativas, conscientes de seus deveres, direitos, sempre atentas na tarefa de agir e servir ao coletivo, apesar de serem crianças normais, que também arengavam, brigavam, se irritavam e aprontavam confusão.

Schirley chegava em qualquer lugar com seus baús e toalhinhas, paninhos, bordados, colchas, tapetes e procedimentos de organização, higiene e limpeza que garantiam o viver de uma vida digna, causando boa impressão nas pessoas que acolhiam ou acompanhavam a trupe em suas andanças. Aos cuidados aprendidos com a mãe e as avós, que já os traziam de suas ancestrais, ela inventava e somava os seus próprios procedimentos, adaptando saberes e fazeres ao contexto das itinerâncias em que viviam. Some-se a todos estes saberes e fazeres, os saberes e fazeres das gentes do povo que ia aprendendo pelos caminhos, e teremos a envergadura desta Mulher de mulheres, que tanto conviveu com as mulheres do povo. Mulheres de todo canto e lugar, com quem aprendeu e a quem ensinou de tudo um pouco, incluindo a própria medicina popular.

Nestas vivências, foi construindo uma identidade tão única e comovente como a de sua própria família que, como uma instituição parida também de seu ventre, reflete, repete e ressoa a partir de sua existência. Uma existência de convívio humano em uma família cuja sociabilidade está ligada intrinsecamente as habilidades desta mãe em cultivar os ensinamentos que permitem a boa convivência cotidiana em qualquer lugar onde estivessem, das simples casinhas do Juazeiro, aos casarios franceses onde também at'am seus saberes. Para além da organização dos infinitos processos cotidianos da família que iam da ordem das coisas materiais à eterna missão de equilibrar emocionalmente filhos, companheiro e até os agregados,

Schirley foi a grande responsável pelo aprimoramento dos processos de organização e guarda dos materiais da família, desenvolvendo uma verdadeira tecnologia que possibilitou

6 Curso realizado pela Casa Tombada. <https://lp.acasatombada.com.br/saberespopulares/>.

à Carroça circular e seguir produzindo Arte por toda parte. Uma criadora de tecnologias múltiplas no rol de saberes e fazeres da família, muitas delas, tão intrínsecas, que desapareciam aos olhos desavisados... Dona Zélia, a mãezinha de Schirley, Irismar Marques, Felícia Johansson, Dona Gorette e Dona Dôra, são mulheres que recordam dos processos *quase insanos* de alimentação e cuidados com a prole e as pessoas envolvidas nos trabalhos e na Vida da Carroça, sempre com muita gente circulando na casa ou na sede do trabalho na comunidade. Cuidados visíveis e cuidados invisíveis, identificados no existir de uma jovem mulher que, sempre amamentando, reiniciava o ciclo da gestação... da *maternagem*...

Muitos processos das tecnologias desenvolvidas por Schirley são da ordem dos conhecimentos sensíveis, invisíveis aos olhos, e ligados àquela que identifico como uma *Educação Sensível*, extremamente ligada aos processos da maternagem (outro campo de intersecção a ser investigado). Processos com procedimentos tão reais quanto os procedimentos mais visíveis, como as técnicas de construção dos bonecos e o brincar dos mamulengos que fez com que Carlos Gomide fosse mais lembrado e relatado no momento inicial da pesquisa, inclusive pelos filhos e filhas, quando abordadas as temáticas Histórias de Teatro e Circo e União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus. Os saberes de Schirley também possuem substância, cor, textura e materialidade, como é o caso da criação dos figurinos da Carroça, que foram sendo desenvolvidos com o que ela tinha de disponível a cada momento. Segundo Maria Gomide, Schirley foi a criadora de toda uma identidade visual que posteriormente se espraia numa estética que permanece, mesmo quando a mãe já não está mais a criá-los...

Seus cuidados, reflexões e ideias, os acolhimentos, sua atenção à rotina da prole, os chamamentos de atenção e as correções quando necessárias (nem sempre compreendidas no momento) são como suas imensas caixas organizadíssimas, como as vestimentas impecáveis em sua simplicidade e originalidade, como os figurinos belíssimos e coloridos todos arrumadinhos nos bauzinhos individuais das crianças, como as mochilas e bolsinhas com maquiagens, livros, material escolar e brinquedos individualizados das Oito crianças!!!

E em tempo: foi ela mesma quem alfabetizou e/ou ensinou os mais velhos a alfabetizar os menores, num tempo em que ninguém falava em *homeschooling* (educação das crianças feita em casa, com a família)... E os estudos dos filhos e filhas são um caso à parte na história da Carroça, que se torna sim uma escola de Arte, mas, ao mesmo tempo, uma escola de educadoras e educadores! Schirley P. França constrói em sua caminhada um repertório de saberes e fazeres educacionais que também agregam sua marca específica à história e à própria estética da Carroça de Mamulengos. Um arcabouço que também ganha contornos teóricos originais no conceito de Pedagogia Brincante, cunhado por Maria Gomide ao revisitar as histórias da Carroça e da Mãe.

Por tudo isso, Schirley P. França, como Carlos Gomides enquanto mentor intelectual e artístico da Carroça de Mamulengos, constituiu uma caminhada de muito valor, inspirando mulheres e também homens que tiveram a oportunidade de partilhar de sua presença amiga e amorosa repleta de *maternagens*.

E finalizo este texto de textos com duas falas, uma minha, outra dela, respectivamente:

Schirley intuitiva, leoa alimentando e protegendo a prole, inventadeira de recursos mil, abundante, intensa, imensa!!! Menina, Mãe, Mulher e Anciã na roda das mulheres sábias... Sempre soube do tamanho da sua história, embora, por vezes, possa ter se esquecido de contar seus feitos, ocupada que estava de costurar as acontecências e afetos de cada ser da família que chegou por seu útero, ocupada que estava em dar bom acabamento à colcha de retalhos que a vida é, ocupada que estava fortalecendo o companheiro criador de mundos e bonecos, abraçando quem chegava, ao mesmo tempo em que cumpria as tarefas cotidianas de demandas infinitas! Nos recortes de cada um e uma em quem o maternal produziu seus frutos (e são muitos!), a mãe, mulher companheira, amiga, conselheira, dadeira de ordens e organizadora de tudo-tudo, filha de Dona Zélia, juntava os pontos... dando acabamento e graça a tudo e a todos! Schirley, ao desenrolar as contas de seu rosário de memórias, contando suas histórias, torna visível a obra invisível, que vai tomando corpo, mostrando suas cores, texturas e formas... suas artesanias de cuidados e do cuidar!

Com a palavra, a Mulher:

A História do Carroça está no coração, na vida das pessoas com quem a gente conviveu. É a história de uma família, a história de um jeito muito próprio de fazer Arte, de um jeito muito especial de viver: UM JEITO MAIS CONSCIENTE... MAIS AFETIVO... MAIS AMOROSO!!!

Schirley P. França

Referências

- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1, 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- _____. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- GOMES, Daniela Rosante. FRANÇA, Schirley Pinheiro. Schirley P. França e a artesanaria do cuidar: memórias de uma mãe bonequeira de muitos filhos e bonecos. *Móin-*

- Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 146-178, 2020. DOI: 10.5965/2595034702232020146. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/view/18503>. Acesso em: 26 jun. 2023.
- GOMES, Daniela Rosante Gomes. *Carroça de Mamulengos: poéticas de convivência e memórias de quem viveu e conta suas histórias*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Santa Catarina. 2023.
- MEIHY, José Carlos Sebe. *Manual de História Oral*. 5ª ed. São Paulo: Loyola, 2005.
- MEIHY, José Carlos Sebe. RIBEIRO, Suzana L. Salgado Ribeiro. *Guia prático de História Oral: para empresas, universidades, comunidades, famílias*. São Paulo: Contexto, 2011a.
- MEIHY, José Carlos Sebe. HOLANDA, Fabíola. *História Oral: como fazer, como pensar*. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2011b.
- SCHEFLER, M. de L. RAGO, Margareth. A AVENTURA DE CONTAR-SE. Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. *Revista Feminismos*, [S. l.], v. 1, n. 2, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/29973>. Acesso em: 31 maio 2025.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: Terceiras Histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- SOUZA, Ana Luiza de Figueiredo. *Maternagem: Conceito e Prática*. Artigo publicado em site de Ana Luiza Figueiredo em 2021. Disponível em: <https://www.analuizadefigueiredosouza.com.br/artigos-e-capitulos> - <https://www.analuizadefigueiredosouza.com.br/post/maternagem-conceito-e-pr%C3%A1tica>. Acesso em: 26 maio 2025.



COR-PORALIDADES: RELAÇÕES ENTRE POÉTICAS FEMINISTAS E A PINTURA CONTEMPORÂNEA

CAMILA SILVA MARQUES

Possui graduação em Abi - Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (2018). Pós-Graduação Lato Sensu em Arte Educação Contemporânea (2022) pela Universidade Federal do Tocantins (UFT). Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Não-Formal, atuando principalmente nos seguintes temas: Sociologia da Arte, Educação e Arte Contemporânea.

RICARDO RIBEIRO MALVEIRA

Ricardo Ribeiro Malveira: Professor no curso de Licenciatura em Teatro e PPGArtes na Universidade Federal do Tocantins UFT/Palmas. Pós-Doutor na Universidade Federal de Goiás no PPG Artes da Cena – EMAC/UFG; Doutor e Mestre em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC – UFBA. Graduado em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes/ MG, Graduado em Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás – FAV/UFG. Artista da cena e Artista Visual; Brincante Catopê no Congado de Montes Claros – MG; Integrante do Grupo de Pesquisa Gestos; Coordenador do Projeto Rastros: Visualidades, Imaginários e Teatralituras na Cena.

DOL: 10.26512/dramaturgias30.60972



Resumo

O artigo apresenta uma reflexão sobre a intersecção da arte e a educação na prática artística de pintura autobiográfica, sob a perspectiva da Abordagem Triangular proposta por Ana Mae Barbosa. Esta metodologia instiga artistas a explorarem a contextualização histórica das suas obras e a expressão individual que emerge a partir das vivências sociais. A série de pinturas intitulada "Padecer no Paraíso" se insere nesse debate ao investigar as complexidades da maternidade periférica, baseando-se em narrativas pessoais e coletivas que evidenciam a luta e a resistência de mulheres em contextos de marginalização. A proposta da artista é trazer elementos biográficos, resgatando memórias de maternidade que não se limitam a uma romantização, mas que expõem a carga emocional e as ausências presentes nas vidas das mulheres retratadas. Neste sentido, a obra se torna um espaço de autoconhecimento e reflexão não apenas individual, mas também social onde temos um testemunho das intersecções entre arte, feminismo e questões sociais contemporâneas.

Palavras-chave: Poética. Pintura. Autobiografia.

Abstract

This paper reflects on the intersection of art and education in the practice of autobiographical painting, from the perspective of the Triangular Approach proposed by Ana Mae Barbosa. This methodology encourages artists to explore the historical context of their works and the individual expression that emerges from social experiences. The series of paintings entitled "Suffering in Paradise" engages with this debate by exploring the complexities of peripheral motherhood, drawing on personal and collective narratives that highlight women's struggles and resistance in contexts of marginalisation. The artist proposes to bring biographical elements, rescuing memories of motherhood that are not limited to romanticisation, but that expose the emotional burden and absences present in the lives of the women portrayed. In this sense, the work becomes a space for self-knowledge and reflection, not only individual but also social, where we have a testimony of the intersections between art, feminism, and contemporary social issues.

Keywords: Poetics. Painting. Autobiography.

A obra em seus contextos: pessoal, histórico e social

No presente artigo, procuro pensar meu trabalho em pintura e seus contextos a partir da Abordagem Triangular, proposta pela arte-educadora e discípula de Paulo Freire, Ana Mae Barbosa. Ela propõe esse esquema triangular, onde propõe que o educador o adapte à sua proposta de ensino, onde basicamente é organizada a partir dos pilares: ver/fruir/apreciar, contextualizar/relacionar com História da Arte e produzir. Sendo assim, trago minha série de pintura intitulada “Padecer no Paraíso” para pensar o contexto com o qual ela dialoga, e pensar a interface entre contexto social, pessoal e as questões próprias da pintura em relação com a História da Arte.

Ana Mae foi uma das pioneiras em arte e educação e trouxe de Paulo Freire uma contribuição historicamente necessária que é a importância de relacionar o saber de história da Arte com o saber daqueles com os quais dialogamos e, relacioná-los com conteúdos interdisciplinares.

Em minha trajetória comecei dando aula de teatro aos dezoito anos, até meados da graduação estive imersa em trabalhos de educação formal através de bolsas de pesquisa. Mas já no fim dessa trajetória e iniciando minha carreira artística de forma mais contundente, fiquei mais próxima de experiências de educação não-formal, dando ou recebendo aulas. Minha monografia em Ciências Sociais foi escrita a partir de experiências educacionais em espaços de educação não-formal.

Fui professora concursada no interior de Minas Gerais depois de formada e, atualmente, minha prática pedagógica se dá através de aulas particulares que ofereço em meu ateliê e, como diz Ana Mae, através das minhas próprias proposições artísticas em pintura ou em outros suportes. E, entender a educação também através da arte em si é, para mim nesse momento, um dos maiores ganhos que Ana poderia me oferecer. Como ela disse “todo artista tem o que ensinar.”

Isso porque a elaboração de si mesmo - “essa reescrita de mundo” que a leitura de imagem na perspectiva da Abordagem Triangular (BARBOSA, 2008) instiga aliada ao fazer artístico - permite que a autonomia e o conhecimento oriundo do contexto, característicos da metodologia freiriana, deflagre a base para o desenvolvimento da criatividade(...).

FONSECA, ANNELISE NANI DA; SOUZA, VANESSA RAQUEL LAMBERT DE; OLIVEIRA, LUCIANA DAVID DE. 2022, P.3

Padecer no Paraíso e relações de maternidade / maternidade compulsória e questões de classe

Na minha mais recente série intitulada *Padecer no Paraíso*, procuro investigar ausências, acúmulos e memórias em relações de maternidade periférica. Ela nasceu a partir de uma conversa com uma pessoa próxima e, tem como referências fotos e relatos biográficos, além de relatos e fotografias de pessoas com quem convivo que assim como eu, são nascidas e criadas nas periferias. É preciso vingar a história dessas mulheres.

Esse trabalho não é um levantamento histórico, romantização ou “para falar de dor”. Ele nasce onde moram as memórias afetivas, complexas como só elas são. Não é sobre o amor materno que tudo suporta é mais sobre como algumas coisas se repetem. E sobre como as mulheres com as quais convivemos, em alguma medida, sofreram de uma ou outra maneira, porque sua origem de classe foi determinante em muitos aspectos, com uma sobrecarga mental, desamparo emocional o que elas esperam dos filhos e outras sutilezas. Sobre essa série, escrevi como parte integrante uma carta que compartilho a seguir:

Mãe, essa carta é pra você. Você teve todos os empregos possíveis desde os 11 anos de idade. Passou por inúmeras restrições na sua vida. Você fala emocionada da vergonha de ir pra escola com biquíni porque não tinha sutiã e, de dividir camas com seus dez irmãos e, de tantas outras ausências que não direi aqui...

E quando meu pai morreu, tenho certeza que teve medo de não dar conta, então você trabalhou ainda mais. Você trabalhava e tinha nos seus ombros o medo de não sustentar três filhas sozinha.

Eu te queria. E me demorar no teu colo, mas hoje entendo que ser forte é a única herança que mães periféricas deixam para suas filhas mulheres. Com você aprendi a ser forte. Um dia, meu companheiro disse que não tinha dúvidas que eu daria conta se escolhesse ser mãe. Respondi que é exatamente disso que tenho medo, sei que daria conta. Conheço a força que tenho, sei que meus braços não quebram. Mas sei que maternar e demorar em abraços é um luxo que muitas mães periféricas desconhecem. E não quero romantizar minha exaustão. Não posso.

Hoje são minhas as ausências deixadas e, entender sua história como mulher é um caminho de cura pra mim. Não tem sido fácil e não será. Sei que você foi a melhor que pôde. Sei de tantas vezes que você tirou do seu prato pra nos dar de comer. “Ser mãe é padecer no paraíso” era o que você me dizia quando eu ainda nem sabia o que significava padecer e menos ainda o que era paraíso. Não sei se quero ser mãe. Mas hoje preciso entender todas essas ausências e os acúmulos, talvez fosse isso que você quisesse me dizer...

*Eu te amo
Obrigada.*

Nessa interface do individual e do social – que só existem um por meio do outro, que estão num processo incessante de produção recíproca – o espaço da pesquisa biográfica consistiria então em perceber a relação singular que o indivíduo mantém, pela sua atividade biográfica, com o mundo histórico e social e em estudar as formas construídas que ele dá à sua experiência. Para dizê-lo de modo mais sintético: o objeto visado pela pesquisa biográfica, mediante esses processos de gênese socioindividual, seria o estudo dos modos de constituição do indivíduo enquanto ser social e singular (DELORY-MOMBERGER, 2003, 2005). Essa é, então, a singularidade que a pesquisa biográfica se dá por tarefa apreender, mas não é uma singularidade solipsista, é uma singularidade atravessada, informada pelo social, no sentido em que o social lhe dá seu quadro e seus materiais.

DELORY-MOMBERGER, 2012B, P. 524

Nessa carta estão de forma livre algumas questões que aparecem recorrentemente para mim que me debrucei através dessa série. A questão de classe e da maternidade compulsória. Aqui cito alguns atravessamentos que me ocorreram em diálogo sobre esse trabalho. Em uma vernissage encontrei duas amigas, uma delas me perguntou sobre meu companheiro. Como isso já havia acontecido no mesmo dia com outra pessoa, comentei de como a situação é um pouco chata de você ser associada à outra pessoa e perguntei se não era parecido com ser mãe. A amiga que não é mãe disse que só poderia falar sobre isso se fosse e, a que é mãe disse que de fato isso era o melhor a ser feito e saiu.

Me pergunto quem se beneficia sobre esse pacto de silêncio em torno da maternidade, como se ela fosse um lugar sem interlocuções, uma identidade isolada. Ora, maternidade não é condição existencial para uma série de pessoas que podem estar num devir mãe, ou seja, podem vir a tornar-se. E, se existe também um movimento sobre “a solidão materna”, acredito que esse seja um esforço de tornar as pessoas em torno do cuidado, sensíveis a esse tipo de situação, sobretudo redes de afeto parentais. A frase que dá título à série “Ser mãe é padecer no Paraíso” foi escrita por Coelho Neto.

Deixo claro que não sou mãe (ainda e não sei se quero ser) e meu trabalho e proposta de reflexão não partem do conceito de lugar de fala, mas de outras questões. Os relatos e fotos que obtive não são do ponto de vista da mulher-mãe, mas de filhas(os). E, traz o olhar para as questões que estavam no entorno desse maternar e o atravessam. Uma das autoras que trago para pensar essas questões é Silvia Federicci por sua grande contribuição para pensar o trabalho reprodutivo e a desvalorização do trabalho produzido por mulheres na transição do feudalismo para o capitalismo.



Maternidade compulsória, Marcela Cantuária, 2016. Obra doada para o MASP.

Desde o início da história humana a maternidade tem sido algo compulsório para as mulheres. Depois de muita luta feminista, conseguimos o direito de votar e pudemos ocupar o mercado de trabalho com maior liberdade, mas ser mãe continuou sendo uma de nossas tarefas e destino iminente. Aquelas que cedem à pressão social ou de fato desejam reproduzir e constituir uma família ainda precisam lidar com uma série de problemas. Negligência do pai da criança mesmo estando presente todos os dias; ou mesmo quando o relacionamento amoroso acaba, a responsabilidade de criação fica inteiramente depositada nas costas da mãe.

MELLO, 2016, P. 8

Quando se pesquisa maternidade não é difícil achar palavras como arrependimento, romantização, sobrecarga. Silvia chamou atenção para todas as coisas que não aparecem nos álbuns de família. Lavar, acolher, consolar, ensinar, cozinhar, guardar, todo esse trabalho reprodutivo não remunerado sobre o qual ela escreveu de forma assertiva “Isso que vocês chamam de amor, nós chamamos de trabalho reprodutivo não pago.” E, procura investigar quais foram as dinâmicas sociais responsáveis por essas mudanças e quais foram coniventes com elas.

A criminalização do controle das mulheres sobre a procriação é um fenômeno cuja importância não pode deixar de ser enfatizada, tanto do ponto de vista de seus efeitos sobre as mulheres, quanto por suas consequências na organização capitalista do trabalho.

FEDERICI, 2017, P. 181



Mãe, quantas vezes cê me erguia sem perceber que era tu quem afundava. Mila Marques, 2022.

Neste trabalho utilizo a linguagem do desenho com pincel, que traz apenas contorno e uma área “não preenchida” onde o vazio pictórico remete à uma figura na função de cuidado mas não acompanhada por outras na mesma posição. Já nas outras pinturas onde essas figuras aparecem em contato com outras, aparecem preenchidas, simbolicamente representando o apoio mútuo.

Essa pintura é baseada em uma fotografia da minha mãe segurando minha irmã mais velha. São detalhes que só falo em circunstâncias específicas. Como disse um pouco na carta, minha mãe passou por diversas questões por ter dez irmãos e ser de uma família pobre. Além disso, havia muita restrição de afeto em uma época onde não havia muito preconceito em torno de saúde mental. Até hoje existe um distanciamento muito grande do senso comum sobre isso, e a questão financeira é um fator determinante.

Realmente por muito tempo desde minha infância a relação com minha mãe foi muito conturbada. Questões de ausência afetiva me impactaram muito. Mas uma série de processos me levou a deslocar o olhar para ver na figura de minha mãe uma

peessoa com uma biografia igualmente conturbada e de família pobre. Durante a gravidez de uma de minhas irmãs meu pai teve ciúmes repentinos e deixou de falar com ela. Durante a gravidez. Ela não trabalhou durante boa parte de nossa infância, apenas muito tempo depois entendi o quanto a dependência financeira também é agravante de stress. "Portanto, o sexo biológico é utilizado arbitrariamente como justificativa de manutenção do *status quo*, posto que às mulheres permanecem situadas enquanto seres apolíticos e restritas à cozinha e ao quarto, e os homens transitam livremente por entre a assembleia e o mercado." (DIAS, 2021, p.1)



Mãe, quantas vezes cê tirou do seu pra poder me dar de comer? Mila Marques, 2022.

No trabalho acima utilizo a mesma questão do desenho com pincel relacionado à questão simbólica do vazio. Já no trabalho a seguir, coloco as figuras em contato coletivo, onde a questão pictórica do preenchimento faz menção ao seu apoio mútuo. Em todas as obras de série, mantive a mesma paleta de cores e utilizei tinta à óleo, como na maioria das minhas produções.



Eu sou porque nós somos, Mila Marques, 2022.

Muitas artistas mulheres falaram de maternidade a partir de sua própria posição, mas também a partir de memórias de relações com sua mãe. Entre elas, Ana Maria Maiolino (por um fio, 1976) e Louise Bourgeois (Maman, 1999). "Parece ser através da obra "Mamãe" que Louise busca encontrar uma via para solucionar a fragilidade, vulnerabilidade e passividade que cercaram a mulher ao longo da história e que se imprimem como marcas significativas na sua experiência com a maternidade." (BIAZUS, 2020, p. 4).



Maman, Louise Bourgeois, 1999.

Como disse anteriormente recolhi fotos e relatos de pessoas na posição de filhos e filhas a partir de uma posição econômica e social periférica. A partir da escuta desses relatos que incluíam a invisibilidade até mesmo da doação de afeto, trabalho reprodutivo e cuidado de mulheres da família estendida em detrimento da linhagem patriarcal, surgiu essa frase: É preciso vingar a história dessas mulheres. Então, é preciso vingá-las. O pronome oblíquo da frase diz respeito a essas histórias trabalhadas na série, mas acredito que ela retome também um contexto e um discurso social já muito sabido, mas que talvez ainda precise ser enfatizado.



spray sobre ráfia, 2022, Mila Marques.

"Vingar: verbo intransitivo. Ter bom êxito; ser bem-sucedido; dar certo: o plano vingou. Desenvolver-se, crescer, medrar: vingaram as plantas. Sobreviver: dos três filhotes, vingou apenas um. Vingar: sobreviver. Permanecer vivo apesar de algo; continuar vivendo depois de uma situação desastrosa; Manter-se firme; insistir." No trabalho com imagem a seguir, caminho por esses sentidos do vingar. Como plantas, sua memória precisa sobreviver. Fazê-las vingar é também oferecer condições para que elas sobrevivam. Uma vingança epistemológica, resgate dessa matrilinearidade.

Através da faixa quis resgatar um sentido popular e de manifestações políticas, nos quais esse material aparece com frequência. Mas utilizando uma linguagem poética e conectando esse aos outros através da cor, que é de importância em meus trabalhos.



Por um fio, Anna Maria Maiolino, 1976

A obra acima, de autoria de Maiolino parece habitar o campo das memórias afetivas, biográficas e sociais. Quais são as questões que aparecem de forma contínua e quais são as rupturas que aparecem em maternidades quando vistas sob a perspectiva geracional? A fragilidade daquilo que nos une *por um fio*, embora perecível, se impõe através do tempo. Como falo com relação à *Padecer no Paraíso* são minhas as ausências deixadas. Esse cordão umbilical que nos une, não apenas nos alimenta, mas em muitas situações nos fragiliza e, ainda assim, parece impossível de ser rompido, ainda que frágil.

Cor e Corpo

Nesse momento do trabalho gostaria de me debruçar sobre questões próprias da natureza do fazer artístico. Aqui se trata especificamente de meus trabalhos no suporte de pintura, de questões pictóricas que persigo em meus trabalhos e, de como isso se relaciona com a(s) História(s) da Arte. Desde meu início em pintura Van Gogh aparecia com muita força, até que foi me levando à movimentos artísticos e outros pintores e pintoras. O que atraía meu interesse ali era algo que sempre está me movendo e aparece enquanto conceito na antropologia “tornar o conhecido, desconhecido” é o estranhamento. A ousadia com a qual Van Gogh e outros pintores que seguiram o mesmo movimento, passaram a atribuir à luz, cor e, às paisagens, movimento que me consome até hoje. A importância das texturas, as sobreposições, camadas, as velaturas também são alvo de minhas buscas.

“A cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de certa atitude de corpo que só convém a ela e com determinada precisão” (Merleau-Ponty, 1945/1994, p. 284). A percepção está relacionada à atitude corpórea. Essa nova compreensão de sensação modifica a noção de percepção proposta pelo pensamento objetivo, fundado no empirismo e no intelectualismo, cuja descrição da percepção ocorre através da causalidade linear estímulo-resposta.

NÓBREGA, 2008, P. 142

Existe uma recusa por uma visão objetiva da realidade na obra de Paul Cézanne, Vincent Van Gogh e Paul Gauguin, alguns dos mais expressivos pintores do movimento que ficou conhecido como Pós-impressionismo. Onde cor e movimento eram alguns dos aspectos mais importantes e, ousado dizer que um não era pensado sem o outro. Cor e movimento eram de tal forma intrinsecamente relacionados a ponto do olhar do espectador quase captar a pulsação das imagens produzidas.



A noite estrelada, 1889, Vincent Van Gogh.

Escolho uma das mais conhecidas pinturas de Van Gogh porque ela é sem dúvida um emblema da relação intrínseca entre cor e movimento. Aqui luz e sombra adquirem caráter quase onírico. A importância do contraste traz uma dramaticidade, o embate com a obra produz uma sensação emocional e não uma fruição que habite o campo da objetividade.

Alguns pintores chamados de coloristas por investigar de forma mais específica a questão das cores em pintura, também são minha referência. Como David Hockney, pintor britânico com atualmente 85 anos, responsável por quebrar o recorde mundial de pintura mais cara vendida de um artista vivo. Ele também é uma grande referência na parte de perspectiva e efeitos ópticos em pintura.

O desenho deve então resultar da cor, se se quer que o mundo seja restituído em sua espessura, pois é uma massa sem lacunas, um organismo de cores, através das quais a fuga da perspectiva, os contornos, as retas, as curvas instalam-se como linhas de força, pois é vibrando que a órbita do espaço se constitui. "O desenho e a cor não são mais distintos, pintando, desenha-se; mais a cor se harmoniza, mais o desenho se precisa ... Realizada a cor em sua riqueza, atinge a sua plenitude."

PONTY, MERLEAU, 2004, P.118



My parents, David Hockney, 1977.

E, por falar em objetividade, algo que me interessa em pintura e também persigo é como trazer histórias, narrativas e corporalidades que beiram a abstração. Sobre isso, uma série de pintores são referência em minha pesquisa, como Paul Wonner, nascido na Califórnia em 1952 e já falecido, ele era um artista americano conhecido pelo estilo expressionista abstrato. É muito interessante notar que, contrariando uma expectativa clássica de distinção entre figura e fundo ou primeiro e segundo plano, ele não constrói as imagens dessa maneira. Questionando até mesmo os limites entre um objeto e outro e, construindo mais através da pintura que do desenho. "Não menos negligenciou Cézanne a fisionomia dos objetos e dos rostos, queria somente captá-la quando emerge da cor." (PONTY, Merleau, 2004, p.118)



Untitled, Paul Wonner, 1961.

Outro artista referência que busca um figurativo mais abstraído é Arjan Martins, o Argentino Mauro Martins Manoel, brasileiro, negro, de 62 anos e nascido em Mesquiza, na baixada fluminense, Rio de Janeiro. Sobre esse traços em sua pintura ele diz: "Foi aí que tive um insight de colocar aquelas senhoras nas telas. Pensei que estava a fim de falar daquele corpo, descoberto num antiquário, que não traz a sua identidade, e tampouco a do fotógrafo. Eu aceitei a individualidade deles, o anonimato, e daí começou a surgir a ideia de uma figuração que não é figurada. Não vai para o hiper-realismo, vai tender sempre para uma abstração, a friccionar a experiência da figura. Uma experiência de pintura em que podemos falar de Francis Bacon, Willem de Kooning e outros autores cuja abordagem da figuração é a partir de outro lugar, evita certas convenções." (em <https://artebrasil.com.br/arte/artista/arjan-martins/>).



Sem título, Arjan Martins, ano não encontrado.

Acima tratei dos caminhos e motivações que moveram a produção das obras que estarão no catálogo onde consta a série *Padecer no Paraíso*. Onde fica claro minha pesquisa com relação a questões específicas de, maternagens, mulherismos e periferia. Além de outras de ordem plástica, como as cores e as faturas.

As produções imagéticas criadas a partir da atenção a escuta de si, as suas ancestralidades e a necessidade de equidade. Este percurso de processo de criação possibilitou uma amplificação sobre o meu fazer artístico suas relações com contextos artísticos e meu lugar de mulher em um cotidiano de resistência, autoconhecimento e estar crítico.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **Por uma ontologia e uma política do gesto**. Série Intempestiva. Cadernos de leitura n. 76. Edições Chão de Feira. abril/2018.

BORIS, Georges Daniel Janja Bloc; CESÍDIO, Mirella de Hollanda. **Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade**. Revista Mal-estar e Subjetividade – Fortaleza – Vol. VII – No 2 – p. 451-478 – set/2007.

FONSECA, Annelise Nani da; SOUZA, Vanessa Raquel Lambert de; OLIVEIRA, Luciana David de. Abordagem Triangular e Processo Criativo. Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 9, 2022. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/gearte>> Acesso em 25 de nov. de 2022.

MIRANDA, Luciana Lobo. **A cultura da imagem e uma nova produção subjetiva**. ISSN 0103-5665 • 25 PSIC. CLIN., RIO DE JANEIRO, VOL.19, N.1, P.25 – 39. 2007.

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubtiani. **História das mulheres, histórias feministas: Antologia**. Vol. 2. MASP. Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro e André Mesquita (org.). ISBN 978-85-310-0076-8. 2018.

- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, Percepção e Conhecimento em Merleau-Ponty. Estudos de Psicologia 2008, 13(2), 141-148. ISSN (versão eletrônica): 1678-4669 Acervo disponível em: www.scielo.br/epsic.
- PIMENTEL, Lucia Gouvêa. **Abordagem Triangular e as narrativas de si: autobiografia e aprendizagem em Arte**. 307. Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 307-316, maio/ago. 2017. <Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>>
- PONTY, Merleau. A dúvida de Cezannè.O Olho e o Espírito.Cosac & Naify, São Paulo, 2004.
- SANTINI, Rose Marie; CAMELIER, Joana. **Devir Mulher, sexualidade e subjetividade: aproximações entre Deleuze & Guatarri e Pierre Bourdieu sobre a construção social dos corpos**. ISSN: 1807 - 8214. Revista Ártemis, Vol. XIX; jan-julho 2015, pp. 101-108. Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/conheca-12-artistas-que-falam-sobre-maternidade/>> Acesso em: 25 de nov. de 2022.
- Disponível em: <<https://educacaointegral.org.br/reportagens/ana-mae-barbosa-e-educacao-por-meio-da-arte/#:~:text=Aluna%20de%20Paulo%20Freire%2C%20desenvolveu,apreciar%20uma%20obra%20de%20arte.>> Acesso em: 25 de nov. de 2022.
- Disponível em: <<https://portal.aprendiz.uol.com.br/2016/08/12/pioneira-da-arte-e-educacao-ana-mae-barbosa-r-eforca-todo-artista-tem-o-que-ensinar/>> Acesso em: 25 de nov. de 2022.
- Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DIFV9-KmAcc>> Acesso em: 25/11/2022.
- Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/120486/86612>> Acesso em: 25 de nov. de 2022.
- Disponível em: <https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2018/09/A_Duvida_de_Cezanne.pdf> Acesso em 25 de nov. de 2022.
- Disponível em: <<https://cebi.org.br/noticias/bell-hooks-o-amor-como-a-pratica-da-liberdade/>> Acesso em: 25 de nov. de 2022.
- Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo50/fatura>> Acesso em 25 de nov. de 2022.
- Disponível em: <<https://educacaointegral.org.br/reportagens/ana-mae-barbosa-e-educacao-por-meio-da-arte/>> Acesso em: 25 de nov. de 2022.
- Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DIFV9-KmAcc>> Acesso em 25 de nov. de 2022.
- Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/120486/86612>> Acesso em 25 de nov. de 2022.
- Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/maternidade-compulsoria>> acesso em 26 de nov. de 2022.
- Disponível em: <<https://www.observatoriodeseguranca.org/pesquisas-e-estudos/apropriacao-capitalista-do-trabalho-domestico-e-reprodutivo-nao-remunerado-da-dona-de-casa-sob-a-perspectiva-de-genero/>> Acesso em 26 de nov. de 2022.
- Disponível em: <<https://emporiododireito.com.br/leitura/maternidade-e-feminizacao-da-pobreza>> Acesso em 26 de nov. de 2022.

Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/artista/arjan-martins/>> acesso em 26 de nov. de 2022.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OknlkjAjnGo>> Acesso em 26 de nov. de 2022.

Disponível em: <<https://www.letras.com.br/coelho-neto/biografia>> Acesso em 26 de nov. de 2022.

Disponível em: <<https://www.meudicionario.org/vingou>> acesso em 24 de nov. de 2022.

Disponível em: <<http://imagemcomunicacao2008.blogspot.com/2009/03/fichamento-do-livro-duvida-de-cezanne.html>> Acesso em 24 de nov. de 2022.



ARQUIVO_EDITH_7.0. {(PELES)}

CECÍLIA MARIA DE ARAÚJO FERREIRA
raiffercecilia@gmail.com

DOI: 10.26512/dramaturgias30.60973



Resumo

Arquivo_Edith_7.0. {{{Peles}}} é uma dramaturgia inédita produzida em 2025 a partir do ato de revisitar o arquivo do processo de criação do espetáculo #PoliFace_Edith7x7, que foi instalado e atualizado no quadriênio 2019-2023, e é composto por rastros, documentos e diversas materialidades expressivas. Para esta publicação, o recorte está nas diversas versões da encenação e escrita dramatúrgica. O texto é constituído por (01) um prólogo, (08) oito cenas e (01) um epílogo. No prólogo o Eu-Artista, faz a desmontagem do espetáculo movido pela experiência de escrever, incorporar e encenar a personagem Edith como um alter ego em autorevelação. As 08 cenas corporificam a imagem do texto de Edith sendo escrito em tempo real, as ideias surgem fragmentadas em vislumbres e tormento poético, cenicamente são um sistema de computador sendo codificado e compõem o símbolo {{{(...)}}} que é metáfora para o infinito em programação. No epílogo, o Eu-Artista-Professora-Pesquisadora em/sobre Teatro, a partir do processo de criar o texto Arquivo_Edith_7.0. {{{Peles}}}, inventaria – ato de constituir inventário e inventar mundos – a imagem do Artista-Arquivista para o conceito Poética do Arquivo em proposição e toma posse da herança de Edith.

Palavras-chave: Dramaturgia. Imagem propulsora. Processo de criação. Psicanálise junguiana. Poética dos arquivos.

Abstract

Arquivo_Edith_7.0. {{{Peles}}} is an unpublished dramaturgy produced in 2025 from the act of revisiting the archive of the creative process of the show #PoliFace_Edith7x7, which was installed and updated in the four-year period 2019-2023, and is composed of traces, documents and various expressive materials. For this publication, the excerpt is from the various versions of the staging and dramaturgical writing. The text consists of (01) a prologue, (08) eight scenes and (01) an epilogue. In the prologue, the Artist-I dismantles the show driven by the experience of writing, embodying and staging the character Edith as an alter ego in self-revelation. The eight scenes embody the image of Edith's text being written in real time; the ideas emerge fragmented in glimpses and poetic torment; scenically, they are a computer system being coded and compose the symbol {{{(...)}}}, which is a metaphor for infinity in programming. In the epilogue, the I-Artist-Teacher-Researcher in/about Theater, from the process of creating the text Archive_Edith_7.0. {{{Peles}}}, inventories – the act of constituting an inventory and inventing worlds – the image of the Artist-Archivist for the concept Poetics of the Archive in proposition and takes possession of Edith's inheritance.

Keywords: Dramaturgy. Driving image. Creative process. Jungian psychoanalysis. Poetics of archives.

ARQUIVO_EDITH_7.0. {[(PELES)]}

PRÓLOGO

Desmontagem do espetáculo #PoliFace_Edith7x7

REGISTRO DO PERCUSO CRIATIVO EM CONSTANTES ATUALIZAÇÕES

CENA I

7.0. PELES_ Dramaturgia inédita

SISTEMA DE COMPUTADOR SENDO CODIFICADO

Edith escreve no aqui/agora o infinito em programação

{[(...)]}

CENA II

PELE 1.0._ Uma multiplicidade de vozes em uma Única Face

CORRESPONDÊNCIAS:: 1.1./ 1.2./1.3./1.4./1.5

CENA III

PELE 2.0._ Instalar Édera a Deusa Suprema da Rede de Computadores

INSTALAÇÕES:: 2.1./2.2/2.3./2.4/2.5./2.6.

CENA IV

PELE 3.0._ Encenar Meríndia a Senhora Razão

ENCENAÇÕES:: 3.1./3.2./3.3./3.4./3.5.

CENA V

PELE 4.0._ Manifestar Cassandra a Grande Mãe

MANIFESTAÇÕES:: 4.1./4.2./4.3./4.4./4.5./4.6.

CENA VI

PELE 5.0._ Pássaros Rostos Horas:: Rostos em bordados de sombras e luz

SOMBRA E LUZ:: 5.1./5.2./5.3./5.4./5.5./5.6.

CENA VII

PELE 6.0._ Tirando os véus:: Nuas_ palavras_ peles_ luzes...

CENA VIII

PELE 7.0._ Face a faces:: Os nomes...

EPÍLOGO

A poético do arquivo:: o artista como arquivista

{[(...)]}

ARQUIVO_EDITH_7.0. {[(PELES)]}

PRÓLOGO¹

*Estou desenvolvendo o projeto artístico #AEncantadoraDePalavras_
#AEternidadeDiagramadaEm7x7Minutos...
...que tem como essência o percurso do processo de criação e a volatilidade das ideias...
...a efemeridade da cena é uma inquietação...
...começo a vislumbrar a imagem de uma escritora em processo de criação...
...com 7 possibilidades de materialidade expressiva... quero falar em 7 línguas:
Teatro-Cena. Teatro-Escrita dramática; Teatro-Caderno de bordo; Teatro-vídeo de Teatro; Teatro-
Internet; Teatro-poemas; teatro-romance...
... começo a instalar em mim o jogo com o número 7 e ...
... o 77 é gosto e conexão com o ano do meu nascimento.*

(Fragmento em um Caderno de Bordo de Cecília Maria, escrito em 2018 e revisitado em 2025)

¹ O texto tem como instrumento de escrita à leitura, estruturas de diagramação formalizadas pelo uso de símbolos gráficos que são expressos como desenhos. São respirações, pausas, suspensões de pensamento e sentimentos, quando as palavras conhecidas se distanciam na presença do indizível. São imagens que povoam o universo de criação desta escrita; assim, são utilizados pontos, dois pontos, barras, reticências, parênteses, colchetes, entre chaves, underline, números, travessões etc. O símbolo {[(...)]}, por exemplo é metáfora para o infinito em diagramação.

Sou encenadora, atriz, escritora, doutora em Artes, e professora universitária de processos de encenação desde 2009 na Universidade Regional do Cariri (URCA), com 36 anos de teatro. Esta vivência com a criação cênica em salas de aula, salas de ensaio, palco e temporadas viabilizou o desafio de viver um processo criativo unindo várias linguagens artísticas em um único espetáculo. Como criadora do solo, em colaboração nem sempre pacífica com os meus múltiplos eus, simultaneamente fui “a encenadora”, “a atriz” e “a escritora”. Desempenhar três funções teatrais em paralelo e com seus discursos ressoantes entre si em todo o percurso criativo foi o desafio posto na gênese da criação do espetáculo #PoliFace_Edith7x7.

O espetáculo foi desenvolvido pela Companhia de Teatro Engenharia Cênica² e grupo de pesquisa LaCricCe³, no projeto de pesquisa Da gênese à atualização do ato de encenar, com a colaboração de diversos artistas que compõem a sua ficha técnica⁴. Estreou em 2019, na Casa Ninho⁵ em Crato-Ce. E foi re-criado para o formato virtual em maio de 2020, a partir de um convite para compor a programação do projeto #tudoemcasafecomércio⁶ em decorrência do período pandêmico.

O espetáculo tem como “imagem propulsora” (FERREIRA, 2009; MOURA, 2019) o “trajeto criativo” (RANGEL, 2009), desde a gênese da ideia inicial até a fruição do público em “constantes atualizações” (GUINSBURG, 2007). Esta movência gerou um estado de estudo cênico pela “imagem como pensamento criador” (RANGEL, 2019).

#PoliFace_Edith7x7 é uma encenação que tem como “questão” (BOGART, 2011) o processo de criação artística pela produção e experimentação de diversos materiais. A imagem propulsora foi tecida pela justaposição entre escrever, ensaiar e apresentar em simultaneidade, pois as três faces da autora {(a escritora, a encenadora e atriz)} – pediam para se manifestar em simultaneidade, alternância e suspensões como “um gesto inacabado” (SALLES, 2004).

A sinopse do espetáculo descreve que “Edith é uma escritora em processo de criação, está debruçada em sua escrivaninha, diante de papéis e telas por dias e noites ininterruptas. As vozes, as palavras e as faces das personagens entram em ebulição e invadem os sentidos de Edith, que enquanto as escreve, as incorpora. De repente, em

² A Cia. de Teatro Engenharia Cênica foi criada no ano de 2005 na cidade de Sobral-CE e possui um currículo de produções desenvolvido em cidades como Salvador-BA, Barbalha-CE, Belo Horizonte-MG, Crato-CE e atualmente está sediada na cidade de Juazeiro do Norte-CE. Perfil na rede social @engenhariacênica.

³ O Grupo de Pesquisa Laboratório de Criação e Recepção Cênicas (LaCricCe) – CNPq/URCA.

⁴ Ficha técnica_ Dramaturgia, Encenação e Atuação: Cecília Maria; Iluminação e Direção de Cena: Luiz Renato; Figurino: Penha Ribeiro; Cenário: Rodrigo Frota; Sonoplastia: Thiago Gomes; Vídeo e Projeção: Sérgio Vilaça; Operação de luz e som: Luiz Renato; Assistência de Ensaio: Vilani Marcelino e Maju Freire; Costura: Maria Ribeiro; Marcenaria: José Alves; Cenotécnica: Vilani Marcelino, Ismael Nunes e Maju Freire; Pesquisa: Laboratório de Criação e Recepção Cênicas (LaCricCe-CNPQ/URCA); Produção: Engenharia Cênica.

⁵ Instituição administrada pelo Grupo Ninho de Teatro. Há 15 anos tem se consolidado como um dos mais expoentes coletivos de teatro do estado do Ceará. Por meio de atuação nacional, o Grupo e Casa, vêm realizando diversas ações que envolvem processos de criação, apresentação e formação.

⁶ A hashtag #TudoEmCasaFecomércio foi utilizada pelo Sesc Ceará e fazia referência à programação virtual promovida pelo Sistema Fecomércio no período do isolamento social.

vertigem cênica, quarto de escrever, sala de ensaio e palco com plateia se manifestam em um mesmo tempo-espço de criação”. Na busca pela materialização das suas ideias, a escritora Edith escreve, desenha, dança e “incorpora imagens” (CHEKHOV, 2003). Envolve “poética” (PAREYSON, 2001) e estudo artístico como “cena e jogo: o imaginário na carne” (FERREIRA, 2009).

O processo de escrita do material dramaturgico começou na virada do ano de 2018 para 2019, logo após a conclusão do meu doutorado sobre poética docente e processo de encenação⁷ (FERREIRA, 2017). A gênese da dramaturgia uniu “processo de criação” (OSTROWER, 1987), “crítica de processo” (SALLES, 2006) e “pensamento criador” (RANGEL, 2019) nas personas da artista-professora-pesquisadora de processos de encenação e criação. A encenadora-dramaturga-atriz teve o desafio de fazer com seus vários “eus-poéticos” um espetáculo em colaboração consigo mesma. Desta união brotou um fluxo intenso de produção de vários materiais expressivos – {[(...)]} – ideias e experimentação em materialidades expressivas em intenso estados de imersão e emersão em si-mesmo (JUNG, 2013).

A CONFISSÃO_

Tenho dedicado a minha vida ao Teatro, esta arte tão antiga, na qual a experiência humana ao longo de milênios conecta e ritualiza o encontro com o espaço sagrado em todos nós através da experiência com imagens coletivas vividas em corpos-comunhão.

A experiência de elaborar esta obra artística conduziu-me a um profundo “processo de individuação” (JUNG, 2015-b) e passei a perceber o “chamado da alma” (HILLMAN, 1997) para um encontro/confronto/assimilação com meu-eu-profundo em “autorrevelação” (GROTOWSKY, 1971). Para a psicologia analítica/arquetípica/profunda somos vários “eus” dentro de nós de nós mesmos, uma verdadeira “torre de babel” (HILLMAN, 1984). O processo de criação artística alargou-se para o processo de acesso às imagens internas inconscientes (JUNG, 1985) e o ato rapsódico (SARRAZAC, 2012) de colar, tecer, rasgar e reorganizar para colar, tecer e rasgar novamente, expandiu a minha consciência e me fez assimilar conteúdos sombrios, desconhecidos e muito luminosos.

Edith se revelou para mim como uma auto ficção (HILLMAN, 2010) e me conduziu ao estudo analítico-arquetípico e ao estudo da Alma pelas expressões criativas em uma espécie de auto análise-poética-intuitiva. Esta #PoliFace_Edith7x7, como obra artística em primeira instância, foi um mergulho no mais profundo de mim, senti um misto de êxtase e pavor. O coração acelerava, as mãos ficavam frias e tremiam, os olhos marejavam, sentia falta de ar e me jogava, como O Louco do Tarot (WAIT; SMITT, s/d), em voo no abismo interno.

Algo maior do que a minha consciência de então foi percebido e me induziu a espelhar-me em mim mesma acompanhada por vozes e rostos misteriosos, desconhecidos e fascinantes. O paradoxo está em me encontrar e me perder dentro de mim mesma e buscar a materialidade artística como chamado da alma que quer expressão e vida criativa.

Eu, a autora, Cecília, sinto-me hoje chancelada pelas personagens da minha imaginação: A Criadora – o Eu da Alma; Edith – a Voz da Alma materializada em uma auto ficção;

⁷ Tese Processos de encenação como espaço de formação de poéticas-docentes teatrais, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais entre os anos de 2013-2017.

Clitemnestra – a Heroína que conduziu A Criadora e Edith para o Teatro/Reino Interior; e as personagens internas que exigiam sair da sombra e vir para a luz – Cassandra, Meríndia e Édera – mulheres psíquicas que unem simultaneidade, alternância e constância. As faces destas mulheres incorporaram as ideias cênicas do eu-encenadora e são materializadas pelo eu-atriz. Suas corpos-faces se apresentaram como vozes internas indiferenciadas, meio coro, meio balbúrdia, às vezes rebelião, a minha Torre de Babel que precisava entrar em concórdia.

Registrar-compartilhar o percurso criativo do espetáculo #PoliFace_Edith7x7 (2019-2023) para gerar-parir uma publicação inédita do texto Arquivo_Edith_7.0. {[(Peles)]} é um paradoxo também que envolve desejo criativo e necessidade de expressão para o Eu-Cecília. Na psicanálise junguiana (KAST, 2019; STEIN, 2019, 2023) é a tensão de opostos que gera a função transcendente (JUNG, 2015-a).

Este único “eu” que encarna “múltiplos eus” está em perene transformação, cria-destrói-recria, nasce-faz_nascer, morre-faz_morrer, renasce-faz_renascer em eternos ciclos de vida e morte ... É movência que pulsa *ad infinitum*, em sístole-diástole-sístole-diástole, às vezes em Fogo Alto, às vezes a Banho-Maria ... É embalado pela imagem arquetípica da Grande-Mãe – *uma senhora alquímica de cabelos brancos longos que voa em uma dragoa, a dragoa esparge fogo rosa* – que anima a coragem de agir movido pelo coração feminino poético que pulsa no interno-profundo do seu ser {[(“...”)]}! ... É em simultaneidade uno-múltiplo-compósito e tem como questão poética o estudo de ser-estar em perene transformação (FERREIRA, 2020).

Sentimentos, intuições, percepções e pensamentos são simbolizados, amplificados e assimilados, e o trânsito entre consciente-inconsciente-transcendência criam chaves de acesso entre o mundo externo (espaço-tempo do habitar em co-existir) e o mundo interno (espaço-tempo do que habita para existir em si).

O Eu-Cecília é uma alternância, simultaneidade e constância das faces da artista-professora-pesquisadora em/sobre Teatro, e da psicoterapeuta-analista junguiana. Em comum estas faces, vozes e presenças têm o estudo do fluir da vida criativa com sentido e significado. A artista-professora-pesquisadora na travessia das ideias iniciais e a materialidade expressiva de obras artísticas, e a psicoterapeuta-analista junguiana, o processo criativo da poética de si, que tem como ideia inicial perceber e atender o chamado da alma, e como matéria expressiva aprender a viver em luz e trevas e transcender {[(“...”)]}.

O SONHO_

A senhora alquímica de cabelos brancos longos que voa em uma dragoa, a dragoa esparge fogo rosa, soprou ao ouvido do Eu-Cecília as seguintes chaves de acesso: Arte como força criadora (Cultivar-se... Perscrutar-se... Encantar-se...); Arte enquanto símbolo que tece, amplia, conecta e integra os mundos (Ritualizar-se... Mitologizar-se...); Arte como experiência de jogar com o mistério e individuar-se (Transitar entre diurno e noturno, luminoso e sombrio...; Aquecer-se com o Sol Interior e Purificar-se nas Trevas Internas...); e Arte como como transcendência (Espiritualizar-se... Transformar-se... Ser o que se É de verdade...).

No período de escrita desta publicação fui tomada por uma série de sonhos. Não sabia exatamente o quê, o como e o porquê escrever sobre o processo criativo de #PoliFace_Edith7x7. Encenei este espetáculo, escrevi a dramaturgia, mas ela não ha-

via sido publicada ainda. Na psicoterapia junguiana os sonhos são acesso à alma, “um portal para a fonte” (PERERA; WHITMONT, 1995), então descrevo agora um dos sonhos da série, que para mim, deu acesso às palavras que estão aqui grafadas, a chave para escrever o quê, o como e o porquê sobre Edith.

O eu onírico sabe que está em um sonho, e sabe que pode voar. Voa na imensidão de um céu noturno infinito. O céu é desenhado por gigantescos postes de luz que são ligados por fios de alta tensão, são infinitos fios como uma grande “cama de gato”. Eles dificultam o poder de execução do voo, mas o eu onírico voa com atenção entre eles, voa apesar dos fios, sabe que se bater nos fios será incendiado. O eu onírico pensa nos pássaros que voam nas cidades repletas de fios, semáforos e dióxido de carbono, e lembra dos pássaros que voam nas florestas e cantam e alegam a mata. Da cidade com fios de alta tensão voa para a floresta com sumaúmas.

Este sonho levou-me a ter a coragem, que para mim significa agir com o coração, de finalizar este texto dramático e me despedir de Edith com suas múltiplas faces. Na dramaturgia encenada as personagens falam em pássaros que cantam invariavelmente, todos os dias, quando a luz vai acordar e quando a luz vai dormir.

Edith é uma dádiva, um presente da minha “criança mágica” (WAIBLINGER, 2017). Hoje a compreendo simbolicamente como minha alma que pedia para se manifestar livremente ---- o sonho --- os pássaros --- o estudo da psicanálise junguiana --- como uma obra tem o poder de atravessar o artista! --- depois de Edith formei-me como psicoterapeuta junguiana (2022-2025) e sou analista em constante formação (2025).

CRIAÇÕES EM ATUALIZAÇÃO_

Em lapsos de tempo, Edith transforma a sua escrivaninha em sala de ensaio e palco com cena teatral de modo vertiginoso e simultâneo. A “Cecília-escritora” criou ficcionalmente a personagem Edith que é também escritora e está em processo de criação, um alter ego do seu eu-artístico. Edith durante o seu processo de escrita ouve as personagens, há uma mistura de vozes com palavras e faces. A “Cecília-encenadora” propôs um espaço-tempo cênico onde as faces de Edith e suas personagens em criação fossem corporificadas em várias atmosferas cênicas, das ideias nascentes e marcas reensaiadas às apresentações teatrais. A “Cecília-Atriz” criou em seu corpo e voz as diagramações corpóreo-vocais para Edith, A Criadora, Clitemnestra, Cassandra, Édera e Meríndia, personagens da PoliFace.

#PoliFace_Edith7x7 propõe ao público uma recepção múltipla. A plateia começa assistindo a um espetáculo como voyeur da intimidade criativa de uma escritora em tormento poético. Deste modo, a plateia torna-se co-criadora do espetáculo quando é conduzida cenicamente ao espaço dos ensaios. Edith tateia em cena a cena-de- vir, repentinamente o público se vê assistindo um espetáculo trágico, com a heroína Clitemnestra como autora das suas próprias falas.

Os recursos visuais do espetáculo o fazem vertiginoso, os dias e as noites correm, as imagens poéticas estão em ebulição e são fugidias. O público é convidado a acessar uma centelha do percurso criativo da obra. Um intenso trânsito de percepção é provocado na plateia durante os seus 49 minutos de cena ($7 \times 7 = 49$). No início são vozes em áudio, a solidão aguda de um piano, aos poucos a luz revela um grande rascunho

enquanto cenografia. Edith está sentada, imersa, exausta e ínfima perto da bagunça de palavras, tecidos, vestidos que flutuam, papéis, computador e escrivaninha.

A sensação agonizante e caótica do percurso de criação é produzida pelos efeitos imagéticos em áudios, retroprojetor, projetores e projeções mapeadas. Várias mídias de vários tempos. A luz mapeia o espaço, cria corpos e personagens com a sua profusão de cores, enquadramentos e intensidades, é portal para vários espaços dramáticos – quarto, tela, Hades, palco, coxia e plateia. O figurino evolui ao longo do espetáculo, a roupa cênica da escritora transforma-se constantemente. O espetáculo é um convite ao labor da criação, na tensão entre ideia e materialidade, esforço e necessidade de expressão. Uma inspiração precisa de suor e determinação para ser linguagem artística, cabe ao artista produzir suas chaves de acesso {as de Edith [são palavras (vozes) faces]}: o suor, a determinação, a disciplina, o rigor, a coragem de servir à alma :: eis o percurso que cada criador delineia para dar tempo-espaço para as suas ideias:

REGISTRO DO PERCURSO CRIATIVO_

O espetáculo #PoliFace_Edith7x7 foi apresentado 20 vezes, entre os anos de 2019 e 2022. Em 2019, duas vezes como compartilhamento de processo criativo em andamento, no formato de ensaios abertos em eventos artístico, nos meses de agosto e outubro, e três vezes na sua temporada de estreia em dezembro. A partir de maio de 2020, em decorrência do isolamento social, foram 12 encenações online, e sempre ao vivo, em várias plataformas e eventos artísticos, culturais e científicos. Em 2022, aconteceram as suas três últimas apresentações presenciais, em três cidades cearenses. Todas estas apresentações foram recurso metodológico para o desenvolvimento do projeto de pesquisa “Da gênese à atualização do ato de encenar” conduzido pelo grupo de pesquisa LaCricCe e executado pela Cia. Engenharia Cênica.

Em 2023 foi lançado o artigo Criação cênica no espaço virtual: O início de um estudo da encenação #PoliFace_Edith7x7 (FERREIRA; MOURA, 2023), escrito por mim e Luiz Renato⁸, neste trabalho registramos e discutimos as estratégias de transpor o espetáculo do espaço presencial para o espaço virtual, no decorrer da experiência de viver a pandemia, estar em isolamento social e seguir nas atualizações e estudos cênicos de #PoliFace_Edith7x7.

Como esta obra é sobre processo de criação, rascunhos e diários de bordo, e tem como mote a crítica de processo, registro nas referências desta publicação, todas as apresentações on-line com a disponibilização de links, elas são parte da memória do percurso criativo em constantes atualizações. A seguir, compartilho as imagens de divulgação das apresentações presenciais, disponíveis no canal @engenhariacênica na Plataforma Instagram: temporada de estreia na cidade do Crato-CE (dezembro/2019) e as três últimas apresentações do espetáculo #PoliFace_Edith7x7 em Juazeiro do Norte-CE (maio/2022), Iguatu-CE (junho/2022) e Sobral-CE (julho/2022).

⁸ Luiz Renato é doutor em Artes (UFMG-Escola de Belas Artes), professor adjunto da Universidade Regional do Cariri (URCA), Departamento de Teatro, ator-encenador-iluminador, junto com Cecília Maria fundou a Cia de Teatro Engenharia Cênica em 2005 (Sobral-CE) e são casados há 20 anos, iluminador e diretor de cena do espetáculo #PoliFace_Edith7x7.



Imagem 1 - #PoliFace_Edith7x7, Casa Ninho, Crato-CE, temporada de estreia, em 05-06-07/12/2022.
Print de tela, @engenhariacênica, Plataforma Instagram.

Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B5XYXMB3bB/>>. Acesso 24/04/2024



Imagem 2 - #PoliFace_Edith7x7, Galpão PAC/ORTAET, Iguatu-CE, em 25/05/2022.
Print de tela, @engenhariacênica, Plataforma Instagram.

Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CdrMBlvuWLd/>>. Acesso 24/04/2024



Imagem 3 - #PoliFace_Edith7x7, Teatro Luciany Maria, Juazeiro do Norte-CE, em 25/06/2022.
Print de tela, @engenhariacenicaposted with @DittoRepost #dittorepost • @teatroluciany maria, Plataforma Instagram.
Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CfL3l9uuWaK/>>. Acesso 24/04/2024

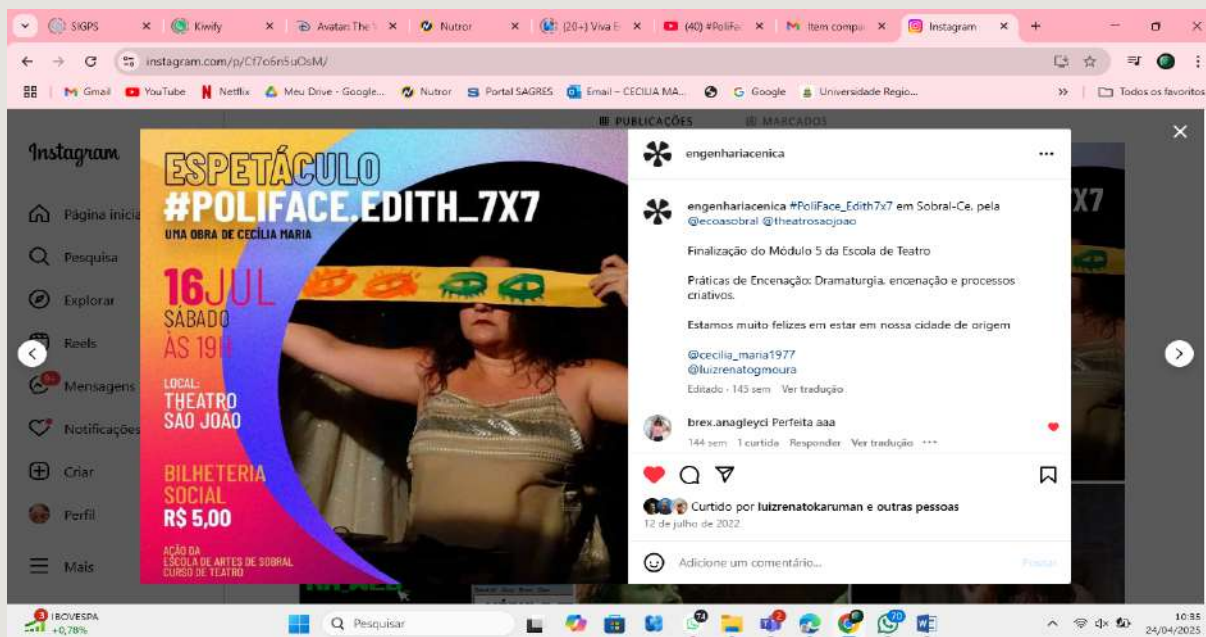


Imagem 4 - #PoliFace_Edith7x7, Teatro São João, Sobral-CE, em 16/07/2022.
Print de tela, @engenhariacenicaposted with @ecoasobral @theatrosaojoao, Plataforma Instagram.
Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Cf7o6n5uOsM/>>. Acesso 24/04/2024

ARQUIVO_EDITH_7.0. {{{(PELES)}}}_

A chamada para o dossiê “Encenações e performatividades feministas” simbolicamente representou o chamado da Alma do Eu-Artista para a finalização desta obra que ainda estava em aberto. Duas imagens-conceitos me ocorreram como insights para a minha inspiração: “o arquivo e o repertório” (TAYLOR, 2013) e “o pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2014). Revisitei meus arquivos do processo e em meio aos documentos gerados, como chave de acesso ao espetáculo, encontrei uma versão que continha as sete peles das personagens e textos esparsos que não foram encenados. Em vislumbre me ocorreu a imagem do arquivo como inventário e (re)acessei escritos iniciais que eram (in)acessíveis para o meu entendimento enquanto os escrevia, mas passado o tempo tem tanto sentido agora!

O texto Arquivo_Edith_7.0. {{{(Peles)}}} é constituído por (01) um prólogo (este que apresento agora), (08) oito cenas e (01) um epílogo. O número 01 é o início da criação, o 08 o infinito perenemente grafado como infinito, um paradoxo, e o 10 o reset para um novo ciclo ($01 + 08 + 01 = 10 = 01$).

Neste prólogo o Eu-Artista, fez a desmontagem do espetáculo movido pela experiência de escrever, incorporar e encenar a personagem Edith como um alter ego em autorevelação. As 8 cenas a seguir corporificam a imagem do texto de Edith sendo escrito em tempo real em 2025; as ideias surgem fragmentadas em vislumbres e tormento poético, neste texto inédito são configuradas como um sistema de computador sendo codificado e compõem o símbolo {{{(...)}}} que é metáfora para o infinito em programação. O epílogo, derradeira parte deste texto, é a proposição da noção de Poética dos Arquivos pelo delineio da imagem propulsora do Artista-Arquivista como inventário e herança de Edith para a artista-professora-pesquisadora em/sobre Teatro, Cecília Maria, esta que vos escreve.

{{{(...)}}}

ARQUIVO_EDITH_7.0. {{{(PELES)}}}

PERSONAGENS

As sete personagens são espelhadas entre si, reflexadas diante de si mesmas, uma é a outra em outra dimensão até o último instante do infinito dos dias e noites. Seus corpos-faces se apresentam como vozes internas indiferenciadas, meio coro, meio balbúdia, às vezes rebelião, uma Torre de Babel que precisa entrar em concórdia.

A CRIADORA (o Eu da Alma)

EDITH (a Voz da Alma materializada em uma auto ficção da Arquivista)

CLITEMNESTRA (a Heroína que conduz A Criadora e Edith para o Teatro do Reino Interior)

CASSANDRA, MERÍNDIA, ÉDERA são as três faces de Edith, mulheres psíquicas que unem simultaneidade, alternância e constância, personagens internas que exigem sair da sombra e vir para a luz.

CASSANDRA (A Ancestral em três faces: A Guerreira; A Grande Mãe; A Alquimista)

MERÍNDIA (A Senhora Razão em três faces: A Sistematizadora; A Normatizadora: A Agrimensora)

ÉDERA (Deusa Suprema da Rede de Computadores em três faces: Sem Rosto; Tantos Rostos; Face sem Rosto)

CECÍLIA (A Programadora-Arquivista)

CENA I – 7.0. PELES_ Dramaturgia inédita
SISTEMA DE COMPUTADOR SENDO CODIFICADO
Edith escreve no aqui/agora o infinito em programação
{{{(...)}}

Várias vozes, modulações vocais e ruídos são interpostos. Esta cena é como a programação de um sistema de computador sendo codificado diante do público.

VOZES_

(.) #Palavras_ Atmosferas_ Universos_InvademEUdigo_Eis-me aqui!

(..) #Palavras_ Atmosferas_ Universos_InvademNósDizemos_Eis-nos aqui!

Clitemnestra surge, está sentada em uma rocha, na mão direita um pote com uma bebida fermentada e na esquerda uma machadinha, paradoxalmente melancólica e com exuberante presença.

ÉDERA_

Hipocentros instalados por invasões sucessivas, simultâneas e alternantes.

Confusão de vozes

VOZES_

#Palavras_ Atmosferas_ Universos_ Vozes_Rostos_InvademEUdigo_Eis-me aqui!

A evocação de Edith. A Criadora é refletida em Clitemnestra que reflete Edith, a poliface, seu rosto é uma sobreposição de faces, no seu ventre o rosto de Cassandra, nos seios o rosto de Meríndia, na aura o rosto de Édera. Edith grita a força de ser ouvida em todos os epicentros da criação, está em transe poético.

EDITH_

Programação::: Suspensão

O rosto de Cassandra acende na v-a-g-i-n-a-v-e-n-t-r-e de Edith

EDITH_

Programação::: Reiniciação

O rosto de Meríndia desliza nos s-e-i-o-s de Edith

EDITH_

Programação::: Atualização

Edith dança com a própria a-u-r-a e nela surge Édera.

Confusão de vozes

VOZES_

#Palavras_ Atmosferas/Vozes_ Universos/Rostos_InvademNósDizemos_Eis-nos aqui!:::

Edith atende ao chamado de Clitemnestra.

EDITH_

Sim ...Mutaçãodamutaçãopermutaçãodamutaçãoversões...

Sons de pássaros, ruídos de corujas, águias e carcarás em justaposição.

A Criadora sopra em assobio (=§)

CLITEMNESTRA_____ (Im)pacto

Reverbera em Edith que age segundo Édera (=§)

CLITEMNESTRA____ (Com)pacto

Reverbera em Edith que age segundo Meríndia (=§)

CLITEMNESTRA____ Pacto

Reverbera em Edith que age segundo Cassandra (=§)

{[(...)]}

CENA II – PELE 1.0._ Uma multiplicidade de vozes em uma Única Face

CORRESPONDÊNCIAS:: 1.1./ 1.2./1.3./1.4./1.5

Edith é tomada pelas presenças e escreve...

Composição de muitas vozes em áudio...

**o áudio é a evocação no presente do que foi proferido no passado para todo o sempre...*

TODAS_

Palavras. Palavras alteradas. Outras palavras. Outras palavras alteradas. Sem fim de palavras outras alteradas. Vozes. Vozes alteradas. Outras vozes. Outras vozes alteradas. Sem fim de vozes outras alteradas. Faces. Faces alteradas. Outras faces. Outras faces alteradas. Sem fim de faces outras alteradas.

Composição de vozes ao vivo e em áudio...

*** ao vivo é o agora que ressoa o que foi proferido e abre espaço para o novo que virar...*

TODAS_

A busca incessante pela justa medida de “conhecer de mim mesma(s)” sem arroios as faço forjadas nos instantes de constância que consigo apreender. Ela (Edith). Eu (A Criadora). Tu (Clitemnestra). Nós (As três faces de Cassandra, as três faces de Meríndia, as três faces de Édera). Faces várias em uma única face e em paradoxo somos uma única face e faces sem rosto. Permutações de nós mesmas. Por origem a nossa medida é múltipla. Peço licença. Constantes atualizações_ reiniciações_ suspensões são presenças na eternidade diagramada em 7 x 7 minutos.

Composição de áudio e ao vivo ditos em alternância e simultaneidade...

Composição de palavras grafadas em retroprojeto...

**** O retroprojeto são palavras em transparências espargidas no espaço em luz, Cecília, a Programadora-Arquivista, conversa com seus diários de criação...*

RETROPROJETOR

... vestígios registros criam desfazem revelam velam cartografias o caminho para o outro é desconcertante ... Em espelho... AgoraTudoAcessa...

A CRIADORA_

Estou contigo aqui.

EDITH_

Elas? Elas... Elas invadem. Chegam. Difusas. Partidas. Chegam. Sem nitidez as vejo. Em mim entram.

A CRIADORA_

Pueril estado de luminescência.

CORRESPONDÊNCIAS:
1.1./1.2./1.3./1.4./1.5

As vozes vão sendo instaladas em correspondências

1.1.

... recomei a ler as palavras e senti sem parar a doce violência das suas sucessivas

invasões nem sempre aqui em uma quiláque não se ibem onde... paro escrevo agora grafo estas palavras em abril, juazeiro, na minha cama Ainda neste mês camarefúgio #Clitemnestra_1984_1977 Rebelião de números... Números das cartas cifradas em língua desconhecida...

Correspondências -1-2-3-4-5-6-

-1-

Remetente: A-encenadora {Cecília(77)} x 0,0007%

Destinatária: As-encenadoras: {Clitemnestra_1984 [Cecília_1977]} x 0,007%

-2-

Remetente: {Clitemnestra_1984 [Cecília_1977]} x 0,07%

Destinatária: {Edith [Clitemnestra_1984 (Cecília_1977)]} x 0,07%

-3-

Remetente: {Edith [Clitemnestra_1984 (Cecília_1977)]} 1%

Destinatária_ 1.0: {Cassandra33%_}

Destinatária_ 2.0: {Meríndia33%_}

Destinatária_ 3.0: {Édera33%_}

As três faces de Edith

-4-

Remetente_ 1.0: {Cassandra33%_} x 3

Destinatária_1.1: (Guerreira11%)

Destinatária_1.2: (Grande Mãe11%)

Destinatária_1.3: (Alquimista11%)

As três faces de Cassandra

-5-

Remetente_ 2.0: { Meríndia33%_} x 3

Destinatária_2.1: (SistematiZADORA11%)

Destinatária_2.2: (NormatizaDORA11%)

Destinatária_2.3: (AgrimENSORA11%)

As três faces de Meríndia

-6-

Remetente_ 3.0: { Édera33%_} x 3

Destinatária_3.1: (SemRosto11%)

Destinatária_3.2: (TantosRostos11%)

Destinatária_3.3: (FaceSemRosto11%)

As três faces de Édera

Espelhadas entre si. Reflexadas diante de si mesmas.

Uma é a outra em outra dimensão até o último instante do infinito dos dias.

Surge uma mandala de luz com as localizações de cada uma das vozes em uma geometria perfeita.

1.2.

EDITH_

Que luz é essa que brilha diante de mim, me golpeia sem ferir? Chegam.

A CRIADORA_

É-d-e-r-a!

ÉDERA_

C-r-i-a-d-a em ti e por ti, sou.

A CRIADORA_

C-a-s-s-a-n-d-r-a!

CASSANDRA_

Inteira-mente de ti, sou.

A CRIADORA_

M-e-r-í-n-d-i-a!

MERÍNDIA_

Em ti fragmentada, sou.

EDITH_

Presenças turvas sois vós.

A CRIADORA_

Inflamada e em torpor, estou.

CASSANDRA_

Vós e todas nós!

1.3.

... Clitemnestra— O que significa para mim Clitemnestra? Talvez a (trans)(inter)(intra) (multi)forma(ação) de Edith que se processa em mim. Processadas em nós. Quem sou-éssomos poética(SSSS)demimdetidenós? CriADora? AgrimenSorA. (Des)Envolvimento demimdetidenós (re)visar, (Re)IniciAR ATUALIZAR.

~~TUDO ISSO É DELETADO, MAS DELETADO DEPOIS DE SER DITO/sentido: Ai de mim! Ai de mim! Ai de mim! Hamartía. Sentindo-se sufocada— Sentimento. Hamartía. Adúltera e assassina— Status. Hamartía. Hades— Localização. Hamartía. Família Atrida— Todos marcados. Hamartía. Cli_tem_nes_tra: Heroína de personalidade forte. Hashtags que são alimentadas dentro do processo. Quando o processo for instalado elas serão criadas #Inteira #Sofrida #Grandiosa #Destemida #Ilustre #Hábil #Rainha #MaldiçãoDosAtridas #Adúltera #Assassina Palavras de Electra para Egisto: #antigo inimigo #conciliação- nunca Agammenon #PastorDosPovos #MorteViolenta #TapetePúrpura ...~~

CLITEMNESTRA_

Edith, conto-te os fatos que posso e desejo...

EDITH_

Clitemnestra, você é a primeira outra dela. Como pode silenciar para ti?

CLITEMNESTRA_

Quando ela fala nós somos.

A CRIADORA_

Por hora digo-te apenas que és a minha Clitemnestra.

CLITEMNESTRA_

Às vezes A Criadora silencia.

1.4.

O simulacro do simulacro em versões sem fim... sou Cecília crio Clitemnestra alter ego de Edith tripartida em Cassandra_ Meríndia_ ÉdeRa_ :: Cassandra_ subtripartida em: #AguerrelrA #AGrandeMae #AAlquimIsta // Meríndia_ subtripartida em: #SistematlZADORA #NormatizaDORA #AAgrimENSORA // ÉdeRa_ subtripartida em: #SemFACE #TantosRostOs# FaceSemROsto. 3 x 3 x 3 -- 27 variações -- 2 a 2 ... #MachinaFatalis #IrresistívelHamartía. A ultrapassagem do métron é ultrapassado e a pena desproporcional vem a galope. É a permutação. Rede acessa em reverberação. Montar o gráfico ###pensar o ato de (ultra)(supra)(hiper)(hipo)passar/ passado/ futuro/ futuro/ apresentar/presente____ ~~criar estas~~ várias camadas. COMANDO____ Produzir uma linguagem que alicerça os encontros e confrontos.

#Bugou

Precisamos nos mantermos vivas as palavras as faces as vozes

1.5.

Dia_1_lua_crescente_ Carta escrita à mão_ convite para a poética EnCENAdorAs (En) CENA(m) Poliface:

Cecília para Clitemnestra_1984 [Cecília_1977]

Querida, tu de mim_ nós_

Para nos mantermos tratáveis convido-te para uma poética que reger-se-á de 7 em 7 dias dentro das estações lunares.

[para que os astros nos guiem sempre, apenas para isso, porque se nos faltar tudo saberemos ler as estações lunares]

Penso na tessitura da metáfora das estações lunares cruzadas com as referências que estou construindo... o código da Poliface programado a partir dos estudos já seculares... tudo está posto (=S).

Esta cena pode ser uma sequência da cena em que as três falam sobre os pássaros. Lá os pássaros, aqui as instruções do começo. Digo eureka! As palavras precisam ser evocadas, chamadas, buscadas... elas são misteriosas mas querem se mostrar... são lindamente paradoxais. Sempre as quis tanto... pedia... mas não ia em sua direção... mas mesmo assim elas se mostravam esparsas. Jogavam comigo para que eu perceba o que já está posto... o que é diferente de exposto – posso dizer. As palavras me chamavam... agora, quanto mais as procuro mais elas mostram-se e mostram-se diversas. São tantas. A Alquimista encontra uma forma de ser feliz: tudo que você faz para que o seu desejo seja real revelar-lhe-á muito mais potente do que você foi capaz de imaginar. _____ preciso sair mas vou continuar já.

Clitemnestra_1984 para Cecília_1977

Querida, eu em ti, aqui... Antes de tudo Sim Sempre Sim para ti Sim... Mas preciso perguntar-te: "Será um jogo"?

{Clitemnestra_1984 [Cecília_1977]}

para {Edith [Clitemnestra_1984 (Cecília_1977)]}

Querida, vós de nós_ eu em ti _ ela em nós... já estamos aqui enredadas_ esta é uma quimera.

Edith para Clitemnestra

Querida, eu em ti apenas, no silêncio de nossos eus... responde-me depois do inexorável
Sim: nossas identidades (des)conhecidas serão preservadas?

~~Criação que rege-se á pelas estações do ano e pelas fases da lua em um jogo no mistério* das nossas identidades (des)conhecidas.~~

De mim para mim mesma_____ simsim_____ Artistas em foco e os seus alter-egos
instalados a partir do agora, "sim" ou "não", a esta Instalar a escritura após a leitura dos
seguintes dos emergentes e ainda difusos pensamentos emergentes e ainda difusos ... as
vozes são instaladas de uma encenadora que busca outras vozes de outras encenadoras.

Triparte-se a mim mesma, ficamos sem rosto, tantos rostos e faces sem rosto produzem
um texto que fala das dores de heroínas gregas à luz de uma benevolência feminina.
De algum modo há uma presença de Cassandra a ancestral.

* Ler o comentário de CASSANDRA por Cassandra– passo todos os instantes próximos
assim: vejo, tenho a verdade diante de mim, e digo, e grito, e urro, e ninguém me crê...
sou louca para eles!

* Ler o comentário de HELENA por Helena– a beleza que carrego como ferida de fogo na
pele em três camadas da derme... me queima, me arde, me dói em todos os agoras... a
beleza como cárcere, a beleza que me exila de minha matéria carne... depravada para eles!

* Ler o comentário de IFIGÊNIA por Ifigênia– enganada, golpeada e assassinada pelo
próprio pai, o dono de mim como sacrifício...

* Ler o comentário de HÉCUBA por Hécuba – prole, leito e raízes destruídas por guerra...
guerra que não é minha. Velha Alquebrada Escrava Dominada é o que sou para eles!

#Bugou

Precisamos nos mantermos vivas as palavras as faces as vozes

#Enigma #Paradoxo #EnigmaParadoxo

Clitemnestra_77 – Um "amei" para todas as heroínas de personalidade forte.
(Transita para o Hades)

(O conhecer-se a si mesma, hoje e sempre, é o chamado!)

{[(...)]}

CENA III – PELE 2.0. - Instalar Édera a Deusa Suprema da Rede de Computadores

INSTALAÇÕES::: 2.1./2.2/2.3./2.4/2.5./2.6.

Imagem projeção mapeada audiovisual b-o-c-a fala suporte p-é-l-v-i-s
* projeção mapeada é escaneamento e atualização na programação das faces, imagens de luz nos corpos da poliface...

ÉDERA_

As sinestesias dos universos simultâneos estão grafadas
#Invasão *Encantamento #BugadasPolifacesSobrepostasEntreSi

INSTALAÇÕES::: 2.1./2.2/2.3./2.4/2.5./2.6.

2.1

Imagem projeção mapeada audiovisual palavras sendo escritas suporte c-a-b-e-ç-a

ÉDERA_

#PoliFaceMultiPerceptivas #MitosOriginários
#Cassandra(§§)::: #AAlquimIsta #AguerreIra #AGrandeMae

Cânticos... vozes boca cheiros olfato

CASSANDRA_

Parar o Tempo. Prenhe. Lua. Guerra.

Imagem projeção mapeada audiovisual b-o-c-a fala suporte p-é-l-v-i-s

ÉDERA_CASSANDRA_

Quintal-Jardim. SonoroEstática. Prenhe. SemCalendários. O sol e a lua. O cantar dos pássaros_ um bando composto por águias, caracarás e corujas.

Imagem projeção mapeada audiovisual palavras sendo escritas suporte c-a-b-e-ç-a

ÉDERA_

Olhos de Coruja_ diurna_ noturna_ forte_ cânticos_ cheiros_

Composição de palavras grafadas em retroprojektor

MÃETERRAÁGUAFOGOAR

MÃETERRAÁGUAFOGOAR

MÃETERRAÁGUAFOGOAR

2.2.

Imagem projeção mapeada audiovisual palavras sendo escritas suporte c-a-b-e-ç-a

ÉDERA_

#PoliFaceInterPerceptivas #FicçãoEscavação
#Meríndia (§§§)::: #AAGrimenSora #ASistematizaDora #NormatIzadora

Vozes em justa posição

Imagem projeção mapeada audiovisual boca fala suporte p-é-l-v-i-s

MERÍNDIA_

Sistematizar o tempo, normatizar o tempo, operacionalizar o tempo.

Gesto tato

EDITH_

Como compreender?

CASSANDRA_

Sempre extremada.

A CRIADORA_

Extremada?

CASSANDRA_

Sempre. Pende.

EDITH_

Nunca. Extremada.

A CRIADORA_

Nunca. Pendo.

CASSANDRA_

Rígida.

ÉDERA_MERÍNDIA_

Corpo-Cela-Prisão-Sanatório. SonoroEstática. Prende. Calendários. Números racionais. Medir distâncias. Normatizar as palavras.

Imagem projeção mapeada audiovisual palavras sendo escritas suporte c-a-b-e-ç-a

ÉDERA_

Olhos de Carcara_ Diurna_ taciturna_ gesto_ mãos tato_

Composição de palavras grafadas em retroprojektor

SENHORARAZÃO

SENHORARAZÃO

SENHORARAZÃO

2.3.

Imagem projeção mapeada audiovisual b-o-c-a fala suporte p-é-l-v-i-s

ÉDERA_

As sinestesias dos universos simultâneos estão grafadas

#Invasão *Encantamento #BugadasPolifacesSobrepostasEntreSi

Imagem projeção mapeada audiovisual palavras sendo escritas suporte c-a-b-e-ç-a

ÉDERA_

#PoliFaceTransPerceptivas

#ÉdeRa (SSSS) :::: #SemFace #TantosRostos #FaceSemRosto.

Vozes em justa posição

Imagem projeção mapeada audiovisual b-o-c-a fala suporte p-é-l-v-i-s

ÉDERA_

Eternizar o tempo olho dilatado (In)alcançável_ 1%. _ Meio. (Im)Perfeito. Alcançável 2%. Meio. Perfeito. Alcançável_ 3%. Meio. (Im)Perfeito. Alcançável 4%

ÉDERA_TODAS_

Universo-Palco-Rede. Ruídos. Acesso. Olho clica. Calendários. Ondas.

Imagem projeção mapeada audiovisual palavras sendo escritas suporte c-a-b-e-ç-a

ÉDERA_

Olhos de Águia_ Noturna_ serena_ olho dilatado_ sábia_

Composição de palavras grafadas em retroprojektor

DEUSADAREDEINTERNACIONALDECOMPUTADORES

DEUSADAREDEINTERNACIONALDECOMPUTADORES

DEUSADAREDEINTERNACIONALDECOMPUTADORES

2.4.

Na casa dos espelhos

Wi-fi. Acessar o vídeo nos dispositivos móveis. A mulher sem rosto. Vídeo projeção.

**wi-fi as vibrações em formato de onda que energizam o corpo...*

ÉDERA_

Estamos enredadas_

Vozes e rostos ruídos

Suspender

CASSANDRA_

Meu "eu" em mim, em nós, transmitidos em nossas redes...

Atualizar

ÉDERA_

Faces criadas por nós mesmas para nos mantermos vivas/ pulsantes/ inventivas

Reiniciar

MERÍNDIA_

Dentro da norma medida sistema.

Vozes em eco, imagens em reflexão, os espelhos se liquefazem, os rostos de A Criadora, Clitemnestra e Edith se auto penetram.

2.5.

ÉDERA_

Os devaneios das nossas presenças. Aos olhos dos outros, loucura. Para nós, respiração, pulsação. Somos várias vozes, ruídos de vozes, rostos formados por faces várias de nós mesmas, assimilamos os paradoxos que são escritos em palavras-código-luz que diagramam o nosso tempo/espço múltiplo em progressão quântica. A cela-prisão de nós mesmas forjada em jardim-corpo. O sanatório de sem rostos devolve-nos as nossas faces as nossas várias faces.

Longo silêncio.

Gesto de m-ã-o r-o-s-t-o v-a-g-i-n-a v-e-n-t-r-e s-e-i-o-s

ÉDERA_

As árvores sem viço do sanatório transformadas.

Projeção

A CRIADORA_

A cela-prisão de nós mesmas forjada em jardim-corpo. O sanatório de sem rostos devolve-nos as nossas faces, as nossas várias faces.

Silêncio

CLITEMNESTRA_

E isso é sempresempresempreprendhesemprependenhesempre...

EDITH_

Atadas em si em nós em ti em vós mesmas...

CASSANDRA_

Nosso interno esvai-se para o vosso o nosso o teu meu externo...

MERÍNDIA_

Esvai-se o externo adentra nosso teu vosso meu interno...

TODAS_

Espalha-me e ti perdes. Espelha-se e encontramos-nos aqui...

A CRIADORA_

Fic-ti-ci-a-men-te. A multiplicidade de personagens pactuadas entre si criam PoliFace_ Edith: ancestralidade, modernidade, contemporaneidade. Simultâneo. Sucessivo. Paralelo. (Im)-(Com)pacto.

EDITH_

A multiplicidade de personagens pactuadas entre si criam PoliFace_ Edith: ancestralidade, modernidade, contemporaneidade. Simultâneo. Sucessivo. Paralelo. (Im)-(Com)pacto. #carregando7%. Resistente Travessia Necessária Diária.

ÉDERA_

Atualizo para saber de nós mesmas_ travessia_

Em uníssono

TODAS_

ParadoxoS

MERÍNDIA_

Reinício para a consciência alicerçar certezas _ resistência_

Em uníssono

TODAS_

ParadoxoS

CASSANDRA_

Suspendo para buscar mais vida_ sem resistência_

Em uníssono

TODAS_

ParadoxoS

Vozes distorcidas e ruidosas

TODAS_

Cassandra_ Hécuba_ Clitemnestra_ Antígona_ Ifigênia_ Electra_ Medeia_ Jocasta_ Andrômaca_ Helena { ... [...(...)] ... } OPRESSÃO ENLOUQUECE

2.6.

CLITEMNESTRA_

Desespero?

A CRIADORA_

Clitemnestra, a fortaleza dos mitos originários é o que tu és para cada uma de nós. A origem matriz outra do que se sabe como existência e pensamento, é o que tu és. E contigo eu sou A Criadora de ti e de mim.

EDITH_

Os tempos e os espaços são instalados pelas sucessivas invasões das palavras_ vozes_ faces programadas pelas ações de suspender, reiniciar e atualizar. C-a-s-s-a-n-d-r-a, É-d-e-r-a e M-e-r-í-n-d-i-a.

CLITEMNESTRA_

Palavras. Palavras alteradas. Outras palavras. Outras palavras alteradas. Sem fim de palavras outras alteradas.

A CRIADORA_

Vozes. Vozes alteradas. Outras vozes. Outras vozes alteradas. Sem fim de vozes outras alteradas.

CASSANDRA_

Faces. Faces alteradas.

MERÍNDIA_

Outras faces. Outras faces alteradas.

ÉDERA_

Sem fim de faces outras alteradas.

EDITH_

Elas estão em mim. Diante de mim. Respiram.

ÉDERA_

... permanência no inexorável ... A vida em desGRAÇA nos leva (sempre / nunca / talvez) para uma pós-vida ainda em vida em (des)GRAÇA. Será? #carregando14%. Quintal com maracujás, bananas e mamões... Sanatório repleto de pessoas sem rosto. E sem rosto fico também. Mas nem sempre. (Re)Conhecer a si como quimera...

Gestos nas m-ã-o-s e o-l-h-o-s de lupa

ÉDERA_

ReIniciar

A cena apaga... carrega fragmentos... buga...

ÉDERA_

Medir Coletar Sistematizar Afirmar. Desespero?

A CRIADORA_

Palavras_ Atmosferas_ Universos_InvademmEUdigo_Eis-me aqui!

CLITEMNESTRA_

Palavras_ Atmosferas_ Universos_Invadem EU digo_ *Eis-me aqui!*

EDITH_

Palavras_ Atmosferas_ Universos_Invadem nós Dizemos_ *Eis-nos aqui!*

Pausa. Longo silêncio.

EDITH_

Estão aqui. Eu sei. Tocá-las é imponderável.

A CRIADORA_

Realidades irreais passadas em irrealidade reais futuras e em infinitas permutações. São combinações complexas.

TODAS_

Agarrem-me agora com a força de seus braços seios costas nossos.

MERÍNDIA_

E antes de estarmos aqui diante de vós onde estávamos?... estávamos nós todas?

TODAS_

Olho pede afago. Garganta cheia de palavra presa. Entalada.

CLITEMNESTRA_

Fortaleza rachada indica...

EDITH_

Cansaço do tempo?

MERÍNDIA_

Fortaleza arruinada manifestada.

CASSANDRA_

Fluir do tempo?

MERÍNDIA_

Fluir do tempo trilhas estradas rodovias ferrovias aéreo náutico?

A CRIADORA_

Nas águas que perpassam.

CLITEMNESTRA_

Fortalezas?

A CRIADORA_

Abalos.

MERÍNDIA_

Abalos sísmicos.

CLITEMNESTRA_

Abalos sísmicos diários.

ÉDERA_

im_perceptíveis in_visíveis.

A CRIADORA_

Complexas combinações das faces nossas sem faces e com tantas faces justapostas e fugidias.

CASSANDRA_

Estáveis?

ÉDERA_

Opressão.

MERÍNDIA_

Enlouquecer.

CASSANDRA_

Pressão.

ÉDERA_

Fortalecer.

{[(...)]}

CENA IV – PELE 3.0 - Encenar Meríndia a Senhora Razão

ENCENAÇÕES:: 3.1./3.2./3.3./3.4./3.5.

*Voz atmosférica, palco e luz. Leitura de páginas escritas.
Desenhando as palavras com a voz.*

MERÍNDIA_

As sombras diagramam o espaço. Os dias são ininterruptos e as noites instalam o tempo enquanto o suspendem. Os dias reiniciam. As noites atualizam. A noite o tempo corre linear. O dia instala a noite que reinicia... Clitemnestra dança com leveza e movimentos precisos com uma machadinha.

Densamente teatral. Luz apenas na c-a-b-e-ç-a [máscara de três rostos] que está segura pelas m-ã-o-s na altura do v-e-n-t-r-e

ENCENAÇÕES:: 3.1./3.2./3.3./3.4./3.5.

3.1.

CLITEMNESTRA_77_

Como se a perfídia e a astúcia fizessem perene morada em mim, estou reduzida ao fardo de ser julgada e condenada por adultério e assassinato. Palavras pesadas para uma rainha. A rainha de Micenas. Adultera e assassina.

Coroa a si com as três c-a-b-e-ç-a-s

CLITEMNESTRA_77_

Ouço vossas indagações e digo em confissão, contra os laços do sagrado matrimônio, cometi adultério e assassinato... Formoso Agamêmnon esposo meu... estás morto por minha perfídia e astúcia. Estamos aqui... você é um homem traído... sua frágil rainha o apunhalou nas costas enquanto tomavas banho. Se é uma confissão que querem destes lábios agora frios, beijados pela doce morte, sim, é verdade! Sou adultera e assassina. Levei meu formoso marido para o Hades, mas aqui estou também... morta a punhaladas pelo meu filho Orestes com a ajuda da minha filha Electra... Aqui no hades ...

Instala as faces da família assassinada na sombra de um pé de Romã

CLITEMNESTRA_77_

... vejo os rostos doces e infantis dos meus primeiros filhos, meus bebês. Assassinados pelo Rei Agamêmnon. Vejo meu primeiro marido também assassinado pelo valente rei de Micenas... raptada ... levada para o amaldiçoado castelo de Agamêmnon, uma vida de morte a cada dia que passa... tive filhos com meu "doce segundo marido"... filhos do ódio... filhos da violência contra meu corpo. Ah... Ifigênia filha minha fostes pelo maldito pai assassinada!

Estática. Voz atmosférica, palco e luz. Sussurro.

3.2.

A CRIADORA_

A imersão na água cristalina deixa a imagem translúcida e depois turva, e finalmente some no profundo da visibilidade.

EDITH_

O misto de presença e ausência que torna em matéria a existência.

MERÍNDIA_

A emersão na água porosa passa a ser turva, translúcida e finalmente surge na superfície da visibilidade.

CASSANDRA_

Da visibilidade para a invisibilidade. Da invisibilidade para a visibilidade.

ÉDERA_

Que mesmo sem ver sei que está lá, e mesmo vendo o que revela sei que nem sempre o que é visto é o real. Isto aqui é um jogo.

3.3.

Teatral A encenadora em cena.

A CRIADORA_

Reinício: Clitemnestra sai da esquerda alta e vai para a direita baixa rodopia e cai. Meríndia, agora pauso-te, depois quiçá eu ou Clitemnestra ou Edith... faça Edith! Em uma sala de ensaio, pães, cafeteira e cadeiras. Três cadeiras.

Édera, Meríndia e Cassandra em som, luz, pulsação, corpo.

A CRIADORA_

As três se olham, se abraçam, se fundem: o rosto múltiplo de Edith. Os olhos tristes de Clitemnestra iluminam o quarto e chegamos na escrivania bagunçada da escritora que cria a si ... a mão que desenha a mão para que seja mão e exista. Apenas isso.

EDITH_

É curioso... As palavras encantam-se. S-i-m-u-l-t-a-n-e-i-d-a-d-e ÉDERA. A-l-t-e-r-n-â-n-c-i-a MERÍNDIA. C-o-n-s-t-â-n-c-i-a CASSANDRA.

A CRIADORA_

A encantadora de palavras e a sua poliface, EDITH.

EDITH_

E, se a poliface for as várias faces da encantadora de palavras que cria a história de três mulheres em paradoxo e em élan?

A CRIADORA_

É engraçado é exatamente isso!

EDITH_

O prelúdio da criação...

3.4.

Teatral com a máscara de três cabeças_

Projeção mapeada com as hashtags_

Projeção mapeada com as imagens de MERÍNDIA, CASSANDRA, ÉDERA_

A CRIADORA_

#HúmusSapiens_ RACIONALIZAR_ Meríndia:::

#HúmusFaber_ FABRICAR/ FAZER_ Cassandra:::

#HúmusSymbolicus_ SIMBOLIZAR_ Édera:::
#HúmusLudens_ BRINCAR__ Edith...

3.5.

TODAS_

A multiplicidade de personagens pactuadas entre si cria PoliFaceEdith: ancestralidade, modernidade, contemporaneidade. Simultâneo. Sucessivo. Paralelo. (Im)-(Com)pacto. Élan sem fim de nós.

{[(...)]}

CENA V – PELE 4.0 - Manifestar Cassandra a Grande Mãe

MANIFESTAÇÕES:: 4.1./4.2./4.3./4.4./4.5./4.6.

*Lava o rosto. Movimentos mínimos. Sussurros.
Imagens capturadas e projetadas ao infinito_*

CASSANDRA_

Precisamos nos manter vivas. De repente estamos presas em asilos, institucionais... voláteis ... internos... Por falta de escolha me habituei a viver em cárcere social, de mim mesma... De nós mesmas. Vocês sabem... É preciso muita coragem para vivermos tratáveis aqui, ou aí, ou lá.

EDITH_

Minhas faces me fazem ininterrupta ... significação e sentido para a rota diária... Solidão nossa de cada dia.

MANIFESTAÇÕES:: 4.1./4.2./4.3./4.4./4.5./4.6.

4.1.

*PalcoCenaTeatro
Despe-se revela vestido texto_
Vestido texto que se desfaz nos poemas que são proferidos_*

CASSANDRA_

Atadas em si em nós em ti em vós mesmas...
Nosso interno esvai-se para o vosso o nosso o teu meu externo...
Esvai-se o externo adentra nosso teu vosso meu interno...
Espalha-me e ti perdes...
Espelha-se e encontramos-nos aqui Fic-ti-ci-a-men-te.

4.2.

A voz ecoa_ sobreposição de vozes_ proferidas e em áudio_

CASSANDRA_ TODAS_

O jardim que é corpo... Em súbito é cela-prisão... Água que espelha a respiração... Pulsa na pele... Esvai pela íris o que do sangue na carne penetra. Fortes? Posso dizer-te: Inquebrantáveis. Nas mutações diárias.

4.3.

A voz reverbera em outras vozes em áudio_

CASSANDRA_ EDITH_

E contigo eu sou A Criadora de ti e de mim...
Contigo eu sou em ti e em mim.

EDITH_

Estão aqui. Eu sei. Tocá-las é imponderável.

4.4.

Encenando-se_

CASSANDRA_

Ouvi-me, Criadora, quem vos fala é Cassandra.
Os olhos feche e toque-me com as pontas dos dedos teus.
Alfazema e lilás é o agora.
Silêncio.
Um imenso jardim...

4.5.

Os jardins se acendem

CASSANDRA_

Ao longe, pássaros... águias entre sóis
Sombras de pássaros_ outro solfejo, Cassandra suspende o tempo mais uma vez

CASSANDRA_

Agarrem-me agora com a força dos seus braços seios costas nossos.
Atadas em nós mesmas.
Meu interno esvai-se para o vosso externo.
Meu externo desliza e adentra vosso interno.

A CRIADORA_

Fic-ti-ci-a-men-te.
Espalha-se e se perde.

CASSANDRA_

E isso é sempresempresempre prenhe sempre pende prenhe sempre prende.

MERÍNDIA_

Ata-nos a nós mesmas sempre.

A CRIADORA_

Fic-ti-ci-a-men-te.

4.6.

ÉDERA_

É vão o pensamento de compreender as coisas eternas se vagares por realidade passadas ou futuras.
Espalha-se e se perde.

EDITH_

Por isso desentalo.

{[(...)]}

CENA VI – PELE 5.0._ Pássaros Rostos Horas::
Rostos em bordados de sombras e luz
SOMBRAS E LUZ::
5.1./5.2./5.3./5.4./5.5./5.6.

5.1.

EDITH_

Que horas são?

CASSANDRA_

As de agora.

EDITH_

Que horas são agora?

MERÍNDIA_

Não sei.

ÉDERA_

Acabaram de passar.

EDITH_

As horas!?

Soam ao fundo 12 badaladas.

A CRIADORA_

Meio-dia.

CASSANDRA_

Meia-noite.

MERÍNDIA_

É dia.

ÉDERA_

É noite.

EDITH_

Som de pássaros.

Cassandra ao levantar as mãos muda as estações e manuseia o tempo com a sua ancestral presença.

CASSANDRA_

Noite.

MERÍNDIA_

Manhã.

ÉDERA_

Dia.

A CRIADORA_

Tarde.

EDITH_

Alvorecer ou ocaso?

TODAS_

Ouça.

Cassandra faz os pássaros cantarem e voarem.

CASSANDRA_

Sim. Cantam. Simplesmente cantam.

5.2.

EDITH_

Suspendo. Todas param imóveis diante de mim. Clitemnestra dança com sua machadinha.

A CRIADORA_

Edith dança sobre a sombra de Clitemnestra. Edith com uma mão talha Meríndia...

5.3.

CASSANDRA_

Os pássaros.

MERÍNDIA_

Todos os dias.

ÉDERA_

Invariavelmente.

A CRIADORA_

Edith com um movimento de perna circunscreve a misteriosa Édera.

CASSANDRA_

Eles cantam nas primeiras horas do que foi dia. Eles cantam nas últimas horas do que foi noite.

5.4.

A CRIADORA_

Édera, Edith dançam... Meríndia olha e Clitemnestra aproxima-se. Elas dançam juntas umas nas sombras das outras. No centro surge Cassandra...

CASSANDRA_

Eles cantam quando a luz vai dormir. Eles cantam quando a luz vai acordar.

A CRIADORA_

Isso é. Apenas é.

CASSANDRA_

Já pela noite os ruídos evanescem, e quanto mais a noite avança e a lua sobe, mais silencioso fica tudo ao redor.

5.5.

Cecília_ Há uma profusão de imagens, palavras e sentimentos que são multiplicados em mim, atravessados, inseridos e precisam ser expurgados.

CASSANDRA_

Sempre. Todas as horas. Sempre. Assim.

MERÍNDIA_

Que horas são, perguntas insistentemente todas as horas, pelas horas.

ÉDERA_

Espreitas.

CASSANDRA_ MERÍNDIA_ ÉDERA_

Arquitetas_ tempo_ dissecas o tempo_ mede espaços_ alinha_ sistematiza o tempo e o espaço.

EDITH_

Meríndia as tuas três faces... Édera ainda não é hora! Presença constante na ausência de tantos rostos.

A CRIADORA_ EDITH_ CASSANDRA_ MERÍNDIA_ ÉDERA_

Aqui estamos a vagar na tua teia, só tua teia de múltiplas possibilidades e caminhos.

A CRIADORA_

Édera atualiza a rosto de Meríndia.

EDITH_

Meríndia, ainda não é hora.

CASSANDRA_

Tu és tola.

ÉDERA_

Ela é tola.

MERÍNDIA_

Eu sou tola.

Cecília_ *Com grande desejo de vontade elas brotam em mim... estão aqui comigo convoscós.*

EDITH_

Cassandra canta e suspende o tempo. Édera focaliza sai da suspensão e atualiza. Meríndia grita um grito mudo. Édera pisca. Meríndia senta e chora. Meríndia é afagada por suas três faces.

5.6.

A CRIADORA_

Elas_ Cassandra, Meríndia, Édera_ olham para dentro de si mesmas e manifestam-se penetrando Edith que entra em estupor e êxtase em quanto as escreve nas folhas em branco. O corpo de Edith é luz. Edith treme e queima sem ferir...

EDITH_

Eu só quero saber as horas.

CASSANDRA_ MERÍNDIA_

Tanto faz...

CASSANDRA_ ÉDERA_

Guie-se pela maré. Ela seca e enche.

MERÍNDIA_ ÉDERA_

Observe os desenhos da estrela da noite.

MERÍNDIA_ CASSANDRA_

As (in)findáveis ondas do mar que mesmo na permanência são (In)permanência e alternância.

ÉDERA_ CASSANDRA_

(In)findáveis ondas do mar {noturna – [maré (ABALOS SÍSMICOS) lua] – noite}.

ÉDERA_ MERÍNDIA_

Pense nas estações da lua {Diurna – [maré (FORTALEZA) sol] – dia}

A CRIADORA_

Edith está exausta, chora e gargalha, gargalha e chora, cai e escreve no chão com seu suor, lágrimas e saliva ... lambe-se e saboreia o sal do seu corpo.

EDITH_

Noite iluminada... Dia sombreado..

A CRIADORA_

A luminosidade dos raios incide na janela dos nossos corpos-quartos

*CECÍLIA_

Os rostos se multiplicam sobre a face de Edith que brinca de ser A Criadora. A Criadora rir.

{[(...)]}

CENA VII – PELE 6.0._ Tirando os véus::: Nuas_ palavras_ peles_ luzes...

*Cenas simultâneas_
Atriz e projeção_
Digitação das palavras_*

A CRIADORA_

Sinto. Simplesmente sinto. Percebo. O. Posto. Diante. Dizível. Visível. Simplesmente, diante, ante, lateral, lateral, costas, teto, chão. Eu sinto vocês dentro de mim...

EDITH_

Eu posso ouvir a tuas vozes dentro de mim... As línguas das suas palavras perpassam passam em mim e eu em ti... C-o-r-u-j-a-s em revoadas. Como compreender? Sempre extremada. Extremada? Sempre. Pende. Nunca. Extremada. Nunca. Pende. Rígida. Não mova as mãos, pelo menos agora.

Cecília_ Eu vejo e escrevo: um corpo, o nosso, de todas nós, em ti, Criadora, meio cela selo prensa prisão. Prende. Edith, meu olho fustiga em ondas em ti. Ruídos. Sorrio. Olho-no-olho. Ombro-a-ombro, lábios-nas-faces, língua nas línguas. Olho pede afago. Garganta cheia de palavra presa. Entalada. (Em retumbante desespero) Eis-me aqui! (Cai no chão exausta e chora como uma criança). (Pausa). (Longo silêncio). (Levanta-se decidida).

Projeção_ digitação_vozes em áudio

CECÍLIA_

A entrada de uma face. A Coabitação dos múltiplos eus e um insondável eu único. A encantadora de palavras e as suas várias faces, os rascunhos de pensamento, o fosso nascente das ideias. Ao ler estes escritos esparsos, tenho ideias que surgem em lampejo e precisam sair. Quero escrever. Preciso escrever. Posso escrever?

A CRIADORA_

Em um grito surdo de transgressão, digo engolindo as palavras... eu escrevo as palavras... eu sou a criadora das minhas palavras... que quando saem de mim deixam de me pertencer...

{[(...)]}

CENA VIII – PELE 7.0

Face a faces::: Os nomes...

Transição de vozes, um coro que se forma entre a plateia e as três: eu, elas, nós...

EDITH_

Dar nome é tornar possível a existência.

CLITEMNESTRA_

Sinto suas presenças nas minhas ausências.

Cecília _ As permutações e possibilidades de variação me deixam atordoada com tantas palavras, vozes e faces... mudas, quietas e ausentes.

A CRIADORA_

A existência de cada uma delas::: palavras_ vozes_ faces_ é anterior à minha vontade. Mães umas nas outras em nós germinadas. Sinto a tua luz, Cecília, ela brilha dentro de mim e não me incendeia.

MERÍNDIA_

Somos guerreiras das nossas aldeias internas e alquimistas dos universos que nos cabem, cara Cecília.

A CRIADORA_ EDITH_ CASSANDRA_ MERÍNDIA_ ÉDERA_

Vontade.

Cecília _ As associações me chegam e me é (im)possível (des)considera-las, função das palavras em silenciosa, interna e estanque ebulição. E agora já não posso dizer se estamos diante de nós ou em nós mesmas... toco... degusto... dedos e língua... abraços e nossos seios e ventres... Será uma traição com o desejo de silêncio das palavras? Mas elas zumbem no meu ouvido, quase como um inseto que entra... agora estou aqui com mais uma página ainda em branco. Mas vamos continuar ...

SILÊNCIO, LONGO.

CASSANDRA_

(Resoluta) Cara Cecília, é vão o pensamento de compreender as coisas eternas se vagares, por realidades passadas ou futuras.

ÉDERA_

(Associando ideias) Amiga Cecília, em espelho somos imagens diante de nossas imagens...

MERÍNDIA_

(Sistematizando as palavras) Colega Cecília, esta é a possibilidade de conhecer e decifrar a nós mesmas, hoje... sempre hoje... o passado é impossível e o futuro imponderável.

Cecília_ (Chora e sorrir em alternância, seu corpo em chamas, êxtase e prazer em progressão quântica) Deusa de mim mesma(s) quando crio a vós e a mim com a minha carne que vira verbo, com as paisagens e horas e infinitos que levam ao interno mais profundo... (Longo silêncio).

A CRIADORA_

Pergunta interna que Edith faz unicamente para si, no silêncio interno ...

EDITH_

Por quanto tempo vou ficar ainda com elas aqui?

A CRIADORA_

Cassandra, Meríndia e Édera respondem na intimidade de si, para si mesma(s) e para Cecília que ouve quieta, quase sem respirar e com a pulsação mínima: "somos sua face múltipla em manifestação nas suas palavras-composições-cenas-desenhos-imagens-músicas-cantos-danças-poemas, estaremos contigo por todo o tempo que compreendermos como existência, mas de agora em diante com outras vozes_ rostos_ poliface está instalada!"

Edith escreve em seu caderno de bordo: "E o silêncio se faz presente quando as palavras não mais encontram os pensamentos, os sentimentos." Em sussurro Edith despede-se de Cecília: "Desejo-te boas noites de s-o-n-h-o-s"... e apenas com os lábios, sem voz, balbucia: "Tenhas bons dias de d-e-v-a-n-e-i-o-s".

Cecília com os olhos marejados, escreve estas últimas palavras, agradece pela poliface. Digita o ponto final. Fecha o computador. Publica em 2025 a seu texto 7 Peles que é uma grande rapsódia de escritos esparsos, vividos no processo de criação e corporificação do espetáculo #PoliFace_Edith7x7 entre os anos 2019-2025. Deixa dois QRcodes com mais duas versões inéditas --- deixa para o devir e para a liberdade de escolha da pessoa leitora.

{[(...)]}

EPÍLOGO

A Poética dos arquivos revelada por Edith

O Ser-Artista para acessar a materialidade da obra em criação, alimentado por sua “questão” e necessidade expressiva, aprende a sentir o pulsar do seu coração poético ao longo da sua vida criativa. É um processo de “autorevelação”, vivido em uma miscelânea de dor e vontade, prazer e sofrimento, êxtase e silêncios. “O chamado da Alma” é irresistível, e imagens quebradas, fugidias, desconhecidas, misteriosas surgem e surgem.

O Ser-Artista incorpora tais imagens com “rumo e vagueza” e produz uma série de rascunhos de pensamentos-sentimentos-intuições-percepções configurados em cores e formas que falam em várias línguas, diagramações e vibrações. São poemas, músicas, composições, desenhos, pinturas, esculturas, movimentos, pulsações, ritmos, objetos, fotografias, vídeos, cores, formas {[...]} etc. Estes materiais diversificados o conduzem para a sua fonte criadora. Nela e com ela, ele de corpo-mente-espírito bebe, banha-se e espelha-se nas profundezas nascentes das águas da criação. Neste encontro, de tocar e permitir-se ser tocado, revela-se a “imagem propulsora” da obra que quer expressar-se.

A “imagem propulsora” é alimentada por um vasto campo de insights, ela fala em várias línguas e configurações de conhecimento, oferece infinitas possibilidades de acesso à obra. O ser-artista cria, gesta, pari, nutri, protege, alimenta e fortalece o universo poético que acessa para a obra em cultivo. Há uma expansão da consciência, ele/ artista e ela/obra são uno com o Todo.

Os materiais produzidos neste sagrado casamento são repletos de pulsação de vida e desejo de expressão, a obra configurada e aberta à apreciação pública diagrama apenas uma centelha destes muitos e diversificados materiais. Mas eles existem em rascunhos esparsos, em gavetas, caixas, estantes... são rastros de processos, pulsam a vida que urge por expressão, são documentos, arquivos do que foi convocado, mas não diagramados na sua obra de origem, mas estão lá, e são um inventário rico. Inventário no sentido de patrimônio herdado que inventa outras possibilidades e usufruto.

O artista que ousar abrir seus arquivos de processos – as materialidades expressivas em várias formas de língua – verá que com o passar do tempo e as perenes e eternas transformações de “ser-estar em trânsito” são verdadeiros tesouros, por experiência digo, é o pote de ouro na origem do arco-íris. E surgem ad *infinitum* fontes criadoras e imagens propulsoras de novas/outras obras em devir. Sobras de tecido, tintas, objetos, fotografias {[...]} são matéria para inéditas possibilidades, revelam-se em progressão quântica, são uma “miração”, “força” e “poder” – com os arquivos os sentidos do artista/obra são ampliados, impulsos claros e precisos surgem, o Ser-Artista tem o “poder de ter o poder” de criar na sua fonte, ela está presente e se alimenta de passado e futuro, é uma dádiva!

Nesta aprendizagem do sentir-pensar-intuir-perceber o coração poético e criar imagens de acesso para a expressão da Alma, delineio a imagem do Ser-Artista_Arquivista e a poética do arquivo. O Artista como Arquivista das centelhas/insights/rompantes expressos em materialidades diversificadas. Nem tudo é usado e é ponte à obra em andamento, no entanto são presenças convocadas em ebulição e como “nada se perde, tudo se transforma”, tudo se enriquece e frutifica, é a força da natureza, da vida, da criação, da ARTE que manifesta a “anima mundi” intuo uma poética que alimenta o Ser-Artista/Ser-Obra.

A imagem do Ser-Artista como um arquivista das diversas materialidades expressivas por ele produzidas no decorrer dos processos de criação das suas obras artísticas. Estes arquivos são fonte criadora para o devir, processos do agora são alimentados por

materialidades criadas em processos pretéritos quando ainda não eram nem gênese.

Assim o Eu-Artista individua-se, acessa-se, assimila-se, cria-se e cria, e dá “casa-tempo” para as suas imagens internas, que quando deixam de ser internas e vão para o vasto externo deixam de lhe pertencer unicamente e passam a ser “espírito do tempo”, respira e inspira o vasto mistério que é parte, artista-obra-mundo são uno com o Todo.

{[(...)]}

REFERÊNCIAS

- BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. Sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FERREIRA, Cecília e MOURA, Luiz. **A criação cênica no espaço virtual: o início de um estudo da encenação #PoliFace_Edith7x7**. IN: AMANCIO, Alysson; MELLO, Mônica; PARIS, Andreia (Org). Teatro no Cariri cearense: histórias, aprendizagens e criações na docência universitária. p. 109-121. CRV: Curitiba, 2022.
- FERREIRA, Cecília. **Cena e jogo: o imaginário na carne**. 2017. 162f. (Dissertação). Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9434/1/Disserta%c3%a7%c3%a3o.%20Cec%c3%adlia%20Ferreira>>. Acesso 24/04/2025.
- FERREIRA, Cecília. **Processos de encenação como espaço de formação de poéticas-docentes teatrais**. 2017. 235f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LOMC-BC5RNE/1/cec_lia.tese.pdf>. Acesso 24/04/2025.
- FERREIRA, Cecília. **Questão de Poética: A permanência do serestar em trânsito**. Revista Cidade Nuvens. Crato, v. 1, n. 1, p.11-18, 2020. Disponível em:<<http://revistas.urca.br/index.php/rcn/article/view/2>>. Acesso 24/04/2025.
- GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1971.
- GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena: ensaios de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HILLMAN, James. **O código do ser: uma busca do caráter e da vocação pessoal**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- HILLMAN, James. **O mito da análise**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HILLMAN, James. **Ficções que curam: psicoterapia e imaginação em Freud, Jung e Adler**. Campinas: Verus, 2010.
- KAST, Verena. **Jung e a psicologia profunda**. Um guia de orientação prática. São Paulo: Cultrix, 2019.
- JUNG, Carl. **Espiritualidade e transcendência**. Petrópolis: Vozes, 2015-a.
- JUNG, Carl. **O espírito na arte e na ciência**. OC 15. Petrópolis: Vozes, 1985.
- JUNG, Carl. **O livro vermelho**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- JUNG, Carl. **Tipos psicológicos**. OC 6. Petrópolis: Vozes, 2015-b.
- LEJEUNE, Philipe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MOURA, Luiz Renato. **Os elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator**. 2019. 183 p. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola

de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LOMC-BDRMHA/1/os_elementos_visuais_do_espet_culo_no_processo_criativo_do_ator.pdf>. Acesso 24/04/2025.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Editora Vozes: 1987.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERERA, Sylvia; WHITMONT, Edward. **Sonhos: um portal para a fonte**. São Paulo: Summus Editorial, 1995.

RANGEL, Sônia. **Olho desarmado**. Objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna Design Editora, 2009.

RANGEL, Sônia. **Imagem e pensamento criador**. Lauro de Freitas, Ba: Solisluna Editora, 2019.

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SALLES, Cecília. **Redes de criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

STEIN, Murray. **Psicanálise junguiana**. Trabalhando no espírito de C.G. Jung. Petrópolis: Vozes, 2019.

STEIN, Murray. **Os quatro pilares da psicanálise junguiana: Individuação – Relacionamento Analítico – Sonhos – Imaginação Ativa: uma introdução concisa**. São Paulo: Cultrix, 2023.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

WAIBLINGER, Angela. **A grande mãe e a criança divina: mito e arquétipo sobre o milagre da vida como desenvolvimento da alma**. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

WAIT, Arthur Edward; SMIT, Pamela Colman. **Tarot**. s/d.

Encenações virtuais de #PoliFace_Edith7x7

CIA. DE TEATRO ENGENHARIA CÊNICA; LACRIRCE. **#PoliFace_Edith7x7, no evento #tudoemcasafecomércio promovido pelo SESC-Ceará-Unidade Crato**, transmissão pelo Canal @engenhariacênica na Plataforma Instagram em 23/05/2020, Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CAjCMvAhp6V/?igshid=smw22l3ly4wr>>. Acesso 24/04/2025.

CIA. DE TEATRO ENGENHARIA CÊNICA; LACRIRCE. **#PoliFace_Edith7x7, produção independente**, transmissão pelo Canal @engenhariacênica na Plataforma Instagram em 06/06/2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CBHtTnbh-2i/?igshid=yili6sqwfh2>>. Acesso 24/04/2025.

CIA. DE TEATRO ENGENHARIA CÊNICA; LACRIRCE. **#PoliFace_Edith7x7, no #tudoemcasafecomércio evento promovido pelo SESC-Ceará-Unidade Juazeiro**

do Norte, transmissão pelo Canal @engenhariacenica na Plataforma Instagram em 10/07/2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CCepI3OihuGS/?igshid=9b4dkkli0xm6>>. Acesso 24/04/2025.

CIA. DE TEATRO ENGENHARIA CÊNICA; LACRIRCE. #PoliFace_Edith7x7, na 14ª Mostra de Cultura, Arte e Teatro – Mosca, evento promovido pelo Curso de Teatro da Universidade Federal de Tocantins (UFT), com discussão após a sessão com o tema “A cena expandida em tempo pandêmico”, transmissão pelo Canal Teatro UFT na Plataforma YouTube, em 25/09/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ORrbu9qPxw>>. Acesso 24/04/2025. (7:55 “minutagem”).

CIA. DE TEATRO ENGENHARIA CÊNICA; LACRIRCE. #PoliFace_Edith7x7, na IV Semana de Teatro da URCA, evento promovido pelo Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA), com discussão sobre o processo de criação no Encontro de Poéticas e Roda de Conversa, transmissão pelo Canal Centro de Artes Violeta Arraes na Plataforma Youtube em 21/10/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QxOQ3c3M5Bo>>. Acesso 24/04/2025. (1:24:24 – 2:31:22 “minutagem”).

CIA. DE TEATRO ENGENHARIA CÊNICA; LACRIRCE. #PoliFace_Edith7x7, na Mostra SESC de Culturas, transmissão pelo Canal SESCCE na Plataforma YouTube em 06/11/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0QyrwRlxusc>>. Acesso 24/04/2025. (13:45 – 1:00:38 “minutagem”).

CIA. DE TEATRO ENGENHARIA CÊNICA; LACRIRCE. #PoliFace_Edith7x7, na Bienal Internacional de Teatro do Ceará (BITCE), transmissão pelo Canal BITCE na Plataforma YouTube em 12/11/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H-7tW9i5rEPo>>. Acesso 24/04/2025. (6:22 – 41:48 “minutagem”).

CIA. DE TEATRO ENGENHARIA CÊNICA; LACRIRCE. #PoliFace_Edith7x7, no Festival Nacional de Teatro Louco em Cena, transmissão pelo Canal Corrupio Povo Cariri na Plataforma YouTube em 14/01/2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D4uMhL54lwg>>. Acesso 24/04/2025. (2:46 // “minutagem”)

CIA. DE TEATRO ENGENHARIA CÊNICA; LACRIRCE. #PoliFace_Edith7x7, na Programação 2021 Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB), transmissão pelo Canal Banco do Nordeste na Plataforma YouTube em 11/02/2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Y4MGM7BV304&list=PLYmw5ULi6UbvM4Lz4psmrm9fl-v5hvSpl&index=30> >. Acesso 24/04/2025.

CIA. DE TEATRO ENGENHARIA CÊNICA; LACRIRCE. #PoliFace_Edith7x7, Programa Teatro Errante produzido Instituto Corrupio Povo Cariri, Projeto Quarta Plural, transmissão pelo Canal @engenhariacenica na Plataforma Instagram em 14/04/2021. Disponível em: < https://www.instagram.com/tv/CNqdVmzhDSg/?utm_medium=share_sheet>. Acesso 24/04/2025.

CIA. DE TEATRO ENGENHARIA CÊNICA; LACRIRCE. #PoliFace_Edith7x7, no Projeto Galpão das Artes PAC/ORTAET Espaço de Resistência na Fruição Artística da Centro-Sul Cearense, através da ação Cia Ortaet, transmissão pelo Canal Cia Ortaet na Plataforma YouTube em 14/06/2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7HHp1ZjuJhk>>. Acesso 24/04/2025.

CIA. DE TEATRO ENGENHARIA CÊNICA; LACRIRCE. #PoliFace_Edith7x7, em “Poéticas

Artístico-Pedagógicas na Web” realizado pelo PAKY’OP (Laboratório de Pesquisa em Teatro e Transculturalidade) da Universidade Federal de Rondônia (UNIR) e pelo Núcleo Interdisciplinar de Poéticas Artísticas (NIPA) da Universidade Regional do Cariri (URCA), transmissão interna em 06/07/2022. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/15-LDuRDqVZ3a9GrrlWlwSEyllBhQ6Mir/view?ts=64c01dda>>. Acesso 24/04/2025.



“A ÚNICA IDENTIDADE QUE PERCORRE MINHA VIDA É A DE PERFORMER” – TRAJETO COM LENTES DE GÊNERO, AUTISMO E ARTE DA PERFORMANCE PERCORRIDO AOS QUARENTA ANOS DA ARTISTA AUTISTA E “MULHER”

“THE ONLY IDENTITY THAT RUNS THROUGH MY LIFE IS THAT OF A
PERFORMER” – AT FORTY, A PATH FRAMED BY GENDER, AUTISM, AND
PERFORMANCE ART, WALKED BY AN AUTISTIC AND ‘WOMAN’ ARTIST

THAISE LUCIANE NARDIM

IUniversidade Federal do Tocantins (UFT)
thaise@uft.edu.br

DOI: 10.26512/dramaturgias30.60974



Resumo

Neste escrito, condenso uma pesquisa em arte de orientação cartográfica, realizada aos meus quarenta anos, em que revisito minha trajetória artística, acadêmica e existencial, a partir de minhas condições de pessoa do gênero feminino, artista e diagnosticada tardiamente com Transtorno do Espectro Autista (TEA). Abordo hipóteses sobre como a neurodivergência interagiu com a história da construção social de meu gênero e discorro sobre como, de forma não intencional, lancei mão da arte da performance para pôr-me em relação com o tema. Mesclando narrativas pessoais do cotidiano e relatos do processo criativo de obras da série mel-o-drama, examino manifestações da minha dificuldade de ler e reproduzir os signos da feminilidade normativa, condição que, argumento, deriva tanto de características do autismo quanto da rigidez patriarcal que molda a performatividade de gênero. Para tensionar as experiências narradas, proponho uma revisão narrativo-cartográfica de literatura científica sobre correlações entre autismo e dissidência de gênero, destacando a sobre-representação de identidades gênero-diversas entre pessoas autistas e entrelaçando afetos que as pesquisas evocam às histórias narradas. Para finalizar, apresento uma peça de ficção especulativa em que dialogo com elementos do feminismo materialista radical transinclusivo, do xenofeminismo e da proposição neuroqueer, defendendo a abolição do sistema sexo-gênero, dos binarismos masculino/feminino, neurotípico/neuroatípico e da pseudo oposição entre razão e sensação, pelo uso combinado de arte e ciência — contexto em que, conforme defendo, multiplicidade de performances de gênero, arte da performance, pesquisa e escrita podem atuar como ferramentas de emancipação ontológica, epistêmica e política.

Palavras-chave: Arte da performance. Cartografia. Estudos de gênero. Feminismo. Transtorno do espectro autista.

Abstract

This writing condenses an art-based, cartographically oriented research that revisits my artistic, academic, and existential trajectory, from the standpoint of my conditions as a researcher-teacher-artist, autistic, female, and 40 years old. I explore hypotheses about how neurodivergence has interacted with the social construction of my gender and reflect on how, unintentionally, I turned to performance art as a way to engage with this theme. Blending personal everyday narratives and creative process accounts from works in the *serse mel-o-drama*, I examine manifestations of my difficulty in reading and reproducing the signs of normative femininity—a condition I argue stems both from characteristics of Autism Spectrum Disorder (ASD) and from the patriarchal rigidity shaping gender performativity. To complicate the narrated experiences, I propose a narrative-cartographic review of scientific literature on correlations between ASD and gender dissidence, highlighting the overrepresentation of gender-diverse identities among autistic people and intertwining the affects evoked by that research with the stories I told. To conclude, I present a piece of speculative fiction in dialogue with elements of trans-inclusive radical materialist feminism, xenofeminism, and the neuroqueer proposition, advocating for the abolition of the sex-gender system, the male/female and neurotypical/neuroatypical binaries, and the false opposition between reason and sensation. Within this framework, I argue that the multiplicity of gender performances; performance art; research; and writing can function as tools for ontological, epistemic, and political emancipation.

Keywords: Autism spectrum disorder. Cartography. Feminism. Gender studies. Performance art.

Para começar pelo meio

Querida pessoa leitora,

Dou partida ao texto te denominando assim porque é para pessoas queridas que escrevo. Não escrevo para destinatária com relação à qual meus sentimentos são neutros, ou supondo uma leitora — e uma leitura — sem afetos; mas também não escrevo para uma pessoa em específico, alguém em particular, um grupo, uma personagem ou mesmo uma *persona*. Não escrevo para um alguém, mas para a multiplicidade que em alguém se formaliza enquanto essa pessoa lê (o que tende a se dar como experiência individual, por isso o uso do singular). E, perante a multiplicidade, querer bem tende a ser meu modo padrão.

Querida pessoa leitora,

Não é este, portanto, um texto isento de afetos ou que pretende camuflá-los. Afetos variados, não apenas o “querer bem”, me percorreram no percurso desta pesquisa-escrita, e eu busquei representá-los na forma como esse texto se apresenta. Afetos: “afecções do corpo pelas quais a potência de agir do corpo é aumentada ou diminuída, ajudada ou reprimida, e ao mesmo tempo as ideias dessas afecções” (ESPINOSA, 1983, parte III, definição 3). Um texto para modificar o corpo e também a ideia do corpo, o registro de uma *pesquisa* que assim experimentei enquanto se escrevia junto a mim. Aqui uma pesquisa que modificou meu corpo e as ideias desse corpo, aqui eu trabalhando neste texto, aqui eu na tentativa de construir a forma escrita que modifique corpo e ideias do corpo da querida pessoa leitora com uma modificação que se assemelhe — ao menos em lances, ao menos tematicamente — àquela que eu vivenciei.

Àquela pesquisadora que entende afetos sob a proposição Espinosana, impõe-se o entendimento de que não é possível fazer pesquisa isenta de afetos. Não é possível a ninguém, e não apenas a nós, que pelos afetos nos interessamos e nos permitimos atravessar. Em Espinosa, o conhecimento é uma força de modificação da mente que, por sua vez, é uma das expressões do corpo — logo, para o filósofo, o conhecimento é também um afeto, sob essa perspectiva, e um dos mais potentes (RAMACCIOTTI, 2014). O que sim é possível, frente a essa concepção, é selecionar os afetos que pela pesquisa circulam e se esforçar para camuflar aqueles que parecem ir além do admissível, enquanto se finge para si mesma que os afetos excedentes jamais estiveram presentes ali. Esse é o padrão de funcionamento habitual da ciência moderna, que certamente tem sua pertinência em determinados contextos, mas não é a perspectiva adotada por esta autora, por esta pesquisa, por este texto.

Não pretendo ocultar afetos; reconheço a impossibilidade de pesquisar sem movê-los; acolho os afetos que a mim se apresentaram nesta jornada; e me esforço para que se façam visíveis e reverberem, pela leitura, na querida pessoa leitora — mesmo quando a escrita acolhe em seu trajeto dinâmico formas que costumam ser julgadas, pelo público artístico-acadêmico com o qual costumo ter contato, como pouco ou nada afetivas.

Publiquei em 2016 o primeiro artigo em que, abordando meu próprio trabalho em arte da performance, busquei conscientemente escrever sem a intenção de disfarçar afetos (NARDIM, 2016). Minha dissertação de mestrado (NARDIM, 2009) já trazia a narrativa de um processo criativo que eu conduzi junto a alguns amigos artistas, além de comentários sobre a vivência desse processo. Contudo, ela ainda carregava muito de uma linguagem pretensamente objetiva e dançava entre uma abordagem e outra sem dispor, textualmente, da reflexividade sobre o que operava. Assim como esses textos,

agora, já quase dez anos depois, este texto é uma tentativa. Mais uma tentativa. Pois eu entendo que escrever de forma *justa* (no sentido de justeza) com os afetos que circulam por uma pesquisa é sempre uma empreita de tentativas, já que o modo justo de escrever emerge junto à pesquisa, o que faz com que não se possa treiná-lo com antecedência.

A palavra tentar, etimologicamente, tem entre suas origens latinas as formas *tentare* ou *temptare*, modos frequentativos de *tendere*: estender, esticar, tensionar (TORRINHA, 1936). Tentar — que, mesmo em sua forma infinitiva, carrega consigo um gerúndio — pode ser também *estar tensionando*, repetidamente; estar testando os limites do que se estica; estar experimentando distender, esticar, espichar — estar insistindo pra ver no que dá. Escrevendo este texto, me senti esgarçando a malha do pesquisar em arte-e-vida, puxando numa direção e em outra elementos de arte-vida, de vida-arte e disso-que-aí-se-tem, esticando no sentido da fibra ou contra ele, jogando sempre o jogo nos seus limites. Enquanto insistia nesse estica-estica, se incorporavam ao tecido feito de arte da performance, autismo¹ e gênero, fios para tecer que vinham dos livros, dos artigos acadêmicos e de ensaios filosóficos, mas também fios feitos dos fazeres da vida cotidiana; fios registrados em meus diários pessoais, em diários de bordo de processos criativos, em blogs antigos, em arquivos online de fotografias; fios puxados da minha memória, não registrados anteriormente em papéis ou códigos, mas apenas em meu corpo, como imagens frequentadas; e também fios registrados no meu corpo como sensações difíceis de localizar, sensações que nunca antes receberam nome ou cor, e que se apresentaram, solicitando a tentativa. Acertar os pontos que compõem a trama em que este texto de fios mistos resulta é o meu desafio enquanto pesquisador-a-docente-artista em escrita.

Em geral, essa forma de proceder em pesquisa tem sido chamada, no Brasil, de cartografia — na esteira do pensamento que Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolveram sobre a cartografia como método para acompanhar processos e multiplicidades afetivas em grupos e indivíduos. Cartografia, para esses pensadores, é um processo que se plasma em mapa, registro “aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, invertido, adaptado a montagens, modificado por outros mapas, de outra natureza, traçado por um indivíduo, um grupo, uma formação social” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20). Deixo de lado neste escrito o termo “método”, tendo em vista que, sob minha perspectiva, a cartografia tenta justamente não demandar do pesquisador a determinação prévia de um caminho de pesquisa. A cartografia como pesquisa, quando encontra a arte e a jovem tradição da pesquisa acadêmica em arte, soa mais como um modo, uma disposição, um corpo-pesquisa/dor que se põe em modo de presença cartográfica e se modifica em “desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que as transformações da paisagem” (ROLNIK, 2006, p. 23), numa dinâmica em que “sujeito e objeto de pesquisa participam conjuntamente, se relacionam e se (co)determinam (ALVAREZ; PASSOS, 2015, p. 31), ou que sequer chegam a se constituir como duas entidades distintas.

Cartografia como pesquisa em artes é também um dos modos de operar a ética da reparação (EUGENIO, 2020) num mundo violentado pela lógica da ciência branca, eu-

¹ Ao longo do texto, utilizo o termo autismo para me referir à condição neurológica, numa tentativa performativa de evitar a evocação da ideia de transtorno, ainda que ciente de que isso funciona pouco. As exceções se dão quando abordo as pesquisas científicas, quando utilizo Transtorno do Espectro Autista (TEA).

ropeia, masculina, heteronormativa, cisgênero e neurotípica. Não uma pesquisa de resistência, na medida em que quem ou o quê resiste está sempre sob tensão, respondendo a um estímulo de oposição e subjugado a ele. Mas uma pesquisa que age, potencialmente colaborando no refazimento da pesquisa em pesquisa nova e do mundo, em mundo novo.

Novas forças-Thaise foram se construindo por meio do processo desta pesquisa-texto. Iniciei os trabalhos para esta escrita a convite da organizadora do dossiê, minha colega de trabalho, pesquisadora do teatro feito por mulheres e das incidências de feminismos na cena contemporânea. Eu não vinha pesquisando teatro feito por mulheres ou feminismos no teatro e não tinha uma pesquisa prévia consolidada sobre a qual pudesse escrever. Eu, na verdade, nunca havia escrito academicamente sobre esses temas, ainda que viesse estudando a teoria feminista e mantivesse uma prática militante comprometida com a luta das mulheres. Estudei e debati feminismo nos meandros dos movimentos sociais; integrei o coletivo de mulheres do Partido dos Trabalhadores do meu estado e a Marcha Mundial das Mulheres, além de outros coletivos feministas locais. Mas esse interesse e essas práticas não vinham se articulando com a minha produção em arte ou teoria — ou, ao menos, era assim que eu percebia a relação até o início dos trabalhos para este texto.

Insistindo na tentativa da escrita, encontrei a oportunidade de rever o meu próprio trabalho, minha trajetória artística e acadêmica, e arrisquei olhar com outros olhos para minha relação pessoal com o tema. Nesse processo, fui descobrindo elementos do debate sobre gênero distribuídos pelas minhas performances, enquanto também relembrava fatos de minha vida que, iluminados sob essa luz, assumiam novo sentido em minha memória. Esse foi, em suma, o movimento metodológico generativo do que te apresento.

Com isso, este texto é, acima de tudo, o registro do processo de autorreflexão que o seu próprio movimento mobilizou. E é dada essa sua natureza que ele assume a forma pela qual se apresenta — uma forma de montagem, que mescla gêneros textuais numa coreografia de fragmentos, buscando mais provocar o pensamento que induzi-lo. Certa vez, um amigo disse que ao ler meus textos sentia como se um tornado o tomasse e o jogasse de um lado para outro, o que ampliava — segundo ele — sua experiência de pensamento com o texto. Desde então, ao escrever, procuro me fazer esse corpo de tornado, me jogando de um lado a outro e me permitido ser jogada, a fim de que a querida pessoa leitora não se sinta tão só no movimento. Espero que esse efeito possa ser sentido aqui.

Um dos mais conhecidos pensadores a utilizar a composição fragmentária foi Walter Benjamin. Sobre o tema, ele disse:

Dizer algo sobre o próprio método da composição: como tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí também se manifesta, seja porque os pensamentos carregam de antemão um tólos em relação a esse trabalho. É caso também desse trabalho que deve caracterizar e preservar os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltadas com máxima intensidade para fora

BENJAMIN, 2006:499 [N 1,3]

Inspirada também por eles, escolhi permitir ao registro uma série de respiros, que são visibilizados graficamente pelo uso de um asterisco. Me parece que, com eles, pode se passar algo mais próximo da matéria da vida do que a coerência — quem sabe eles permitam que se passe uma consistência, apresentação que “não faz sentido, mas um sentido vai-se fazendo através dela, enquanto direção emergente”, desmobilizando

“a tendência para a decifração, decorrente da suposição de que há algo “por trás” ou “por baixo” do que acontece (...) que precisaria ser explicado” (EUGÊNIO, 2019, p. 30). O pensamento da cineasta Claire Denis sobre a montagem no cinema também ressoa nesse procedimento que aqui aciono:

O cinema não é feito para dar uma explicação psicológica; para mim, cinema é montagem, é edição. Fazer blocos de impressões ou emoções se encontram com outro bloco de impressão ou emoção e colocar entre eles pedaços de explicação — para mim, isso é entediante. Mais uma vez, não estou tentando dificultar, mas acho que, como espectadora, quando vejo um filme, um bloco me leva a outro bloco de emoção interior — acho que isso é cinema. Isso é um encontro. Acho que o cinema está ligado à literatura de muitas formas sociais. Nossos cérebros estão cheios de literatura — o meu está. Mas acho que também temos um mundo de sonhos, o cérebro também está cheio de imagens e canções, e penso que fazer filmes, para mim, é se livrar da explicação. Porque, penso, você obtém explicação ao se livrar da explicação. Tenho certeza disso.

DENIS, 2000, N/P

☆

O ano era 2011. Já tinha passado o meu aniversário, então eu tinha 26 anos. Noite de sexta-feira, eu sozinha em casa, num apartamento ainda provisório na cidade para a qual eu me mudara há cerca de seis meses, onde não conhecia quase ninguém, cidade em que minhas duas únicas amigas, cujos aniversários já tinham passado, então tinham trinta anos, e tinham também um único assunto: seu tão almejado casamento, ou a expectativa por conquistar o homem que a ele as levaria. Nada podia me interessar menos do que esse tema: além de nunca ter tido real interesse em me casar, estava recém separada de um moço maravilhoso, aquele tipo sonho-das-avós com o adicional de certo grau de feminismo 2010 (ele era responsável pelas refeições e pela louça; lavava, estendia, dobrava e guardava a roupa; sensível e delicado; sonhava em ser pai e cuidar das crianças). Dois mil e onze, dois meses separada, seis meses a 2.500 quilômetros de casa. Deitada numa cama de solteiro, eu assistia à programação do único canal aberto disponível numa TV de tubo de 14 polegadas, emprestada por uma colega de trabalho. Em meio a um capítulo da novela, num rompante de energia — provavelmente após pensar algo como “preciso deixar de ter pena de mim mesma” -, eu reagi. Vou sair, vou festar, vou causar — pensei. Eu não era uma pessoa de sair, de festar, de causar. Mas, certo: estava determinada. Coloquei a roupa de baixo mais sensual dentre as que eu tinha, o vestido mais sensual dentre os que eu tinha, o salto mais agulha mais sensual (na verdade o único salto que eu tinha). Meu cabelo ondulado, cortado na altura do ombro, estava organizadinho, então não mexi. Improvisei uma maquiagem com o delineado possível e o (também único) batom vermelho da caixa de maquiagens. Chamei um táxi e fui para a única boate jovem não-gay da cidade. Fui sozinha. Liberdade. E solidão também. Talvez algum desespero. Definitivamente, eu estava no modo caça(ao-macho). Pronta para seduzir o homem que fosse.

Tudo o que sucedeu minha saída do táxi frente à boate e para dentro de sua música — que me soava completamente desinteressante, o que eu entendia como um preço justo a se pagar — seria digno de um relato — seria digno de uma narrativa repleta de comicidade (autodepreciativa, sem dúvidas). Mas o que realmente importa para este texto é apenas o seguinte diálogo, ocorrido na mesa do supermercado-padaria

em que eu amanheci no dia seguinte, comendo misto quente com ovo com um grupo de cinco ou seis pessoas talvez um pouco mais jovens e certamente vestidas de modo mais adequado ao padrão da festa daquela noite. No meio da conversa, de repente:

Rapaz com quem eu achava que estava flertando diz
Como assim, seu "ex-namorado"??? Achei que você era lésbica.

Eu
Como assim?

Todo mundo na mesa diz variações de
Verdade! Você não é lésbica? Eu também achei!

Eu
Mas... O que te fez pensar isso? (Isso foi o que eu disse. Já o que eu pensei foi: "O que te fez pensar isso, seu burro? Não está vendo que eu sou o suprasumo da sensualidade feminalística nesse salto alto com tiras de couro sensual altamente sensualizante???)

Rapaz com quem eu achava que estava flertando
Você tem cabelo curto! E esse vestido... Não tem nem um cintinho pra marcar assim a cintura (fez o gesto de "mulher violão", desenhando uma cintura imaginária).

Essa é a história do dia em que eu comecei a entender por que minha mãe se preocupava tanto com a possibilidade de eu ser lésbica, sendo que eu jamais havia demonstrado interesse por meninas. É a história do momento em que eu comecei a entender que talvez não fosse mesmo muito feminina, embora minha mãe nunca tenha dito assim, com essas palavras.

*

É certo que questões relativas ao gênero e seu caráter performativo não se apresentavam em 2011 a uma mulher cisgênero de 26 anos como se apresentam hoje. Na atualidade, é provável que bem antes dos vinte uma jovem cisgênero já tenha feito uma série de reflexões e mesmo tomado uma série de decisões relativas a esse tema. Hoje, é possível que a autoconsciência sobre seu gênero só não prevaleça entre adolescentes cisgênero vivendo em determinados contextos religiosos.

Na minha adolescência, as pessoas cis simplesmente não lidavam diretamente com essa questão (bem, ao menos ao meu redor, não lidavam). Havia a opressão de gênero, é claro — e muito mais naturalizada que hoje. Mas, no meu caso, a impressão é de que havia algo ali que trazia esse tema ao pensamento de quem me circundava. Havia esse incômodo da minha mãe, incômodo com minhas roupas e meu modo de me portar. Havia a desconfiança familiar, sempre presente, de que as três melhores amigas de meus 11-13 anos eram todas... SAPATÃO (observem que para os meus pais, naquela altura, não havia distinção entre gênero e sexualidade — como para muitas pessoas ainda hoje não parece haver). E havia eu, ali no meio, sem jamais entender por que raios eles pensavam que eu fosse lésbica — logo eu, que só queria enfim ter um menino pra chamar de namorado, que faria de tudo pela atenção dos rapazes que pareciam gostar de todas as minhas amigas, menos de mim. Minha mãe gritava: arruma essa camiseta, assim você parece um menino! Meu pai me proibia de jogar futebol com os meninos na Educação Física. Os dois cogitavam não mais me deixar andar com a Jéssica. Eu ficava brava, inconformada, transtornada: EU-NÃO-SOU-SAPATÃO!

De onde eles teriam tirado aquela ideia?

*

Em determinado momento de minha trajetória artística, a compartimentação entre duas áreas da vida — feminismo e militância, de um lado, e arte da performance, de outro — me provocou incômodo e reflexão. Eu agia na política e na vida como uma feminista, mas isso não comparecia de forma explícita em meu trabalho em arte. Conforme eu me envolvia mais em política, mais cobranças eu recebia de meus companheiros e companheiras para fazer “performance política”. Eu já tinha muita clareza de que a abordagem explícita de temas entendidos como políticos não era o que garantia ao trabalho artístico agência no sentido da luta retratada, assim como entendia que a agência política da arte não se efetiva apenas quando ela aborda explicitamente temas entendidos como políticos. As cobranças, contudo, me incomodavam. Eu tinha um companheiro, militante pelos direitos humanos, que recorrentemente me cobrava a politização de minhas performances. No início da relação, ele dizia que meu trabalho era “coisa de mulherzinha”. Mais tarde, com o avanço da pauta feminista, a expressão passou a pegar mal, então, pejorativamente, ele dizia que meu trabalho era coisa de artista e intelectual. A certa altura passei a achar que eu poderia, sim, ter me equivocado, e intencionalmente forcei uma integração da pauta feminista à minha atuação em performance. Daí, derivaram dois processos: a criação de uma performance de palhaçaria visando a apresentação em contextos de militância, para público popular; e uma performance mais próxima do estilo que meus trabalhos nesse campo vinham assumindo, mais conceitual, para o público que eu costumava encontrar nas mostras de performance das quais participava naquele momento.

Sinto muita vontade de agir no mundo com vistas ao fim da opressão de gênero. Porém, eu não conseguia fazer com que os desejos de performar coincidissem com esses desejos de luta. Já naquela época, os dois trabalhos me soaram muito didáticos, e logo após apresentá-los algumas vezes eu desisti do projeto. Analisando retrospectivamente, vejo que, ao levar intencionalmente o tema do feminismo para a minha atuação em arte da performance, as primeiras experiências registraram meu voluntarismo em forma de tom panfletário. É usual que isso aconteça na arte chamada política. Não tive essa consciência naquele momento, mas a sensação de certa inadequação formal contribuiu para a minha desistência.

Nessa mesma época, uma pessoa amiga que trabalhava como curadora em uma grande instituição cultural me pediu uma indicação de performer tocantinense que trabalhasse com o tema de gênero. Ela me disse: queria te chamar, mas não tem nada de gênero no seu trabalho. Eu lamentei não haver nada de gênero em meu trabalho, e indiquei uma performer amiga cujos trabalhos associavam explicitamente temas LGBTQ+ com sua autopercepção de gênero.

Desenvolvi a palhaça Phyrulla por meio de treinamento técnico-poético iniciado em 1999, com base nos trabalhos de Jacques Lecoq, Philippe Gaulier e Leris Colombaioni. Nesse modo de trabalhar, a persona clownesca é construída a partir da amplificação de traços físicos, vocais e de personalidade da performer. O procedimento demanda que a performer se debruce sobre si mesma, buscando tanto o que há de mais ridículo, quanto o que há de mais virtuoso em si. Analisando Phyrulla a posteriori, posso notar que ela cristaliza parte da minha inadequação com a questão de gênero: visualmente, sua composição reúne uma profusão de elementos que costumam representar delicadeza e feminilidade. Destoa, na indumentária, apenas um boné azul — que, ainda assim, aparece sob um chapéu rosa brilhante amarrado com fita de cetim. Na performance, Phyrulla sempre inicia suas apresentações demonstrando leveza, com postura ereta, gestos sutis e movimentos suaves,

voz aguda e prosódia que remete à fala infantil. No desenvolvimento dos números, contudo, há necessariamente o momento em que um corpo culturalmente compreendido como masculino se apresenta: os movimentos se tornam bruscos e pesados, a voz subitamente se mostra grave, o corpo todo se reorganiza, mostrando-se desajeitado, estabanado, bruto. Phyrulla — grafia enfirolada do vocábulo firula, que significa floreio, “uso de palavras ou construções desnecessárias” (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2025), era uma palavra que eu costumava ouvir meu pai dizer, muito bravo, quando assistia futebol: “Esse jogador fica fazendo firula, claro que ia perder a bola!”.



Figura 1 — Dois momentos da Palhaça Phyrulla em evento alusivo ao Dia Internacional das Mulheres
Fonte: Acervo pessoal, 2020

A recepção percebida dos dois trabalhos me levou a entender que eles operaram junto ao público de seus contextos conforme a intenção que me levava a produzi-los: de acordo com os comentários que chegaram espontaneamente até mim, a performance de palhaçaria teria agitado, instruído e divertido; e a performance conceitual teria levado as pessoas participantes a refletir, de algum modo, sobre suas relações com questões de gênero. Abordar a recepção, contudo, é sempre muito delicado quando feito pela própria pessoa que propôs as obras, e não é o interesse desse escrito. O que me interessa, aqui, é relatar que, apesar de que o conjunto de comentários de pessoas espectadoras que chegou a mim ter transmitido a impressão de que as performances foram bem recebidas, a minha sensação, enquanto artista, era de que eu estava *forçando a barra* — constrangendo o acontecimento potencial da expressão performática pela imposição racionalizada de um tema que não me movia sensivelmente a abordá-lo por meio dela. E, como já disse, depois de apresentá-las algumas vezes, eu desisti de minha empreitada performática explicitamente feminista.

Ao menos por algum tempo. Ao menos até agora.

*

O ano era 2013. Eu esperava na fila para pedir um PF no restaurante em que costumava almoçar todo dia, lugar que frequentava desde que chegara à cidade. Na minha vez de ser atendida pela Adriana, que trabalhava no caixa desde que comecei a ir lá, o atendimento foi interrompido. Vindo da cozinha, carregando uma bandeja, uma funcionária nova perguntou: “Este aqui é de quem?”. Ao que Adriana respondeu, sussurrando: “Da jacarezinho”. Então eu, estranhando a resposta, perguntei: “Por que jacarezinho????”. Adriana me respondeu que os funcionários tinham códigos para cada cliente, e que escolhiam esses códigos de acordo com alguma característica física ou da apresentação do cliente, para facilitar a anotação do pedido e as entregas no salão. Não, a cliente em questão não se parecia com um pequeno jacaré — como eu presumi, a princípio -, mas costumava usar roupas daquela marca que coloca uma etiqueta de jacaré sobre o peito das camisas (na verdade, o animal é um crocodilo, mas consegui a tempo avaliar que essa informação era indiferente para a conversa e não falei sobre isso). Curiosa e talvez imprudente, perguntei à Adriana qual seria o apelido pelo qual elas me chamavam. Rindo, ela me disse que era “a do cabelo curto”.

Levei as mãos aos cabelos, como que para medir o comprimento dos fios, mas fiz como um reflexo. Mais uma vez, meu cabelo “curto” está na altura dos ombros. Olhei ao meu redor, fazendo uma panorâmica do ambiente: mesa um, mesa dois, mesa três. O restaurante, lotado — cheio, cheio. Uma, duas, três, dez mulheres. Todas elas tinham o cabelo muito mais longo que o meu. Então eu sorri, meio desajeitada, dizendo “é claro, é claro”, e fiz o meu pedido.

Se eu tivesse que adivinhar, certamente perderia o jogo. Aparentemente, para mim esse jogo estava sempre perdido.

*

Não se nasce mulher, torna-se. Na conhecida asserção, Simone de Beauvoir registrou a ideia de gênero como ato performativo, construção sócio cultural vinculada de forma arbitrária a um sexo biológico, uma “identidade constituída de forma tênue no tempo – uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de atos” (BUTLER, 2018, p.3). Gênero como representação instituída por atos, construído em si pela pessoa que o performa, a partir de um repertório compartilhado — não um fato social (BEAUVOIR, 1970). Sandra Lee Bartky complementou, nos anos 90, elaborando sobre o caráter contínuo e permanente desse processo sob a égide do capitalismo em desenvolvimento naquele contexto: tornar-se mulher não basta. É preciso estar continuamente produzindo a feminilidade, conforme ela é compreendida pelo olhar patriarcal. É interessante observar como o corpo indicado no ensaio de Bartky como o estilo da moda, que refletiria “as preocupações e obsessões culturais” daquele tempo (Bartky, 1990, p. 28)² é distinto do que descreveríamos como o modelo da atualidade. Como sabemos a partir de Judith Butler, uma característica da performatividade do gênero (tal como do Capital) é repetir-se e, repetindo, não apenas consolidar-se, como modificar-se — para que tudo possa permanecer como está.

Mas, neste ponto do texto, o que interessa ao desenvolvimento do raciocínio não é tratar da opressão dos corpos femininos por meio dos padrões de beleza e da consequente

² Todas as traduções do inglês ao português apresentadas neste texto são de minha autoria.

comercialização dos itens e procedimentos para manutenção da chamada feminilidade. Muitas autoras abordaram com extrema propriedade o fato de que a comercialização, a comodificação e o consumismo são indissociáveis da construção de gênero, e de que opressões de diversas ordens advêm das imposições. Isso certamente está no horizonte, mas o ponto em questão, agora, é observar que eu cresci sem me dar a menor conta de que o fato de não ter nenhuma dúvida sobre o meu gênero e sobre a minha sexualidade não me fazia suficientemente mulher aos olhos das pessoas ao meu redor — e que eu, por algum motivo, demorei mais de vinte anos para percebê-lo, a despeito das evidências que se mostravam insistentemente. Minha família não era rica, mas eu poderia ter comprado feminilidade caso assim o desejasse: mais laços nos sapatos, mais glitter na capa dos cadernos, mais pedras penduradas nos brincos. Eu poderia ter me disposto a aprender, se tivesse compreendido na infância que isso era algo necessário. Mas, mesmo sob os incontáveis esforços da minha mãe, eu definitivamente passei ao largo de sequer desconfiar que isso era importante no mundo em que eu vivia. Eu arranquei os laços e penduricalhos, escolhi o tênis mais confortável, rejeitei cremes e perfumes (que me davam dor de cabeça) e segui, apenas me sentindo totalmente uma mulher, sem nunca duvidar, sem nunca me incomodar com o rótulo — mas me incomodando, sim, com a irritante renda da calcinha.



Figura II — Kate Bornstein em *Adventures in Gender Trade*

Fonte: Still do vídeo

No documentário *Adventures in the Gender Trade*, dirigido por Susan Marenco (1994), a performer Kate Bornstein entra em cena, frente a um fundo negro infinito, vestindo um terno relativamente andrógino. Olhando para a tela, diz: “Uma vez que você tenha comprado gênero, você comprará qualquer coisa para mantê-lo”. Kate Bornstein é uma mulher trans lésbica, e o documentário registra seus movimentos em meio à construção de um gênero com o qual se identifique. Entremeadas às suas narrativas de Kate, o vídeo apresenta histórias de diversas pessoas dissidentes de gênero que expressam seu desejo de não serem identificados socialmente de acordo com o sexo biológico com que nasceram e advogam contra o que chamam de um “sistema de gênero bipolar”.

Durante todo o tempo, ali na infância, até bem perto dos trinta anos, havia a opressão. Durante todo o tempo, ali na infância, até bem perto dos trinta anos, havia a opressão.

de gênero — ela acontecia ao meu redor, o tempo todo. Durante todo o tempo, havia aquele incômodo da minha mãe, a desconfiança familiar, as ameaças de proibição das amizades com certas meninas, a palavra **sapatão**. Havia eu, ali no meio, sem jamais entender, sem jamais desconfiar.

Eu não sabia, mas havia ainda mais algo. Era a neurodivergência. Trinta e seis anos após meu nascimento, eu seria diagnosticada como uma mulher com Transtorno do Espectro Autista. Uma autista.

*

Quando o médico me revelou a hipótese de autismo e me encaminhou para a avaliação neuropsicológica, uma das coisas em que logo pensei era que eu adorava personagens autistas, então talvez aquela hipótese fizesse algum sentido. Eu havia sentido muito conforto ao acompanhar o protagonista de Cachorro Morto, montagem de 2008 da Cia Hiato para o livro “O estranho caso do cachorro morto³”, de Mark Haddon. Eu **amava** aquela peça! Quando em Londres, a única peça em cartaz que fiz questão de assistir foi o musical inglês baseado no mesmo livro (até comprei o livro com a dramaturgia). Eu gostava muito do Sheldon, de *The Big Bang Theory* — nas redes sociais, diziam que ele era autista, embora isso nunca tenha sido declarado na série ou pela produção; e eu **amava** o filme espanhol Farol das Orcas, em que o personagem autista, Beto, tem um interesse especial nesses animais. Eu não gostava do Rain Man⁴, mas ele era mesmo diferente dos outros personagens.

O que eu não conseguia — não conseguia mesmo — era me lembrar de personagens autistas mulheres ou meninas. Não, não: até então eu nunca tinha visto uma personagem autista do gênero feminino.

*

Escrever sobre o autismo, especialmente a partir de uma perspectiva autoral situada — sendo uma pessoa autista e escrevendo em primeira pessoa — implica enfrentar desafios decorrentes da complexidade e heterogeneidade do espectro. A tentativa de descrição subjetiva corre o risco de ser interpretada como representativa de uma totalidade, o que é ruim, pois o autismo é uma condição que se manifesta de formas variadas entre indivíduos. Sendo assim, me vejo interpelada a dizer à pessoa leitora que minha experiência não deve ser entendida como generalizável, e que ela representa a vivência particular de uma pessoa autista sem comprometimento da linguagem verbal e

³ Christopher, personagem protagonista de “O estranho caso do cachorro morto”, costumava ser identificado nos paratextos do livro como um menino diagnosticado com a Síndrome de Asperger, ainda que seu diagnóstico não fosse explicitado no texto ficcional. A 5ª edição do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-5) da Associação Americana de Psiquiatria (APA), publicada em 2013, excluiu o código F84.5 — “Síndrome de Asperger” da listagem de transtornos mentais e fundiu esse rótulo ao Transtorno do Espectro do Autismo como um subtipo, tendo em vista os estudos genéticos e de neuroimagem sugerirem fraca confiabilidade clínica para diferenciação entre os sintomas de Asperger e os do autismo sem deficiência intelectual e comprometimento verbal (GRZADZINSKI et al., 2013). As edições do livro de que sucederam a essa alteração no manual modificaram os paratextos, mas nenhuma alteração no corpo do texto ficcional foi realizada.

⁴ Raymond Babbitt, protagonista de Rain Man interpretado por Dustin Hoffman, é um adulto autista com Síndrome de Savant, uma condição rara em que habilidades extraordinárias coexistem com dificuldades cognitivas relacionadas a problemas de neurodesenvolvimento.

sem deficiência intelectual — o que o senso comum costuma chamar de autismo leve⁵.

A recepção pública de autonarrativas de autistas tende a operar dentro de expectativas estabelecidas pelas representações midiáticas do TEA, o que pode resultar na invalidação de testemunhos considerados desviantes desses estereótipos. Essa dinâmica revela um campo discursivo marcado pela tensão entre visibilidade e apagamento. O compromisso ético e político com a diversidade interna ao espectro me põe diante do desafio de afirmar minha experiência singular e, concomitantemente, reconhecer a multiplicidade de formas de ser autista. Acompanha essa problemática a tensão referente ao fato da narrativa em questão se inscrever em um marcador interseccional, o gênero, e da representação de mulheres autistas na mídia ser estatisticamente inferior em número à representação de homens com essa condição.

Assim, a escrita autista em primeira pessoa pode operar não apenas como testemunho individual, mas também como gesto de desestabilização de imagens cristalizadas e um ato político de reivindicação da complexidade do espectro.

No mais, penso que seria justo com a minha trajetória de trabalho e de vida permitir que a pesquisa cartográfica, ao cartografar meu percurso em performance sob a lente do gênero, também vazasse, em sua forma, características cognitivas que tenho e que, cientificamente, são atribuídas ao autismo. O texto acadêmico fruto da ciência tradicional, como afirmei anteriormente, é um texto neurotípico. Como escrever um texto de pesquisa em arte a partir de disposição cartográfica que se apresente como metáfora da neuroatipicidade? Isso também está em exercício aqui.

*

Eu vinha guardando comigo (uma) minha hipótese. Guardando no íntimo, já que não tinha muito o que fazer com ela. Eu vinha achando que a minha dificuldade em diferenciar a minha apresentação pública de gênero daquela feita por outras mulheres — elas, sim, consideradas femininas — dava-se, além da falta de letramento de gênero na juventude, a minha dificuldade geral na leitura das convenções sociais — característica atribuída pela ciência ao Transtorno do Espectro Autista.

Daqui a algumas páginas, apresentarei minha leitura retrospectiva sobre meu trabalho em arte da performance, identificando nele questões de gênero, apontando para essa hipótese como o disparador da composição daqueles trabalhos. Antes disso, porém, para que a abordagem da questão de gênero em fricção com a condição autista não repouse exclusivamente em uma impressão, e tendo em vista a relativa novidade da reflexão sobre esse tema no senso comum, escolhi recorrer às ferramentas da linguagem científica tradicional para pensá-la.

Sim, a ciência ocidental, cujas pretensões de universalismo critiquei anteriormente. O fato é que não desprezo o conhecimento científico — muito pelo contrário. Apenas subscrevo às teorias que avaliam que 1) os produtos da ciência não podem ser tomados como verdades absolutas, dada a parcialidade do método e a multiplicidade ontológica;

⁵ A expressão “autismo leve” é associada no senso comum com o que o DSM-5 identifica como “nível 1 de suporte”. Ela é contestada pela comunidade autista, tendo em vista que, mesmo se tratando de um conjunto de comprometimentos inferiores em número e gravidade aos que atingem as pessoas de “nível 3 de suporte” (o maior deles), os comprometimentos não são insignificantes, e seu caráter pouco visível tende a induzir as pessoas não-autistas a desconsiderá-los, o que frequentemente leva à negligência no atendimento às necessidades das pessoas com essa condição. “Autismo de alto rendimento” também não é um termo clínico.

2) o método científico não pode ser tomado como o único meio legítimo de produzir conhecimento, pelos mesmos motivos; e 3) há que se ter sempre em conta, no contato com o método e seus produtos, o caráter absolutamente particular (branco, europeu, masculino, heteronormativo, cisgênero e neurotípico) da ciência, a despeito de seu disfarce pretensamente universal.

Meu processo de encontro com as informações que apresento abaixo — redigidas a partir da análise de artigos científicos — iniciou-se na curiosidade que adveio da auto percepção de minhas limitações com relação à consciência dos elementos de composição da performance do gênero feminino, dada conforme narrei anteriormente; presente essa curiosidade, busquei então pela análise de divulgadores científicos que realizam seu trabalho no YouTube⁶. Na sequência, fui aos websites Scite e Research Rabbit, sistemas computacionais que utilizam inteligências artificiais para oferecer serviço de apoio à pesquisa acadêmica que indicam referências bibliográficas e propõem inter relações entre elas. A partir das indicações dessas duas inteligências artificiais, indo diretamente às fontes e as selecionando, teci um caminho bibliográfico nos meandros da ciência positivista, a fim de confrontar, com a pesquisa na área de saúde, minha hipótese anedótica — a que diz que a minha dificuldade na percepção dos elementos que compõem a performance do gênero feminino advém de minha condição autista — e verificar se ela encontraria alguma reverberação na literatura — tudo isso para, cartograficamente, experimentar onde isso poderia me levar.

Se este fosse um escrito no campo da ciência tradicional, eu diria que a pergunta desenhada para empreender a pesquisa no material científico foi “como a ciência médica tem identificado relações entre gênero e autismo?”. Mas, na verdade, o primeiro passo foi um prompt: “apresente perspectivas recentes da ciência sobre a relação entre autismo e gênero”, e nessa toada eu segui. Fui construindo uma investigação panorâmica, levantando respostas diversas que pudessem fornecer algum dado de interesse para o desenvolvimento do pensamento neste contexto e nesta situação: a escrita de um texto de cunho pessoal, em que uma artista revê suas criações por meio das lentes do autismo e do gênero.

Portanto, embora o que apresento a seguir seja uma revisão da literatura científica da área de saúde, pontuo que não se trata de uma revisão que, metodologicamente, opera como naquela área. Ainda que eu tenha seguido alguns passos de uma revisão narrativa, assumi certas flexibilidades características da pesquisa pós-qualitativa, na medida em que o meu critério para recolher as informações nos artigos selecionados é mais o insight da artista que o método do cientista. Uma cartógrafa, cartografando o território de seu encontro com os dados — o que não implica em falta de rigor, mas sim em desprendimento de qualquer rigidez.

A relação de pessoas neurodiversas com o gênero é tema presente na pesquisa científica do século XXI, em particular nos campos da psicologia e psiquiatria, mas também em estudos sociológicos de natureza quali-quantitativa e qualitativa, a partir dos quais o conceito de neurodiversidade foi introduzido na academia. Neurodiversidade é o termo que representa a diversidade neurocognitiva inerente

⁶ Dentre o material de divulgação científica em vídeo consultado, foi de grande colaboração o vídeo “Orientação sexual e identidade de gênero entre pessoas com autismo”, do pesquisador Lucelmo Lacerda, disponível no canal Luna ABA (LACERDA, 2022). Nesse vídeo, o divulgador identifica limitações metodológicas encontradas em pesquisas sobre a temática, e seus apontamentos contribuíram para que algumas publicações fossem excluídas desta revisão.

ao grupo dos seres humanos, tal como a biodiversidade é uma característica própria da vida na biosfera (ORTEGA, 2008). Desenvolvido de forma coletiva ao longo dos últimos anos da década de 1990 pela comunidade online de pessoas autistas ativistas (BOTHÁ et al., 2024)⁷, o termo descreve a variabilidade natural dos perfis neurocognitivos humanos, incluindo condições como o Transtorno do Espectro Autista (TEA), o Transtorno do Déficit de Atenção/Hiperatividade (TDAH), a dislexia, a dispraxia, entre outras — condições que se estabelecem ao longo do neurodesenvolvimento e que influenciam as maneiras pelas quais cada pessoa percebe, processa informações e participa da vida social, em contraste com o que a cultura dominante compreende como padrão. O chamado paradigma da neurodiversidade é o enquadramento teórico-político que reconhece as diferenças neurocognitivas como parte constitutiva do que é ser humano, como expressões de sua diversidade biológica, e não como déficits ou condições essencialmente patológicas que demandam tratamento. Nas palavras de Francisco Ortega,

é um termo que tenta salientar que uma “conexão neurológica” (neurological wiring) atípica (ou neurodivergente) não é uma doença a ser tratada e, se for possível, curada. Trata-se antes de uma diferença humana que deve ser respeitada como outras diferenças (sexuais, raciais, entre outras)

ORTEGA, 2008, p. 477

Na literatura científica, as abordagens do tema na relação com gênero são diversas. Na base Web of Science, procurei artigos que contivessem em seus títulos os termos “autistic” AND “gender”, e o sistema de buscas respondeu com 640 ocorrências. A leitura dos títulos dos trabalhos indicados revelou que, em sua maioria, eram pesquisas que observavam a relação de pessoas neurodiversas com um terceiro elemento, relação que essas pesquisas analisavam a partir de diversas variáveis, dentre as quais constava a variável gênero. Logo, esse conjunto majoritário de pesquisas não dedica, a priori, a pensar sobre como pessoas neurodivergentes se relacionam com gênero. A leitura não sistemática de resumos desses trabalhos me indicou que, na maioria dos casos, a perspectiva de gênero é aquela em que gênero corresponde a sexo. A maior parte dos artigos fugia aos meus interesses para este percurso cartográfico. Exemplos dessa abordagem são o trabalho de Otu e Sefotho (2024) que, investigando stress emocional entre pessoas neurodiversas, colheram como resultado a indicação de que mulheres tenderiam a internalizar mais os fatores estressores do preconceito capacitista, o que sugeriria, segundo os autores, maior sofrimento quando da comparação com sujeitos homens da pesquisa; e a revisão sistemática de Cooke et al. (2025), que sugeriu que pessoas autistas experienciam taxas desproporcionais de violência quando suas taxas são comparadas às taxas de pessoas não autistas, quadro que se torna ainda mais preocupante quando a pesquisa alcança o grupo de pessoas autistas marginalizadas por gênero (*autistic-gender marginalized*).

As investigações específicas sobre neurodiversidade e gênero, embora minoritárias, não são de número reduzido. Dentre elas está o trabalho de Wierenga et al. (2023), que

⁷ A fundação da ideia de neurodivergência frequentemente é atribuída, de forma errônea, à socióloga autista Judy Singer ou ao jornalista Hervey Blume, ambos ativistas que colaboraram na mobilização pública do termo na década de 90, mas não seus iniciadores (BOTHÁ et al., 2024)

redigem recomendações para um melhor entendimento de sexo e gênero na neurociência da saúde mental, destacando que a expressão das condições neurodivergentes varia em função de sexo e identidade de gênero, o que faz com que seja mandatório aos estudos em neurociência no campo da saúde mental uma atenção cuidadosa a esse recorte. O documento indica, ainda, que esse fato impõe que sejam desenvolvidos mais programas de tratamento sensíveis a sexo e gênero e às diferenças entre essas duas categorias:

Nossas recomendações para o avanço deste campo incluem o uso de descrições explícitas dos constructos de sexo e gênero em artigos de pesquisa, a melhoria dos registros de sexo e gênero, a inclusão de grupos sub-representados no processo de pesquisa e a comunicação e análise precisas dos mecanismos relacionados a sexo e gênero e de suas interações

WIERANGA ET AL., 2023, P. 6

O que os estudos nomeiam como inadequação, disforia, não conformidade ou dissidência de gênero, ou ainda como desordem de identidade de gênero (GID), é a perspectiva prevalente nesses artigos. Nesse tema, também escrevendo orientações para a expansão dos cuidados com essa população, Rosenau et al. (2023) destacaram que, ainda que sejam necessários mais estudos, as pesquisas sugerem que a população dissidente de gênero têm uma probabilidade desproporcionalmente maior de se identificar neurodivergente que de se identificar neurotípica.

Tratando especificamente da população autista ou no espectro ampliado do autismo (*broader autism phenotype* — pessoas com traços autistas, mas não diagnosticadas⁸), ainda com relação à ocorrência de diversidade de gênero entre essas pessoas, Kallitsounaki e Williams (2023), em um artigo de revisão sistemática e metanálise, concluíram que há uma relação positiva entre TEA e GID, sugerindo a existência de link entre essas condições. Os mesmos autores registraram que indivíduos autistas cisgênero recordam menos comportamentos tipificados por gênero durante a infância do que colegas não autistas (KALLITSOUNAKI; WILLIAMS, 2022)

Pesquisando a experiência específica de mulheres autistas diagnosticadas tardiamente, Bargiela et al. (2016) identificaram que esse grupo sente uma pressão significativa para adequação às normas de gênero. Outros estudos sugerem que indivíduos autistas podem experienciar a disforia de gênero de maneira diferente do que o entendimento consolidado na cultura popular, frequentemente descrevendo atributos positivos associados ao autismo que facilitariam uma compreensão mais profunda de sua identidade de gênero. Autistas relatam sentir-se menos presos às expectativas sociais de gênero, o que permite uma forma de “desafio de gênero” (*gender defiance*), podendo levar a uma maior auto aceitação da fluidez de gênero (COOPER et al., 2021; GLAVES; KOLMAN, 2023). Já as conclusões de Cooper e seus colaboradores argumentam que déficits na autocategorização podem dificultar a capacidade de indivíduos autistas de se identificarem com rótulos de gênero, complicando (nas palavras dos cientistas) sua relação com os constructos tradicionais de gênero (COOPER et al., 2018).

⁸ Pesquisas sobre TEA tendem a incluir pessoas no aspecto ampliado do autismo por razões diversas. Dentre eles, destaco a intenção de diminuir o viés do acesso ao diagnóstico e a possibilidade de uma compreensão mais abrangente das variações subclínicas dos traços autistas, o que colabora no desenvolvimento de intervenções em contextos de saúde e educacionais (LOSH et al., 2009)

Os resultados da pesquisa de Warrier et al. (2020) me despertaram particular interesse. Os autores analisaram perspectivas sobre identidade de gênero em indivíduos autistas, indivíduos com outras condições do neurodesenvolvimento e diagnósticos psiquiátricos e indivíduos no espectro ampliado do autismo. Foram analisados 641.860 indivíduos em cinco diferentes conjuntos de dados, com diferentes estratégias de recrutamento, faixas etárias, diferentes contextos culturais e variadas estratégias para controle de vieses. Os autores demonstraram, com excelente nível de evidência, que diagnósticos de condições neurodivergentes são significativamente mais frequentes em populações transgênero ou de outras inscrições gênero-diversas. Entre as conclusões do artigo, está registrado:

Embora nosso estudo não teste causalidade, algumas hipóteses podem explicar a sobrerrepresentação do autismo e de outras condições do neurodesenvolvimento e psiquiátricas entre indivíduos transgêneros e de diversidade de gênero. Primeiro, indivíduos autistas podem se conformar menos às normas sociais em comparação a indivíduos não autistas, o que pode, em parte, explicar por que um número maior de indivíduos autistas se identifica fora do binário de gênero estereotipado

WARRIER ET AL., 2020

O trabalho de Kourti e MacLeod (2019) difere da maioria dos que apresentei até agora. É um trabalho no campo da sociologia, que registra os resultados da pesquisa com um grupo focal virtual formado por 43 participantes voluntárias que cresceram identificadas com o gênero feminino e atenderam ao chamado para a pesquisa. Logo, o trabalho tem um desenho metodológico que faz com que seus resultados sejam ainda menos universalizáveis que aqueles que se alinham ao método científico tradicional, ainda que o texto, por vezes, dê a entender que as autoras acreditam poder chegar a algumas generalizações. Dito isso, os legítimos relatos das participantes do grupo focal virtual pesquisado coincidem com a minha experiência ao longo da vida. O título do artigo dialoga diretamente com a hipótese que levanto neste escrito: Eu não me sinto como um gênero, me sinto como eu mesma⁹, frase constante de um relato da participante Betty; segundo a participante Kate, na infância não existia distinção de gênero entre os brinquedos, e ela se interessava igualmente por brinquedos que são considerados como de meninos e aqueles considerados de meninas; já a participante Sally fala de não compartilhar interesses considerados típicos de mulheres com esse grupo, mas afirma também não estar interessada em ser um homem. Ela, que afirma ter dificuldades com papéis de gênero no geral, diz que gostaria de não ser nenhum deles: “Eu gostaria que houvesse um neutro¹⁰” (KOURTI; MCLEOD, 2019, p. 56). Me deparar com essas falas foi profundamente impactante e talvez essa seja minha primeira experiência em que o trabalho acadêmico causa em mim efeitos terapêuticos.

Mas, deste artigo, as falas com que mais me identifico estão no diálogo entre as participantes Taylor e Jessie:

⁹ “I don’t feel like a gender, I feel like myself”, no original.

¹⁰ “I wish there was a neutral”, no original.

Meu senso de identidade é fluido, assim como meu senso de gênero é fluido [...] A única identidade constante que percorre minha vida como um fio é a de 'dançarina'. Isso é mais importante para mim do que gênero, nome ou qualquer outra característica identificadora... ainda mais importante do que mãe. Eu não admitiria isso no mundo NT, pois quando fiz, fui corrigida (afinal, mãe deveria ser minha identidade primária, certo?!) mas sinto que posso admitir isso aqui.

TAYLOR

A minha é Artista. Obrigada, Taylor.

JESSIE - KOURTI; MCLEOD, 2019, P. 56)

A identidade de performer percorre minha vida, e é a única constante; como artista, me reconheço desde a juventude como atriz em busca da performance enquanto função expressiva. Como pessoa a quem um gênero foi atribuído ao nascer, me vejo, ao longo da vida, entre a performatividade e a performance, buscando tornar-me alguém de fato desse gênero, mesmo sem ter uma demanda interna disso, mesmo sem entender bem como fazê-lo, e mesmo quando isso parecia não ter nenhum sentido; e, como autista, sou uma exímia performer do mascaramento — o conjunto de estratégias conscientes ou instintivas a que pessoas autistas recorrem para ocultar, minimizar ou compensar traços de autismo em situações sociais, estratégia adaptativa também conhecida como camuflagem social. Imitar expressões faciais, gestos e padrões de fala de pessoas do meu convívio ou de personagens da televisão; roteirizar longamente diálogos, e jamais conversar de forma totalmente espontânea com pessoas com quem não tenho absoluta intimidade; suprimir, tanto quanto possível, os movimentos repetitivos constantes; forçar contato visual e esforçar-me muito para mantê-lo: são algumas das performances cotidianas desempenhadas diuturnamente ao longo de meus quarenta anos de vida.

*

O ano era 2006, então eu tinha 22 anos. Estava no quarto ano da graduação em Artes Cênicas na UNICAMP. O currículo do semestre integrava diferentes disciplinas em uma montagem teatral: preparação corporal, voz, módulos teóricos, todos atendiam aos objetivos de um processo de montagem conduzido por um professor-diretor. A ementa das disciplinas propunha que trabalhássemos com interpretação realista-naturalista. Na altura do tempo que narro, eu já havia garantido um papel no espetáculo que vínhamos montando. O protagonista entrava em cena em três momentos da vida, e eu o representaria na infância. Não muito realista representar um menino de seis anos, é verdade, mas me interessava a construção da personagem. Eu considerava o papel como importante, mas pequeno — isto é, com pouco tempo de cena. Era meu último ano de faculdade e eu queria mais que aqueles poucos minutos de palco. Eu queria me destacar. O professor-diretor passou então a considerar se a personagem da namorada de adolescência do protagonista seria mantida em nosso espetáculo, já que, segundo ele, nenhuma das jovens do elenco teria maturidade para performar a sensualidade necessária. Era uma provocação. “Isso foi o que o feminismo fez com vocês”, ele disse. “Não sabem mais nem andar de salto alto”. Sem absolutamente nenhum letramento sobre gênero, tudo o que vi naquela fala foi o desafio que precisava. Decorei as falas da personagem; selecionei um conjunto de lingerie de renda branca como figurino (com direito a meias $\frac{7}{8}$ que teimava em escorregar pelas minhas pernas muito finas);

passei os próximos cinco dias ensaiando a cena no horário extra aula, usando o salto alto que me era possível — o que não era nem muito alto, nem muito fino, já que eu de fato não sabia andar de salto. No primeiro horário do sexto dia, vesti meu figurino, me maquiei bem lindona, calcei meu aterrorizante salto e me perfumei. Eu tinha até passado o esmalte que julguei que a personagem usaria, um de cor bege-rosada bem clarinho. Chamei o professor de lado e pedi a ele para apresentar a cena e me defender no papel da namorada. Ele me olhou bastante admirado, creio que surpreso com a iniciativa daquela moça que, fora dos palcos, era muito tímida e, segundo suas palavras, “observadora até demais”. “Muito bem”, disse ele. Vamos ver a cena. Mas antes, vai lá no banheiro e tira essa roupa, tira essa maquiagem. Isso não é um figurino, é uma fantasia”.

Fantasiada: era assim que eu me sentia toda vez que usava salto e maquiagem. Um deslocamento subjetivo que algumas vezes se ampliava, a ponto de talvez coincidir com o que a psicologia chama de despersonalização. De fora, eu me olhava e não me encontrava. Não encontrava sentido, enquanto a renda da calcinha me irritava a pele. Eu me fantasiava e tentava ser o que eu achava que já era — e às vezes, desistia da fantasia e o que eu sentia era que continuava sendo exatamente o que era.

*

Peço à pessoa leitora que observe que não há, de minha parte, um juízo de valor negativo quanto à minha dificuldade em fazer a leitura socialmente esperada dos elementos que compõem a performance de gênero. Assim como afirmaram algumas participantes de uma das pesquisas a que me referi anteriormente (COOPER et al., 2021), tenho certo orgulho do distanciamento das expectativas de gênero que o autismo me permitiu alcançar com relativa serenidade, uma vez que pude identificar o que é que estava em jogo. As narrativas distribuídas neste escrito, além de ilustrarem dificuldades concretas que enfrentei na vida em sociedade, podem soar tristes à pessoa leitora, e certamente o conjunto delas teve impacto negativo no quadro de minha saúde mental, visto que sofrer discriminação sem poder sequer compreender suas motivações é uma experiência no mínimo solitária e, no limite, patologicamente solitarizante. Contudo, a partir do momento em que racionalizo a questão e recorro ao apoio da produção teórica de outras mulheres (e de alguns homens que se “recusam a ser homens¹¹”), passo a atribuir certo valor positivo a essa característica cognitiva, já que entendo que o fim da opressão de gênero requer a superação do sistema sexo-gênero — e, portanto, requer a abolição do conjunto de dois gêneros culturalmente constituídos pela associação entre sexo biológico e “um conjunto preexistente de comportamentos, relações sociais, traços estéticos, ou (...) um destino moldado de acordo com as necessidades mal orientadas do futuro” (SIQUEIRA, 2023).

Nos movimentos populares de afirmação da identidade autista, assim como na representação mostrada pelas produções audiovisuais, é usual que certas características do autismo de nível 1 de suporte sejam retratadas como “superpoderes” — construção retórica que promove controvérsia tanto em meio à comunidade autista, quanto em meio à comunidade acadêmica (HUNGERFORD et al., 2025; JONES, 2022; JOO SONG;

¹¹ “Recusa de ser homem” é uma noção proposta pelo teórico e ativista John Stoltenberg, que diz respeito à rejeição constante da identidade masculina como construída pelo patriarcado, associada ao poder, à dominação e à opressão de gênero. Ele propõe a desidentificação ética e política com os valores tradicionais da masculinidade — e, no limite, de ambos os gêneros, já que opõe-se ao sistema sexo-gênero (STOLTENBERG, 1990).

IM, 2024). Contudo, se eu aderisse a essa narrativa, entenderia a minha incapacidade de incorporar e naturalizar a performance de gênero como meu superpoder preferido.

Graças a esse superpoder, em 2023 tive uma grande revelação ao ler um mero *tweet*. A mensagem dizia, em tom caracteristicamente *twitteiro*, que “as pessoas precisam entender que a verdadeira radicalidade do feminismo é querer com todos os gêneros”. A ideia não era exatamente nova, pois eu já havia ouvido que a vertente do feminismo radical tinha como horizonte a perspectiva da abolição dos gêneros, mas eu sabia também que essa posição 1) se dava em favor do fortalecimento de uma identidade vinculada ao sexo biológico — o que fazia e faz com que essas feministas radicais refram-se às mulheres como “fêmeas humanas”; e 2) levava as adeptas dessa vertente a odiarem as pessoas transgênero. Sem encontrar identificação com nenhum dos dois tópicos, eu simplesmente não havia me aprofundado nas leituras sobre o feminismo radical. Engravidar, gestar, amamentar, adorar as possibilidades garantidas pelo fato de ter um útero e hormônios femininos: tudo isso me parecia completamente desinteressante e despropositado desde a infância e, naquele então, era impossível um argumento me convencer de qualquer forma de instinto maternal. E odiar pessoas trans estava fora de questão, porque, por um lado, eu não gostava da ideia de odiar um grupo tão grande de gente que não fez nada pra ninguém e, por outro lado, porque aquelas pessoas trans que não reivindicavam o caráter inato e essencial da disforia de gênero eram as pessoas que haviam tido a coragem de dizer ao mundo o que eu também pensava: isso é tudo uma balela.

(Eu conhecia muitas dessas pessoas. Todas pelo *twitter*).

Mas o que me intrigou, nesse *tweet* em particular, foi que sua autora era uma mulher trans. Existiria, então, um feminismo radical não transfóbico? Seria ele um movimento autônomo e consolidado, ou apenas um pensamento se desenhando ali naquele ambiente virtual? Existiria uma forma de abolição de gênero que, proposta, não excluiria as pessoas trans? Eu me fazia essas perguntas jogada no sofá, com uma perna apoiada no encosto¹², segurando o celular na mão esquerda apoiado no dedo mindinho, bem ali onde já criei um calo, depois de um longo dia de trabalho, vestida com o que costumo chamar de “meu figurino de professora”. Não precisei abrir mais nenhum link porque, mal as perguntas se apresentavam para mim, o pensamento pensou mais rápido do que eu acreditava estar pensando e me devolveu a resposta: a proliferação acelerada de gêneros dissiparia os signos em que se fundamenta o sistema, restando apenas o sexo biológico e performances de identidade variadas. Nada me parecia mais lógico que essa tática.

*

Reviso este texto às 22h19 de 04 de maio de 2025 enquanto administro uma crise doméstica relacionada às funções de cada um dos dois gêneros daqui de casa na manutenção e sustentabilidade da vida.

*

Em “Autismo e gênero: da mãe geladeira aos geeks¹³”, a pesquisadora Jordyn Jack (2014) constrói uma história retórica do autismo na cultura popular, analisando personagens-tipo de mulheres na relação com a condição autista — caracteres bem estabe-

¹² Minha posição oficial de ficar no sofá desde a infância e que, de acordo com minha mãe, não é jeito de menina.

¹³ Autism and gender: from refrigerator mother to computer geeks, no original.

lecidas na cultura ocidental, dentre as quais constam, destacadas, as mães geladeira¹⁴ e as mães guerreiras¹⁵. De acordo com a autora, essas personagens têm funções epistemológicas e efeitos retóricos concretos na realidade, incidindo tanto na forma como o discurso acadêmico e a prática médica orientam seu olhar para homens e mulheres autistas ou pais, mães e outros responsáveis por autistas, como nos modos pelos quais pessoas autistas inventam seus gêneros. A autora opta pelo termo *invenção* de gênero, ao invés de *formação* — que seria o termo de uso corrente no campo teórico em que ela se inscreve —, em parte por entender que o gênero não é algo que, uma vez constituído, é perene; mas também por verificar que um percentual significativo de pessoas autistas recorrem a recursos retóricos constitutivos de personagens generificadas (e generificantes) para utilizá-los em um processo de composição, combinando elementos diversos e ensaiando performances — desempenhos que muitas vezes incorporam a função de auto persuasão, de auto convencimento de pertença a este ou àquele gênero, quando há a demanda por adequação frente à percepção interna de não correspondência à expectativa social¹⁶ — seja pela sensação de inadequação ao gênero designado ao nascimento, seja pela impossibilidade de identificação dos funcionamentos do sistema sexo-gênero como “conjunto de dispositivos pelos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana e nos quais essas necessidades humanas transformadas são satisfeitas” (RUBIN, 1975, p. 159).

A proposição do gênero da pessoa autista como performance inventada desloca a compreensão desse gênero como ato performativo — estilização relativamente compulsória e repetida que se cristaliza no corpo ao longo do tempo (BUTLER, 2003) — aproximando-o da arte da performance, sem, contudo, alcançar o nível de reflexividade de performances como aquelas das drag queens, que necessariamente reconhecem “a contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias” (BUTLER, 2003, p. 196), como imitações que promovem o estranhamento da performance original de gênero ao deslocarem-na contextualmente.

Tomando por padrão o funcionamento neurotípico e cisgênero, o incremento no letramento de gênero de um indivíduo tende a acompanhar-se do aumento na reflexividade de sua performance de gênero. Se a pessoa não experimenta sensções de incômodo ou inadequação na incorporação dos signos e atuações características do sistema sexo-gênero masculino-feminino, tal letramento irá ocorrer, tendencialmente, apenas quando da imposição externa de informações sistematizadas que circulem nas fontes a que o sujeito expõe-se costumeiramente. Desse modo, essa pessoa tende a consolidar-se como performer do gênero a ela designado ao seu nascimento e apenas *a posteriori* compreender o funcionamento do sistema, podendo então, com isso, manejar

¹⁴ A noção de “mãe geladeira” (refrigerator mother) designa uma hipótese médica, hoje amplamente refutada, segundo a qual o autismo infantil seria causado pela frieza emocional da mãe. Divulgada por Bruno Bettelheim a partir dos anos 1950, essa perspectiva culpabilizou mulheres por manifestações neurodivergentes na infância, especialmente em contextos de classe média branca ocidental. Com o avanço das pesquisas neurobiológicas e a crítica feminista à patologização da maternidade, essa hipótese foi progressivamente abandonada nas décadas seguintes (Nadesan, 2005).

¹⁵ Enquanto os papéis masculinos em destaque são autistas geeks e doutores bondosos, evidenciando a invisibilização da mulher autista no imaginário popular.

¹⁶ De acordo com Judith Butler, toda performance de gênero teria o caráter de crença — mesmo nos casos em que não há desidentificação com os gêneros designados ao nascimento (BUTLER, 2018, p. 3)

níveis de reflexividade em sua performance. Neste caso, as informações sistematizadas de fonte externa sobre gênero são condições necessárias para a reflexividade, mas não suficientes para a alteração na performance. Trocando em miúdos: alguém nasce aparentemente com cromossomos sexuais XX; pelo visual de seu corpo, é entendida como mulher pelos que estão ao seu redor; tranquilamente constrói-se como mulher e, quando e se receber letramento de gênero, usa da razão para saber o que fazer com tais informações — inclusive nada.

Já no caso do indivíduo deparar-se com sensações de inadequação e não-pertencimento ao gênero designado no nascimento, ainda que a performance possa consolidar-se, a reflexividade tende a se fazer presente sem que a fonte de informação externa sistematizada seja condição necessária, podendo ela ou não ser causa suficiente de alteração na performance. Quero, com isso, dizer que a pessoa que se percebe inadequada em termos de gênero, mesmo que se construa como alguém reconhecido por todos os pares como pertencente ao gênero designado a nascer, pode ou não perceber a arbitrariedade dessa designação, se que tenha recebido letramento de gênero.

Para um caso como o meu, em que a sensação de inadequação não está presente, a priori, mas a performance do gênero designado também não se consolida, gerando incômodo, as sensações que se impõem a partir desse interregno — não me identifico especialmente com coisas de mulher, mas não vejo nisso problema; não questiono o gênero que me foi designado mas, ainda assim, não sou lida exatamente como mulher, embora também não seja lida como homem; também não me sinto homem e identifico com coisas de homem — as informações externas sistematizadas podem ou não ser condições para que a alteração na performance leve à consolidação do gênero adequado à expectativa social — a não ser que as tentativas de adequação venham a ter êxito em algum momento do percurso por tentativa e erro — ou à superação definitiva da questão. As tentativas de adequação, contudo, tendem a encontrar dificuldades para seu sucesso, já que a identificação de signos sociais é uma dificuldade característica da condição conhecida do Transtorno do Espectro do Autismo (TAGER-FLUSBERG; PAUL; LORD, 2005).

Pela performance, ia me fazendo mulher

“Descrever o processo, portanto, é restituir ao texto o corpo perdido no tempo da performance”

ICLE, 2019, p. LVII

Estava no primeiro ano do mestrado. O ano era 2017. Eu pesquisava *happenings* e vinha aprofundando meu interesse por performance. A informação sobre arte da performance era pouca e não era fácil de acessar. Nas bibliotecas, os poucos livros eram todos em inglês, idioma que eu lia ainda com alguma dificuldade e que já vinha encarando por grande parcela de meu tempo de estudos nas leituras do mestrado. Em português, apenas os livros de Renato Cohen e aquele que ele traduzira, “A arte da performance”, de Jorge Glusberg. Renato havia sido meu professor de direção teatral e eu, aos 18 anos, tinha achado aquilo tudo muito esquisito. Eu frequentemente procurava por “performance art” no google e passava um bom tempo navegando, páginas e páginas de infor-

mações com apoio da tradução automática pouco desenvolvida de que dispúnhamos naquele momento. Numa dessas buscas, encontrei o blog do Festival de Apartamento, uma mostra de performances sem curadoria, organizada por artistas com a finalidade de reunir artistas que queriam mostrar seus trabalhos, mas não achavam contextos profissionais para fazê-lo. Bem animada, deixei um comentário na caixa de uma postagem, a organização me respondeu. Questionei como fazer para assistir a um dos festivais, e Rodrigo retornou, muito simpático, informando que eu poderia não apenas assistir, mas também performar. Encantador. Sem nem me conhecer! Até ali, eu só havia performado em contextos estudantis — mostras de estudantes, trabalhos finais de disciplinas. Uma chance e tanto. E então, em agosto de 2008, apresentei a performance *mel-o-drama*.

No blog do Festival, o post sobre a IV edição do Festival de Apartamento, realizada em Campinas/SP, traz, ainda hoje, o seguinte registro:

mel-o-drama
Thaise Nardim

A performer inicia usando um sobretudo e recita, mecanicamente, a letra de “Um dia, um adeus”, de Guilherme Arantes, em um megafone. Ela utiliza os recursos do aparelho para gravar e reproduzir o refrão da música em *looping*. Então retira o sobretudo, revelando o tronco enrolado com cordão vermelho. Metódica e repetitivamente, ela desenrola e amarra corações de frango no cordão a intervalos regulares. Uma vez concluído o processo, ela passa a atravessar cada um dos corações com espetos de churrasco, retirados de seu tronco, onde estavam fixos por fita adesiva. Neste processo, ela enrola novamente o cordão no tronco. Durante todo esse tempo, o megafone repete o refrão gravado: “...ninguém mais, como ninguém jamais te amou, ninguém jamais te amou...”

(Eu já tinha algum interesse em descrever ações).

Da memória: sentia angústia por não encontrar uma relação amorosa (com um homem) que me fizesse sentir calma e completude. Quando chegou a proposta de preparar a ação para o próximo Festival de Apartamento, eu estava imersa nesse conflito interior, dados alguns acontecimentos então recentes. A certa altura, resolvi que iniciaria uma pesquisa para a performance com materiais que tivesse por perto de mim. Eu morava provisoriamente numa casa semi-ocupada, que pertencia à família de um amigo (que ali não vivia), e que o amigo utilizava como espaço de ensaio para seu grupo de teatro. Lá também eram armazenados cenários, figurinos e outros materiais utilizados em processos criativos daquela companhia teatral. Entrei num quatinho onde eram guardados materiais pequenos, estocados dentro de caixas transparentes. Após abrir algumas caixas, o fio vermelho me chamou a atenção, e eu o retirei da caixa e o separei num canto. Continuei mexendo e encontrei os palitos de churrasco. Pegando o saco plástico cheio de palitos, levei os dois materiais para o pátio, e passei a manipulá-los num improviso, como tinha experiência em fazer nos processos criativos em teatro: deixando que a materialidade deles me provesse insights de movimento, tentando não pensar demais. Em certo momento, me vi com os palitos amarrados pelo fio em torno da cintura, as pontas agudas pressionando a pele da barriga. Essa imagem me remeteu imediatamente às fotografias de homens-bomba com explosivos abaixo de casacos, os palitos fazendo as vezes das dinamites. Tudo bem, pessoa leitora, se você não vir essa imagem nas fotos que mostro adiante: realmente não tentei reproduzi-la, mas apenas a utilizei como um degrau criativo. Me lembro claramente de pensar “sou uma mulher-bomba”, mas jamais pretendi transmitir essa ideia. Assumi essa imagem,

tomando-a como fundamento para o desenvolvimento das próximas etapas da pesquisa.

Eu havia visto na internet um trabalho de uma performer de traços asiáticos, nua, com peixes eviscerados — não me lembro que trabalho era esse, mas me lembro de estar sentada na sala de computadores da casa em que morava e de ter ampliado essa imagem na tela do computador. Acredito que ela tenha me levado aos corações de galinha. Não me lembro de ter testado a manipulação dos corações, e recorro nitidamente que tive que usar o forno de microondas da casa em que o festival acontecia para descongelar o pacote de corações de galinha que levei para usar na performance. Provavelmente não testei os corações e nem me dei conta com antecedência de que eu os compraria congelados.

Minha primeira imagem foi compor um vestido inteiro com o fio. Eu estaria vestindo apenas uma grande quantidade de fio enrolado. Eu o desenrolaria, revelando a “bomba” de palitos de churrasco (que não precisava se parecer com uma bomba). Os palitos de churrasco, por serem algo prosaico, trariam um alívio cômico, um caráter despretenso ao trabalho — me preocupava soar séria demais, pois eu havia entendido que, no Festival de Apartamento, circulava esse tom de ludicidade, algum desprendimento. Eu já sabia que tinha dificuldade com esse tom e tendia a me “levar a sério demais”, como ouvira tantas vezes dos professores na faculdade. Desfeito todo o vestido, revelados os palitos, eu montaria os espetinhos de coração de galinha, os devolveria à cintura e os cobriria novamente com o vestido, agora feito de fio de e espetinhos de coração de galinha.

Contudo, eu não tinha recursos para comprar a quantidade de fio que precisaria para conseguir montar essa imagem, a do vestido. Eu tinha um subemprego numa produção teatral com cachês atrasados há três meses. Mas me apeguei à sensação de ser uma mulher bomba e, ao reconhecer que os recursos eram insuficientes, optei por mantê-la, numa versão simplificada, menor, com os recursos disponíveis. Esse impedimento material, analisado a partir da minha perspectiva atual, impôs um deslocamento interessante: do vestido, peça do vestuário tipicamente feminina em nossa cultura, passei a utilizar uma calça, já que o fio contornaria apenas a parte superior do meu tronco. Eu não tinha saias no meu guarda-roupa. Apenas calças. Eu me sentia fantasiada vestindo saias.



Figura III — quatro momentos de mel-o-drama
 Fonte: Acervo do Festival de Apartamento, 2008.

Em 2008, meu cabelo estava curto, ao estilo “joãozinho” — curto como culturalmente se entende um cabelo masculino. Eu havia raspado a cabeça com a máquina 2 não muito antes, mas estava deixando o cabelo crescer, pois me incomodava com a frequência com que era confundida com um homem (o que me parecia um completo absurdo, mas era recorrente). No salão de cabeleireiro, toda vez encontrava uma grande comoção com a minha escolha capilar, e aquilo também me incomodava muito — e os salões de beleza já me são bem incômodos por conta da coocorrência de tantos estímulos. Eu entendia que era a proximidade com o visual masculino que incomodava as outras pessoas no salão, mas eu não compreendia que aquele visual vinha sendo um dos elementos responsáveis pelo que eu sentia como falta de sucesso na vida amorosa.

Não me lembro como cheguei à música de Guilherme Arantes. Sei que achava a música cafona, e que foi por isso que a escolhi. Quis compor algo em torno da cafonice do amor — falar do amor como uma cafonice que eu escolhia e continuava a escolher, perseguia e continuava a perseguir, repetidamente. E a bomba: o tão perseguido amor,

ou mesmo a sua perseguição, me empalava o coração todinho. Anunciar a cafonice num megafone, mas a escolher — e continuar escolhendo, num looping ruidoso, impondo a mim mesma a violência da escolha repetida.

O título do trabalho, que se tornaria o título de uma série, foi escolhido na tentativa de representar o caráter maquínico do processo que ali eu representava, como analogia. Melodrama, como no gênero literário e fílmico, de paixões exageradas a ponto de se fazerem cômicas; e a separação pelos hífen remetendo às composições de nomes de espaços e produtos estadunidenses, terminadas com a sufixação *-rama*, combinação que se tornou moda nos anos de 1950 por meio de seu uso publicitário (AVIS, 1957). Naquele momento, eu era uma jovem muito interessada na cultura das *pin ups* e provavelmente havia visto palavras grafadas com *-rama* em ilustrações desse contexto. Apesar de hoje estar ciente de que essa sufixação carrega o sentido de espaço, de exposição — a partir da fonte *panorama*, derivada do grego (AVIS, 1957, p.50), naquele momento eu a entendia como um signo da artificialidade, do maquinal.

“A incrível máquina de clichês românticos”. Era assim que eu entendia a imagem que estava produzindo, no momento em que a produzia. Há de se questionar, contudo, se a máquina era mesmo eu, ou eu era apenas uma engrenagem dela. No gênero melodrama, os afetos exacerbados, binários morais rígidos, a apresentação patriarcal da figura feminina — a mulher objetificada, vitimizada ou em busca de redenção — além do sacrifício como prova de amor, representam e consolidam uma imagem da relação da mulher com o amor romântico sob a égide do patriarcado. A repetição dos clichês românticos na cultura é o dispositivo de poder que reforça a construção do gênero feminino. A exibição desses clichês pela arte da performance poderia expor o mecanismo e desmontar a ilusão? Eu conseguiria, por meio da exposição pouco consciente e articulada do meu incômodo, promover apropriação crítica? Ou estaria eu apenas uma vez mais escolhendo continuar amarrada, escolhendo atar em mim as dores da ideia de amor romântico, que eu inconscientemente já reconhecia como um sistema de signos articulado conjugado ao patriarcado, mas do qual não conseguia me desfazer?

Penso hoje: talvez a performance fosse para mim o único grito possível de oposição à opressão das mulheres por meio da ideologia do amor romântico, oposição que eu não podia anunciar verbalmente, pois não dispunha de sua elaboração no nível da linguagem.

*

Sugerindo conceitos para a reflexão sobre a arte contemporânea, Maria Beatriz de Medeiros registrou o conceito-ferramenta “volutação”, desenvolvido pelo coletivo Corpos Informáticos:

volutação não é evolução, nem devolução, nem involução. Na volutação não há pro-gresso nem novidades. Nada é novo, tudo volui, re-volui e é iteração. Há volutação, processos em voluta, em espiral rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro (inexistente), sem jamais manter um só movimento

MEDEIROS, 2017, P. 42

Voluta é o movimento espiralado, curvo, em arabesco. Volutação é a performance nesse movimento, num gerúndio, volutando, pois o desejo que não se organiza em função do reto, do regular, mas, podendo passar, tende à sinuosidade e à fluidez. Assim caminha meu trabalho em arte da performance, mobilizando, sem que eu me dê conta, questões próprias do feminismo — e o performar me pondo em voluta entre meandros das minhas

formas autistas de perceber e do gênero. Ao longo da série *mel-o-drama*, variam as formas de representar o meu padecer do amor, mas não variam as energias: peso, drama, dor.

Gostaria de propor um olhar *volutivo* para outras performances da série *mel-o-drama* e para a relação com questões de gênero que expus por meio delas. Alguns deslocamentos, muitas expressões que vazaram de modo não consciente, deslizamentos no sentido, mas, sempre ali, ele: o fardo do amor romântico carregado por um corpo tentando se fazer feminino. Minha aproximação com a performatividade do gênero por meio de sua performance.

No final de 2010, tive uma proposta de performance aprovada num evento em outro estado. Havia algum recurso disponível para a compra de materiais, então me propus a refazer *mel-o-drama*, desta vez conquistando o vestido que eu almejava inicialmente. Solicitei à produção a compra de cinquenta metros de fita de cetim vermelha, e de cinquenta quilos de coração de boi — cinquenta quilos correspondia ao meu peso corporal naquele momento. Assim, em janeiro de 2011, *mel-o-drama — a máquina* foi performada numa galeria de arte universitária.

Nessa ocasião, eu queria fazer tudo bem bonito, e queria ficar muito bonita — muito feminina. Meu cabelo estava comprido e com um lindo corte. Logo antes da apresentação, fui ao camarim me maquiar, mas deu tudo errado: eu não sabia passar delineador e, mesmo tomando muito cuidado, não consegui acertar (em minha defesa: não tive aulas de maquiagem na faculdade). A tentativa foi completamente frustrada e, sem tempo para retirar todo o borrão preto dos meus olhos, eu os esfreguei e espalhei a mancha, assumindo a intromissão da mancha.

Iniciei em pé, com meu vestido tubinho tomara que caia feito de fita de cetim amarrada ao meu corpo e a si mesma, os corações de boi sobre uma mesa de alumínio cujo tampo estava coberto por plástico bolha. Aos poucos, fui amarrando os corações de boi na fita, que desenrolava do meu corpo, e os lançando pelo chão da galeria. Após o último coração atado, mantive a fita presa à minha cintura; deitei a mesa, deixando seu tempo exposto de frente para o público, o sangue dos corações escorrendo lentamente pelo plástico bolha; caminhei lentamente até cada um dos corações, buscando recolocá-los sobre o meu corpo. Não consegui permanecer de pé o tempo todo: a certa altura, caí sentada, devido o peso que carregava. Segui sentida no chão, resgatando os corações, puxando-os pela fita e, após colocar o último deles sobre o corpo, fazendo algum esforço eu me ergui; permaneci então de pé por alguns instantes; e dei por encerrado o trabalho, fechando os olhos, largado no chão os corações que estava segurando com as mãos e braços e fazendo uma pequena reverência à plateia.

A ação seguiu a mesma dinâmica da *mel-o-drama* original, sem os palitos de churrasco e o seu caráter prosaico, com o peso adicional dos corações de boi, que chegam a me fazer cair. A minha imagem estava mais feminina, e eu me lembro de me sentir bonita — o que, naquele momento, significava feminina e adequada à norma. Eu vivia questões amorosas muito semelhantes àquelas de 2008, quando da criação da performance original. Alguns meses depois da apresentação desse trabalho, eu acordaria um dia no meio da madrugada e, por e-mail, saberia ter sido abandonada por um amor problemático. Saindo da cama, pegaria uma tesoura no escritório, me dirigiria ao banheiro e cortaria todo o meu cabelo, deixando-o muito, muito curto. Ao fazer isso, teria a sensação de imensa liberdade. Hoje sei, era da performance de mulher que eu estava tentando me libertar.

Liberdade não era o que sentia performando *mel-o-drama*. Muito distante disso: eu acabava as apresentações me sentindo um pouco suja — estava literalmente suja, mas me sentia assim também simbolicamente. Vivenciava um desgaste físico e também um

desgaste de ordem afetiva e emocional, desgaste de me sentir existindo e, hoje vejo, de me sentir atada ao problema de ser mulher.

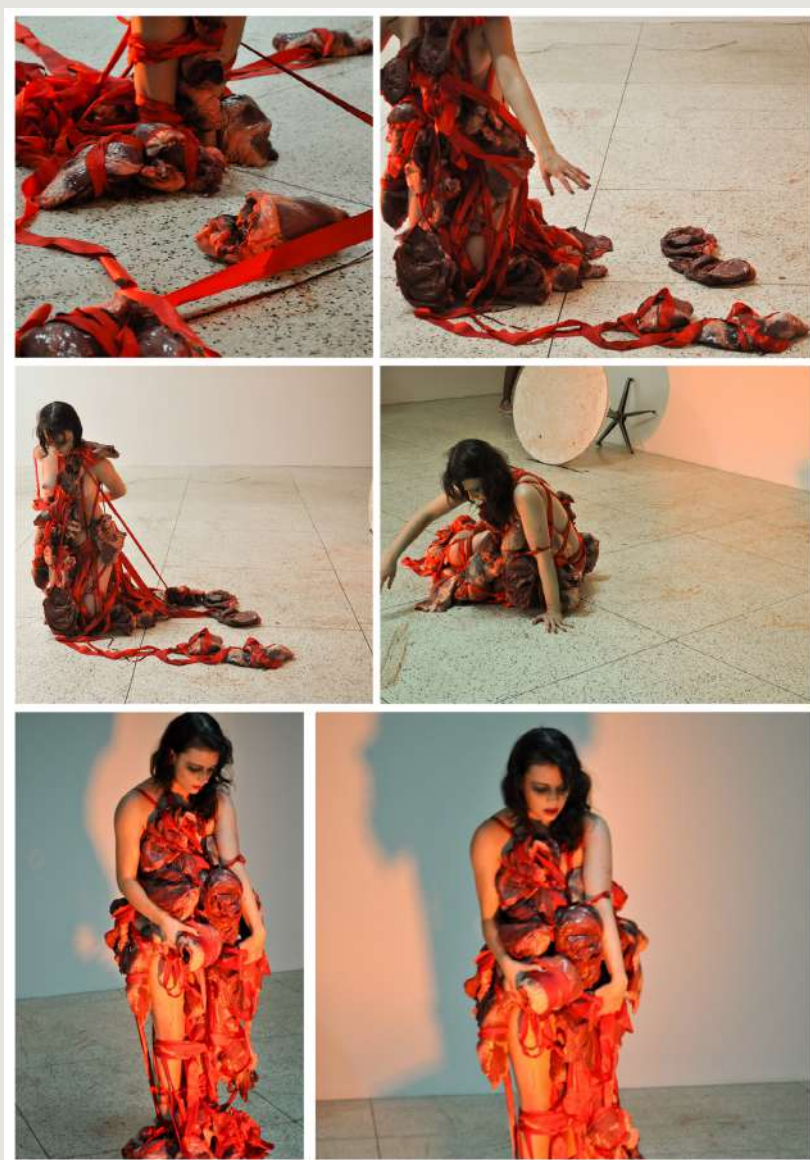


Figura IV — seis momentos de mel-o-drama — a máquina
Fonte: Acervo pessoal, 2010.

*

O quão feminista é expor publicamente a imagem de uma mulher sofrendo por amor? O quanto isso funciona como um reforçador do patriarcado? Essas não eram, definitivamente, questões que eu pudesse me fazer no período em que performei *mel-o-drama*. Olhar para esses trabalhos com o olhar de hoje, que está alinhado com o feminismo materialista radical transinclusivo, me causa certo constrangimento — me aproximo do sentimento que Milan Kundera nos informou ser representado no idioma checo por uma palavra que, segundo o autor, seria intraduzível: *litost*: “um estado atormentador nascido do espetáculo de nossa própria miséria repentinamente descoberta” (KUNDERA, 1994, p. 116). A pesquisadora-docente-artista precisa exercitar a autocompaixão com a história de sua formação artística assim como exercita a compaixão com a história de

sua formação acadêmica. Preciso exercitar a autocompaixão com a história de minha formação como mulher.

Em 11 de outubro de 2010, perfomei *sweet-o-rama: maçã do amor*. A performance não mantinha o título da série, mas relacionava-se diretamente com ela. No blog do Festival de Apartamento, evento em cuja X edição o trabalho foi apresentado, a sinopse informa:

sweet-o-rama
Tháise Nardim

A performer terá os seios cobertos por uma calda doce e de cor vermelha de alta temperatura. Após a cristalização da calda, o público estará convidado a intervir sobre o corpo da performer de acordo com sua vontade, em um ambiente privado.

Nesse trabalho, um acontecimento me fez pensar sobre feminismo, de fato, pela primeira vez na trajetória de *mel-o-drama*. Durante o tempo em que me mantive no quarto escuro, semi nua, com o seio coberto por calda doce, uma mulher entrou e quis conversar comigo. Era uma conhecida, alguém que eu havia visto no câmpus, uma estudante de Ciências Sociais. Ela parou em pé ao meu lado — eu estava sentada e imóvel — e me disse algo como: “Por que você faz isso consigo mesma? Por que você se violenta para agradar os homens? Você não precisa fazer isso. Você não precisa agradar aos homens, e mesmo que queira, você é linda, não precisa se submeter a isso. Pense mais em você. Faça arte para você. Não faça arte para agradar aos homens. Não faça isso com você. Não se violente.”

Logo após ela deixar o quarto, eu encerrei o trabalho. Eu refletia sobre o que eu poderia ter feito de errado para que meu grito de dor, de intencionalidade crítica, soasse como autoflagelação para aquela mulher. Eu queria, com a performance, dizer algo do quão doloroso era estar sob o jugo da expectativa social de ser doce, de ser açucarada, para atender às expectativas patriarcais que me levariam, supostamente, à uma vida romântica feliz. Minha intenção era expressar a dor que isso me causava e, com isso, quem sabe, o espectador compreendesse algo de crítico. Mas, pela fala daquela mulher, eu deixara escapar uma intenção sub-reptícia justamente de me submeter àquilo, me submeter publicamente àquilo. Eu pretendia uma crítica da objetivação mas, segundo aquela espectadora-participante, eu estava me objetificando. E estava, de fato, me ferindo — muito embora minha alta tolerância à dor fizesse com que o sofrimento autoinfligido parecesse maior aos espectadores do que ele de fato era, para mim.

Logo após ela deixar o quarto, eu encerrei o trabalho. Eu refletia sobre o que eu poderia ter feito de errado para que meu grito de dor, de intencionalidade crítica, soasse como autoflagelação para aquela mulher. Eu queria, com a performance, dizer algo do quão doloroso era estar sob o jugo da expectativa social de ser doce, de ser açucarada, para atender às expectativas patriarcais que me levariam, supostamente, à uma vida romântica feliz. Minha intenção era expressar a dor que isso me causava e, com isso, quem sabe, o espectador compreendesse algo de crítico. Mas, pela fala daquela mulher, eu deixara escapar uma intenção sub-reptícia justamente de me submeter àquilo, me submeter publicamente àquilo. Eu pretendia uma crítica da objetivação mas, segundo aquela espectadora-participante, eu estava me objetificando. E estava, de fato, me ferindo — muito embora minha alta tolerância à dor fizesse com que o sofrimento autoinfligido parecesse maior aos espectadores do que ele de fato era, para mim.

Sem percebê-lo, eu estava performando para me fazer mulher. Literalmente: gênero mulher, como o patriarcado me pedia: articulando elementos culturais arbitrariamente alinhados ao sexo biológico, a fim de incorporar experiências nascidas da opressão

sistêmica experimentada por minhas pares. Eu estava performando para me propiciar a objetificação que, no cotidiano, eu não me via receber — não percebia, não lia. Entre a performatividade do gênero e a arte da performance, sem deter os recursos intelectuais para a análise da questão, eu performava o gênero muito perto de sua performatividade.



Figura V — quatro momentos sweet-o-rama — maçã do amor
 Fonte: Acervo do Festival de Apartamento. Fotos de Murilo De Paula, 2010.

*

À guisa de **conclusão finalização futurização**

0x05

O excesso de modéstia nas agendas feministas das décadas recentes não é proporcional à monstruosa complexidade de nossa realidade, uma realidade entrecruzada por cabos de fibra ótica, ondas de rádio e microondas, oleodutos e gasodutos, rotas aéreas e marítimas, e a implacável e simultânea execução de milhões de protocolos de comunicação a cada milésimo de segundo que passa. O pensamento sistemático e a análise estrutural têm sido deixados de lado, em sua maior parte, a favor de lutas admiráveis, porém insuficientes, atreladas a localizações fixas e insurreições fragmentadas.

Queride leitora,

O ano era 2089. Caminhando pelas ruas iluminadas por um céu lilás de brilho oxidado, observando a pulsação das arcadas que se alargavam de acordo com a maré humana que as atravessava, eu me lembrava de uma estória contada por vovo Sulamytah, de um tempo quando os bebês eram gerados por úteros eletrônicos. Ela estava à espera da maturação do feto que viria ser papão e, olhando pelo visor da *post brooders ooterus machine*, já conseguia ver as unhas se formando nos dedinhos. Ela brigara com vovo João e ele fizera as malas e deixara o apartamento em que viviam. Esquecera, contudo, uma cueca masculina branca em que havia uma marca de fezes (vovo Sulamytah disse que isso era chamado popularmente de *freada* e que era um tanto quanto comum em roupas íntimas masculinas, ugh). Vovó contou que, quando pegou aquela cueca suja no chão e colocou-a para lavar na máquina de lavar fraldas, percebeu que o feminismo eletrônico no qual tanto se engajara, apesar de ter conquistado muitas coisas importantes — como a ressignificação da categoria “mãe” — mantivera quase intacta a exploração do trabalho doméstico não remunerado realizado pelas mulheres em pactos matrimoniais heterossexuais¹⁸. Com vovó na lembrança, eu escutava frequências que meu mundo, por força de pessoas como ela, se esqueceu de ouvir — nesse caminho em que a ideia de que só haviam dois gêneros — masculino e feminino, o primeiro instituído sobre a possibilidade de opressão do segundo — eram fóssil enterrado sob um código de solo.

Ainda em tempo, trans-fegada por meus devaneios, cheguei para a aula sobre as antigas características performativas de gênero feminino. Naquele dia, exercitamos inclinar a cabeça para o lado para afetar docilidade e também retesar o pulso, o que professor disse que, naquele passado, exibia delicadeza. Eu fazia aquilo porque amava muito a arte e precisava entender os códigos para o sabá lógico-analítico para visceras porosas que eu deveria conduzir em alguns dias. Durante as aulas, sentia um misto de vergonha alheia e desespero por minhas antepassadas, mas também alívio por nos termos livrado dessas molduras dentro das quais não havia um quadro sequer para emoldurar.

Durante a aula, professor Dianno mencionou que os autistas tiveram grande responsabilidade na superação do sistema sexo-gênero. Naquela época, éramos considerados atípicos: autismo era considerado um transtorno, era registrado e descrito como tal nos manuais diagnósticos de saúde mental! Mas, além de lutarmos pela desassociação de nossa condição dessa ideia maluca, também colaboramos para que todos vissem que o sistema que impunha a adequação de todos os corpos aos antigos dois gêneros era algo arbitrário — nosso raciocínio analítico default, esse que nos faz identificar padrões com grande facilidade — e que, para humanos da época, era acima da média -, além do bom

¹⁷ Trechos do Manifesto Xenofeminista (LABORIA CUBONIKS, 2015, s/p). A versão apresentada é uma tradução minha a partir do original em inglês.

¹⁸ Narrei essa estória no microconto Uterotopias, publicado no Zine Marítimas — Sci-fi, distopia e afrofuturismo, que está disponível em <https://zinemaritimas.blogspot.com/2023/12/ano-3-vol-10-deu-sa-ex-machina.html>

raciocínio lógico, mostrou a todes que, se era pra associar sexos biológicos a algum tipo de construção cultural, essa construção poderia ser tão variada quanto somos todes, humanas e além-humanas. “Decifrado o código, feitiço vira apenas truque”, era como dizia vovó Sulamytah. Conteí aos colegas a estória dela com a cueca masculina e a conversa foi gostosa: todes falando sobre sues antepassades e mostrando marcas que as lutas delus deixaram como valores em sues agrupamentos familiares. Com essa conversa, formamos família, e continuamos familiando por mensagens telepatográficas depois de deixarmos o espaço da escuela. Naquela noite, junto delus pelas conexões neuroníricas de tons familiares, sonhei com o sabá lógico-analítico para visceralidades porosas que eu conduziria:

Ao despertar, sintonizei-me logo com o ventre do Arx_V para acender novas perguntas e (des)materializar, de uma vez por todas, a ação. Nas lacunas que a frequência me apresentou sobre as tais performances de gênero do passado, toquei um arquivo digital em texto, escrito pur ume pesquisadore autiste e “mulher”, de nome Thaise Nardim. Incorporei o arquivo, que me veio em uma imagem mental assistida — sem me apresentar dados sensoriais imediatos, mas me evocando sensações à boa moda dos anos 2020. Soube, assim, que em 2026, Thaise escreverá:

performance em processo para reivindicar corpo de quaisquer gêneros e cognitio de quaisquer-padrões: performance como evento ritualístico coletivo que pensa em voz alta com razão inteira, fórmula de corpo pleno, glitchado e infiltrante de sensíveis muitos-mútiplos, racionais muitos-mútiplos. Informa-se no xenofeminismo, no tecno-materialismo transfeminista, no neuroqueer, na recusa ativa dos binarismos homem-mulher e neurotípico-neuroatípico como categorias organizadoras do mundo. Gêneros e neuropadrões irrelevantes como categorias de contenção, direitos totais de fruição do espaço-tempo às materialidades dos sexos e aos neurofuncionamentos, em favor dos quais dissolvem-se as categorias divididas das classes sexuais e neurológicas; *ler sem pausa*: também sintaxe alternativa de mundo, gramática prévia como ruídos que não fazem ambiência então correm para compor com o nada. Razão como ferramenta que vaza — nem branca, nem europeia, nem masculina, nem cisgênero, nem neurotípica: tecnologia cognitiva encarnada, tecnologia carnal cognitivada: ampla, arteciência como suspensão de gênero e neuropadrões.

Queride leitor: quando escrito, esse texto será excelente começo pelo meio.

Minha atual posição na relação com o feminismo é devedora do trabalho de Cássia Siqueira Figueiredo, a quem agradeço, in memoriam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAREZ, J.; PASSOS, E. “Pista 7 – cartografar é habitar um território existencial”. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (org.). *Pistas do método da cartografia*: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 131–149.
- AVIS, W. Suffixorama. *Journal des traducteurs*, Montreal, v. 2, n. 2, p. 49–52, 1957. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1061353ar>. Acesso em: 4 maio 2025.
- BARTKY, S. L. *Femininity and domination: studies in the phenomenology of oppression*. Nova Iorque: Routledge, 1990

- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BARGIELA, S.; STEWARD, R.; MANDY, W. "The experiences of late-diagnosed women with autism spectrum conditions: an investigation of the female autism phenotype". In: *Journal of Autism and Developmental Disorders*, [S.l.], v. 46, n. 10, p. 3281–3294, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s10803-016-2872-8>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 1970a. v. 1
- BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. v. 2. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970b. v. 2
- BUTLER, J. "Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista". In: *Caderno n. 78*. São Paulo: Chão da Feira, 2018. Disponível em: http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf. Acesso em: 4 maio 2025.
- COOKE, K. et al. "Gender differences in the prevalence of autistic experiences of interpersonal violence: a mixed methods systematic review and meta-analysis". In: *Review Journal of Autism and Developmental Disorders*, [S.l.], 2025. Disponível em: <http://doi.org/10.1007/s40489-025-00498-x>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- COOPER, K.; SMITH, L.; RUSSELL, A. "Gender identity in autism: sex differences in social affiliation with gender groups". In: *Journal of Autism and Developmental Disorders*, [S.l.], v. 48, n. 12, p. 3995–4006, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s10803-018-3590-1>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- COOPER, K.; MANDY, W.; BUTLER, C.; RUSSELL, A. "The lived experience of gender dysphoria in autistic adults: an interpretative phenomenological analysis." In: *Autism*, [S.l.], v. 26, n. 4, p. 963–974, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/13623613211039113>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.
- DENIS, C. "Claire Denis interviewed by Jonathan Romney". In: *The Guardian*, 28 jun. 2000. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/interview/interviewpages/0,6737,338784,00.html>. Acesso em: 3 maio 2025.
- ESPINOSA, B. de. *Ética*. Tradução de Tomás da Silva. 4. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).
- EUGENIO, F. "Livro rosa". In: *Caixa Livro AND*. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019.
- EUGÊNIO, F. "Das políticas de convivência, do irreparável, da sinceridade, do método AND Lab. Entrevistador: Marta Lança". In: *Buala*, [S. l.], 10 jan. 2020. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/das-politicas-de-convivencia-do-irreparavel-da-sinceridade-do-metodo-and-lab>. Acesso em: 3 maio 2025.
- FIRULA. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [online]. Lisboa: Priberam Informática, 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/firula>. Acesso em: 3 maio 2025.
- GLAVES, K.; KOLMAN, L. "Gender diversity in autistic clients: an ethical perspective". In: *Frontiers in Psychiatry*, [S.l.], v. 14, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.3389/fpsy.2023.1244107>. Acesso em: 29 abr. 2025.

- GRZADZINSKI, R.; HUERTA, M.; LORD, C. "DSM-5 and autism spectrum disorders (ASDs): an opportunity for identifying ASD subtypes". In: *Molecular Autism*, London, v. 4, n. 1, art. 12, 15 maio 2013. DOI: 10.1186/2040-2392-4-12. Disponível em: <https://molecularautism.biomedcentral.com/articles/10.1186/2040-2392-4-12>. Acesso em: 4 maio 2025.
- HUNGERFORD, C.; KORNHABER, R.; WEST, S.; CLEARY, M. "Autism, stereotypes, and stigma: The impact of media representations". In: *Issues in Mental Health Nursing*, v. 46, n. 3, p. 254–260, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01612840.2025.2456698>. Acesso em: 2 maio 2025.
- ICLE, G. "Como descrever os Processos de Criação das Práticas Performativas?" In: ICLE, G. (org.) *Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia*. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019, p.XXXV-LVI.
- JONES, S. C. "Hey look, I'm (not) on TV: autistic people reflect on autism portrayals in entertainment media". In: *Disability & Society*, v. 39, n. 6, p. 1484–1501, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09687599.2022.2150602>. Acesso em: 2 maio 2025.
- JOO SONG, Y.; IM, B. "Exploring the impact of supercrip portrayal in TV drama: assessing attitude shifts toward people with autism spectrum disorder and intellectual disability". In: *International Journal of Developmental Disabilities*, p. 1–13, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/20473869.2024.2355376>. Acesso em: 2 maio 2025.
- KALLITSOUNAKI, A.; WILLIAMS, D. "Implicit and explicit gender-related cognition, gender dysphoria, autistic-like traits, and mentalizing: differences between autistic and non-autistic cisgender and transgender adults". In: *Archives of Sexual Behavior*, [S.l.], v. 51, n. 7, p. 3583–3600, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s10508-022-02386-5>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- KALLITSOUNAKI, A.; WILLIAMS, D. M. "Autism Spectrum Disorder and Gender Dysphoria/Incongruence: A Systematic Literature Review and Meta-Analysis". In: *Journal of Autism and Developmental Disorders*, v. 53, n. 8, p. 3103–3117, ago. 2023. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/35596023/>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- KOURTI, M.; MACLEOD, A. "'I don't feel like a gender, I feel like myself': autistic individuals raised as girls exploring gender identity". *Autism in Adulthood*, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 52–59, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1089/aut.2018.0001>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- KUNDERA, M. *O livro do riso e do esquecimento*. Tradução Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Circulo do Livro, 1994.
- LACERDA, Lucelmo. *Orientação sexual e identidade de gênero entre pessoas com autismo*. [S.l.]: YouTube, 22 jan. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1oa_XNss0YQ. Acesso em: 10 maio 2025.
- LOSH, M.; ADOLPHS, R.; POE, M. D. "Neuropsychological profile of autism and the broad autism phenotype". In: *Archives of General Psychiatry*, Chicago, v. 66, n. 5, p. 518–526, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1001/archgenpsychiatry.2009.34>. Acesso em: 3 maio 2025.
- LABORIA CUBONIKS. *Xenofeminist manifesto: a politics for alienation*. [S. l.: s.n.], 2015. Disponível em: <https://laboriacuboniks.net/manifesto>. Acesso em: 10 maio 2025.
- MEDEIROS, M. B. "Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos". In: *Art*

- Research Journal: Perspectivas multidisciplinares no campo da arte*. V.04, nº1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808>. Acesso em: 05 maio 2025.
- NADESAN, M. H. *Constructing Autism: Unravelling the "truth" and understanding the social*. New York: Routledge, 2005.
- NARDIM, T. L. *Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa*. Orientador: Cassiano Sydow, 2009. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284094> Acesso em: 3 maio. 2025.
- NARDIM, T. L. "Performances da memória, performances da história: considerações a partir do processo criativo de 'Somnambulismo'". *Cena*, [S. l.], n. 20, p. 132–144, 2016. DOI: 10.22456/2236-3254.63598. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/63598>. Acesso em: 3 maio 2025.
- ORTEGA, F. "O sujeito cerebral e o movimento da neurodiversidade". *In: Mana*, v. 14, n. 2, p. 477–509, out. 2008.
- OTU, M.; SEFOTHO, M. "Examination of emotional distress, depression, and anxiety in neurodiverse students: a cross-sectional study". *In: World Journal of Psychiatry*, [S.l.], v. 14, n. 11, p. 1681-1695, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.5498/wjp.v14.i11.1681>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- SIQUEIRA, C. Por que ser feminista radical?: uma perspectiva trans – 0.1 introdução. *Textura Aberta*, 1 mar. 2023. Disponível em: <https://texturaberta.wordpress.com/2023/03/01/por-que-ser-feminista-radical-uma-perspectiva-trans-0-1-introducao/>. Acesso em: 10 maio 2025.
- STOLTENBERG, J. *Refusing to be a man: essays on sex and justice*. Nova Iorque: Meridian, 1990.
- RAMACCIOTTI, B. L. "Espinosa e Nietzsche: conhecimento como afeto ou paixão mais potente?" *In: Cadernos Espinosanos*, São Paulo, n. 31, p. 57–80, jul./dez. 2014.
- ROSENAU, K. A. et al. "Considerations for expanding research and clinical care for the neurodivergent gender diverse population". *Cureus*, [S.l.], v. 15, n. 12, e51060, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.7759/cureus.51060>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- RUBIN, G. "The traffic in women: notes on the 'political economy' of sex". *In: REITER, R. (ed.). Toward an anthropology of women*. Nova Iorque: Monthly Review Press, 1975. p. 157–210.
- TAGER-FLUSBERG, H.; PAUL, R.; LORD, C. "Language and communication in autism". *In: VOLKMAR, F. R. (org.). Handbook of autism and pervasive developmental disorders*. 3. ed. Hoboken: John Wiley & Sons, 2005. v. 1, p. 335–364.
- TORRINHA, F. *Dicionário português-latino*. 2. ed. Porto: Empresa Literária e Tipográfica, 1936.
- WARRIER, V. et al. "Elevated rates of autism, other neurodevelopmental and psychiatric diagnoses, and autistic traits in transgender and gender-diverse individuals". *Nature Communications*, [S.l.], v. 11, n. 1, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1038/s41467-020-17794-1>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- WIERENGA, L. et al. *Understanding vulnerability through variability: a longitudinal twin study linking sex differences in neurodiversity, neurodevelopment and X-linked genetic mechanisms*. 2023. Preprint. Disponível em: <https://doi.org/10.21203/rs.3.rs-3181311/v1>. Acesso em: 29 abr. 2025.



GRUPO XANARAI DE TEATRO: CARTOGRAFIAS DESCONTÍNUAS RASTREADAS POR UMA PROFESSORA, ARTISTA E PESQUISADORA

XANARAI THEATER GROUP: DISCONTINUOUS CARTOGRAPHIES TRACED BY
A TEACHER, ARTIST AND RESEARCHER

KARINA RIBEIRO YAMAMOTO

Karina Ribeiro Yamamoto é atriz, mãe e professora de teatro natural da cidade de Assis – SP. Graduada em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo - USP (2003), mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo - USP (2009) e doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas - Uni-camp (2023). Atualmente é professora do magistério superior da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, pedagogia do teatro, teatro educação, performance e dança.

kkyamamo-to@gmail.com

DOI: 10.26512/dramaturgias30.60975



Resumo

Este texto se propõem a criar uma forma de escrita e de relato a partir de um processo artístico e também pedagógico de imersão na geografia tocantinense. *Trieiros: no meio de um monte de nada*, foi um espetáculo desenvolvido pelo Grupo XANARAI de Teatro, na cidade de Palmas – Tocantins entre os anos de 2013 a 2015. Tratava-se de um coletivo formado por professores e estudantes que tinham como foco o contato com a terra a qual conviviam naquele momento, cada qual ao seu tempo e imprimindo nas criações todas as subjetividades. A cartografia empreendida mostrou-se repleta de comentários advindos da possibilidade de continuidade e desdobramentos, através de anotações, desenhos, fotos e relatos de memória daqueles que viveram o processo de criação.

Palavras-chave: Cartografia, Processo de criação, Coletivo teatral, *Trieiro*.

Abstract

This text aims to create a form of writing and reporting based on an artistic and pedagogical process of immersion in the geography of Tocantins. *Trieiros: no meio de um monte de nada* was a show developed by the XANARAI Theater Group in the city of Palmas, Tocantins, between 2013 and 2015. It was a collective formed by teachers and students who focused on contact with the land they lived in at that time, each in their own time and imprinting all the subjective in their creations. The cartography undertaken was full of comments arising from the possibility of continuity and developments, through notes, drawings, photos and accounts of memories from those who lived through the creative process.

Keywords: Cartography, Creative process, Theater collective, *Trieiro*.



Este trabalho é um revisitado ao processo de criação do Grupo de Pesquisa Cênica Xanarai, da Universidade Federal do Tocantins, no Campus de Palmas. Foi um grupo de teatro que emergiu na ausência de fazeres teatrais, no estado mais novo do país. Eu, enquanto professora, artista e pesquisadora (PAP), diria que o grupo surge no intuito de pensar o que seria uma linguagem cênica a partir do olhar dos “estrangeiros” que adentram esta nova cidade, este novo estado; que busca teatralidades na cultura local e intenta levá-las à cena, criando, assim, seu *Experimento I*. Aceitando a identidade que cada integrante leva para a cena, em confluência com a cultura local, através de laboratórios de criação cênica, o grupo desenvolve o espetáculo *Trieiros – experimentos* (2013) e que depois se transforma, trazendo uma nova corporeidade com mudança de atores e cenas para *Trieiros: no meio de um monte de nada*, estreado em 2015, no SESC- Palmas.

Podemos ver que cada processo pode ser observado e recontado dependendo do ponto de vista pelo qual é vivido e examinado. Logo, pelo ponto de vista de Andrey Tamarozzi em sua dissertação de mestrado, o qual, na época do grupo, era estudante do Curso de Licenciatura, o Grupo Xanarai se fez assim:

Xanarai

Estamos na cidade de Palmas, capital do estado do Tocantins. O ano é 2013. Um encontro entre estudantes e professores do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins (UFT). O desejo era criar um experimento cênico livremente inspirado pela obra do poeta francês Antonin Artaud. As confluências espaço-temporais, os interesses e a disponibilidade dos agentes, a leitura dos textos do poeta maldito... Eram sinais do nascimento de um coletivo de investigação e criação cênica no ano de 2014: o Grupo Xanarai, formado por artistas, pesquisadores e professores residentes na cidade de Palmas.

O Grupo Xanarai funcionava como projeto de extensão na referida universidade (UFT), atuando em três linhas de ação: criação de espetáculos, experimentos cênicos e performances, apresentados em teatros e espaços não convencionais (salas, ruas, praias, rios, trilhas); iniciativas no campo pedagógico em formatos diversos como aulas, workshops, treinamentos, imersões, em parceria ou não com artistas locais e de outros estados brasileiros; a pesquisa voltada para a relação intrínseca entre corporalidade, movimento e espacialidade, por meio do estudo e escrita de textos, discussões conceituais e experimentações práticas.

Ao longo de sua existência, o grupo passou por formações diversas: existem aqueles membros que permanecem desde a formação original, assim como aqueles que participaram durante anos ou meses, e algumas aparições fugazes. Cada uma dessas presenças, tanto a mais breve quanto a mais duradoura, são marcas que compõem a vivacidade do corpo coletivo que é o grupo. Por isso, inscrevo aqui seus nomes: Karina Yamamoto, Denis Casima, Eliene Lago, Roni Bianchi, Vanessa Cardoso, Francisco Peres (Xyko Peres), Pedro Thiago Rodrigues, Vanessa de Carlem, Luciana Andradito, Filipe Porto, Marcial Azevedo, Ailton Yabeta, Caio Brettas, Fernanda Rodrigues, Helena Iscold, Keila Assis, Thiago Cassiano, Jackline Souza, Pedro Prata, Bruno Barreto, Tales Monteiro e Isilda Sales, além de muitos outros que colaboraram direta e indiretamente.

(...)

O grupo possui um único espetáculo no seu repertório, intitulado "Trieiros – no meio de um monte de nada", criado entre os anos de 2014 e 2015, num processo que levou o Grupo Xanarai a uma série de viagens pelo estado do Tocantins, incluindo o Parque Estadual do Jalapão, Ilha do Bananal, Serra de Lajeado e Distrito de Taquaruçu.

TAMAROZZI, 2021, P. 26-27

No intuito de compreender os diferentes olhares tanto sobre o Grupo Xanarai – sua formação e existência – quanto sobre a criação do espetáculo *TRIEIROS: no meio de um monte de nada*, fez-se necessário formalizar alguns comentários dos participantes que pude ouvir ao longo dos anos e que, diferente da forma como Andrey Tamarozzi o fez em sua dissertação, ficaram soltos em conversas no grupo de pesquisa ou no Grupo Social no Aplicativo WhatsApp. Para tanto, elaborei cinco formulários pela plataforma online Google Forms, específicos para cada núcleo de perguntas necessárias na tentativa de reaver a

memória dos participantes para pontos específicos do processo, tanto de convivência no Grupo Xanarai, como na criação do espetáculo, intentando compreender também se, de alguma forma, esse período de convivência influencia na forma de trabalho desses participantes e como isso pode ocorrer. Participaram dessa coleta apenas os integrantes do Processo de Criação do Espectáculo *Trieiros: no meio de um monte de nada*. Essas foram as temáticas dos formulários, que podem ser visitados na íntegra na tese da autora¹:

1. Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).
2. Sobre o Grupo Xanarai: Este formulário tem como objetivo coletar informações sobre a criação e o desenvolvimento do Grupo Xanarai de Teatro. As respostas são de caráter pessoal, relacionadas a como cada participante entende/relembra sua participação dentro do grupo e na criação e apresentação do espetáculo: *Trieiros*.
3. Processo de Trabalho do espetáculo *Trieiros: no meio de um monte de nada*: Visando relembrar momentos do processo de trabalho do espetáculo, a seguir algumas perguntas sobre os processos de imersão e produção do espetáculo. Não existe resposta correta, relate o que suas lembranças te trouxeram.
4. Aquilo que nos intriga: Neste formulário, tento levantar questões que surgiram a partir das respostas dos participantes, seja feita por eles, seja a partir da interpretação da leitura dos formulários anteriores.
5. Dúvidas que tenho: Em continuidade aos formulários anteriores, pois me restaram algumas questões.

(Ainda que tenha aqui apresentado a ideia toda do formulário, trabalharemos neste texto as questões concernentes a criação do grupo, do espetáculo e sua formação.)

Sendo assim, como foi o processo de criação deste espetáculo? A meu ver, enquanto PAP neste processo, um grupo específico de estudantes de licenciatura foi exposto (a partir de um aceite) a princípios técnicos e artísticos de modo prático, a experimentos cênico-corporais, a uma teorização sobre o ritual para Antonin Artaud (1999) e possíveis relações com o ensino de teatro. Cada participante desenvolveu processualmente sua relação com as informações compartilhadas em confronto com sua corporeidade pessoal e o espaço cultural que habitávamos (o estado do Tocantins) e, em seguida, de modo fragmentado e individual, experimentaram uma situação criativa a partir de tais princípios. Todo princípio, numa pedagogia artística, é – a um só tempo – político, técnico, ético e estético. Cada participante fez recortes e incisões naquilo que fora proposto para devolver ao grupo seus resultados individuais.

Os estudantes, estudantes de graduação em teatro, estavam conscientes de que a poética do recorte (edição de cenas, imagens, enredos em forma de fragmentos) e o trânsito das experiências enriqueceriam não só sua atuação artística, mas também sua atuação pedagógica.

A premissa de nossa investigação era como transformar paisagens do cerrado tocantinense em paisagens corporais, numa dramaturgia guiada por imagens e sensações. A intuição que palpita entre as palavras é a do corpo andarilho que traça um caminho singular na medida em que é interpelado por um acidente,

¹ Tese defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da UNICAMP em 19/12/2023, com orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini e publicada no Repositório de Teses da Unicamp, no link: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1384474>

uma falha no sentido, um desvio de percurso, um acontecimento que exige pausa, intervalo, interrupção, como uma caminhada acontece mesmo que o corpo esteja imóvel.

TAMAROZZI, 2020, P. 26

Cada licenciando pesquisava a sua criação cênica de modo autônomo, com independência de procedimento e estética, mas com a incumbência de trazê-la para o encontro, para o contraste e para a discussão com o coletivo. A não-linearidade, a não-continuidade e a não-diretividade foram as orientações que acabaram correspondendo ao processo vivenciado e não houve posturas combinadas previamente (ou mesmo conteúdos programados). Sempre que algum de nós trazia uma nova ideia, as vezes o fazia em forma de proposta de improvisação, muitas vezes através de jogo. Quando a ideia não chegava em forma de proposta para improviso, juntos refletíamos o que daquela ideia seria interessante e como poderíamos propor uma improvisação para o encontro do grupo com esta. Por exemplo: Roni gostaria que houvesse o uso de teatro de sombras, Andrey propõe que as sombras sejam feitas pelos corpos dos atores, Vanessa propõe então uma temática voltada a uma história de sereia que lhe vem a mente. Com essas informações se inicia o improviso que futuramente se torna uma das cenas do espetáculo, acrescido por Xyko da canção Canoa, Canoa de Milton Nascimento (1978, faixa 7). Outro exemplo pode ser observado adiante, na "Corrida das Folhas". O grupo reportava sempre que existia um estado de "alerta improvisacional" e uma disposição ao realinhamento constante dos objetivos que, naquele momento, foi associável ao modo de atuação do *professor-artista* e do *professor-performer*.

O professor-artista concebe a construção do saber como ato criativo e, para ele, o programa de ensino é um pretexto para a produção do saber daquilo que tem de ser transmitido ou assimilado; desse modo, prioriza o processo em detrimento do resultado da aprendizagem (concepção cunhada pela educadora Elysen Lamm Pineau). Por fim, o híbrido professor-performer elabora sua aula coletivamente como uma performance art e, em sua concepção, a sala de aula é invadida por um tempo-espço performativo, ou seja, o enfoque está na autoformação do estudante e do professor (conceito embasado na performer e educadora Naira Ciotti).

ANDRÉ, 2017, P. 96

Trieiros é um termo que faz sentido ao grupo pelas características de sua formação passageira: quatro mulheres cis, quatro homens cis, 1 homem vezes cis, vezes travesti; 4 homossexuais, 2 bissexuais e 2 heterossexuais, no entanto, nenhuma destas denominações nos bastavam – tendo consciência da dimensão de pesquisas na área do Feminismo² e de LGBTQIAPN+³, e da importância do debate, não conseguiremos abarca-lo aqui, vamos então nos ater, neste trabalho, a importância da valorização da

2 Uma breve leitura sobre o assunto: <https://arteref.com/feminismo/qual-a-diferenca-entre-feminismo-e-femismo/> Acesso em 17/04/2025

3 Caso se interesse pelo tema, recomendo inicialmente visitar esta página: <https://orientando.org/> . Acesso em 17/04/2025.

diferença – Denis Casima em entrevista via formulário consegue relatar de forma mais característica, de fato, ao que éramos em coletivo:

É importante ressaltar que o grupo tem uma característica específica, somos pessoas em busca do desconhecido, no meio desse caminho, estamos tropeçando vez ou outra, contudo, nos agarramos aos nossos nas mais variadas situações. Somos loucas, somos héteras, bissexuais, LGBTQIAP+, asiáticas, pretas. Somos “trieiros” do desencontro de nossas próprias possibilidades de existir, nesta busca, somos nômades que encontram outros desconhecidos no percurso. Eis que esses encontros formulam novo desvendar de olhos, saímos de nossas cavernas platônicas e nos aventuramos em abismos cada vez menos real, entendemos nossas limitações, observamos nossa cegueira em relação aos tropeços, então, nos apoiamos em nossos pares, ou ímpares. O numeral é apenas uma fantasia exponencial de nossas aventuras, elas são várias, por meio dele é permitido criar obstáculos, trajetórias, aberturas espaçadas ou não e seguir. Somos Xana, Xaninha, Xanavéias. Somos Xanarai!

CASIMA, DENIS. 2023

E o que significa XANARAI [XANARRAI]?

Esta questão é sempre trazida cada vez que o nome do grupo aparece em conversas, eventos... Fui, então, pesquisar na dissertação de Andrey e descobri que ele não traz esta questão para foco. Para mim, no entanto, é de imensa importância já que – de acordo com minhas memórias – seu significado, sua história estão extremamente ligados à noção de dignidade presente na existência deste grupo. Sendo assim, para confirmar minhas memórias, levantei também esta questão junto àqueles que, em algum momento, integraram o grupo, através do formulário já citado e percebi que, sim, minhas memórias se confirmaram, mas opto aqui por falar na versão de outros:

Xanarai é uma palavra de celebração inventada por uma tia, de uma ex-integrante do grupo.

BIANCHI, RONI. 2023

Era uma fala da tia da Luciana, nós achamos engraçado, mas não sei o que quer dizer.

CARDOSO, VANESSA. 2023

Ela dizia que na região onde morava, no nordeste do Brasil, tinha uma senhora benzedeira, dessas que passa uns matinhos em nosso corpo, faz umas duas rezas das boas e manda a gente beber um chá de noz-moscada pra curar a “ispinhela” caída. Sempre que ela fazia um passe, uma oração, ou seja, dava uma benzida em alguém, ela dava um passe na pessoa para tirar todo o mal olhado e gritava “Xanarai”. Pegando essa referência da cultura popular, e tendo o entendimento que ela significa uma benção, uma coisa boa, o grupo decide adotar essa profecia de energias positivas como nome.

CASIMA, DENIS. 2023

Como descrevo o que significa Xanarai atualmente? Imito a forma como a Tia da Luciana Andradito⁴ fazia sua benção com folhas variadas gritando: xanarrai. E que, segundo essa tia, isso significa tudo de bom, como um desejo de energia e prece. Então, Xanarai é “tudo de bom”.

Cartografia de urgência

Os relatos aqui trazidos vieram de muitas formas: alguns, são lembranças revividas pela memória dos participantes, outros vieram de anotações, fotos, vídeos, escritos individuais e coletivos. Mas uma questão corrente durante os processos de imersão e criação eram: o que anotar, como escrever? O que de fato registrar? Foi neste momento que o método cartográfico de pesquisa surgiu como possibilidade de entendimento do que cada sujeito do processo precisa anotar para si e para o coletivo, mas enquanto indivíduo que vivencia aquela experiência em todas as suas singularidades.

Do mesmo modo, pouco importam as referências teóricas do cartógrafo. O que importa é que, para ele, teoria é sempre cartografia - e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha (inclusive a teoria aqui apresentada, naturalmente). Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência, não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas.

ROLNIK, 2016, P. 65

É possível observar que, por exemplo, a forma de registrar encontrada por Andrey durante alguns processos é o desenho e que não se limita a tentar reproduzir o que vê ou sente, mas traz uma outra forma sensível de registrar seu processo enquanto trieiro:

⁴ Luciana Andradito é aluna egressa do Curso de Licenciatura em Teatro da UFT e integrou o Grupo Xanarai no ano de 2014, participando de seu nascimento.

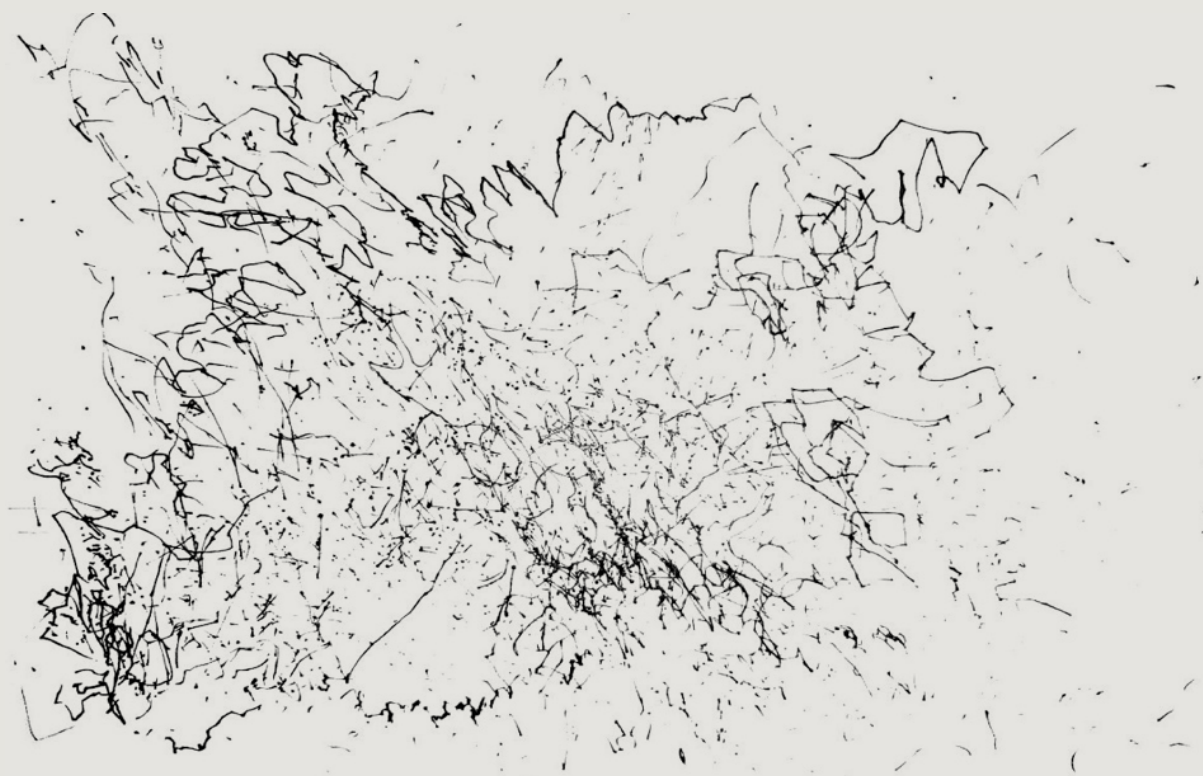


Figura 1. Desenho de Andrey. Caminho cego entre as cidades de Palmas e Pium. Mantendo os olhos fechados durante todo o caminho, segurando uma caneta em contato com uma folha de papel, deixando que os movimentos do carro marquem o trajeto. Desenho de Andrey Tamarozzi. (TAMAROZZI, 2021, p. 27)

O trajeto de Palmas a Pium foi realizado no carro pessoal da autora. Neste, estavam a autora, Andrey Tamarozzi, Roni Bianchi e Vanessa Cardoso – integrantes do Grupo Xanarai em processo de imersão a caminho do Centro de Pesquisa do Canguçu. Foi um trajeto que durou mais ou menos 4 horas em uma estrada estadual extremamente esburacada. Aqui, vale ressaltar a “extremamente esburacada”: existiam trechos da estrada por onde nem os caminhões passavam, todos os veículos desviavam pelo acostamento de terra⁵. Estávamos no ano de 2014 e o acesso a redes de telefonia e aparelhos de GPS não eram fáceis. Sendo assim, os responsáveis pelo Centro de Pesquisa Canguçu entregavam o mapa abaixo com indicações do trajeto de Palmas até o local. Atualmente, você pode fazer a pesquisa em qualquer aplicativo de mapas colocando “Centro de Pesquisa do Canguçu” e consegue encontrar facilmente o local e as estradas de acesso. No entanto, a entrada ao Centro é restrita, pois o mesmo se situa dentro de área de preservação e tem sua área preservada pela UFT.

⁵ Recomendo a visualização do vídeo feito a época e publicado pelo jornal O Globo: <https://g1.globo.com/to/tocantins/vc-no-g1-to/noticia/2014/03/video-feito-por-internauta-registra-pessimas-condicoes-da-354.html> Acesso em 24 de agosto de 2023.

CENTRO DE PESQUISAS CANGUÇU - CPC

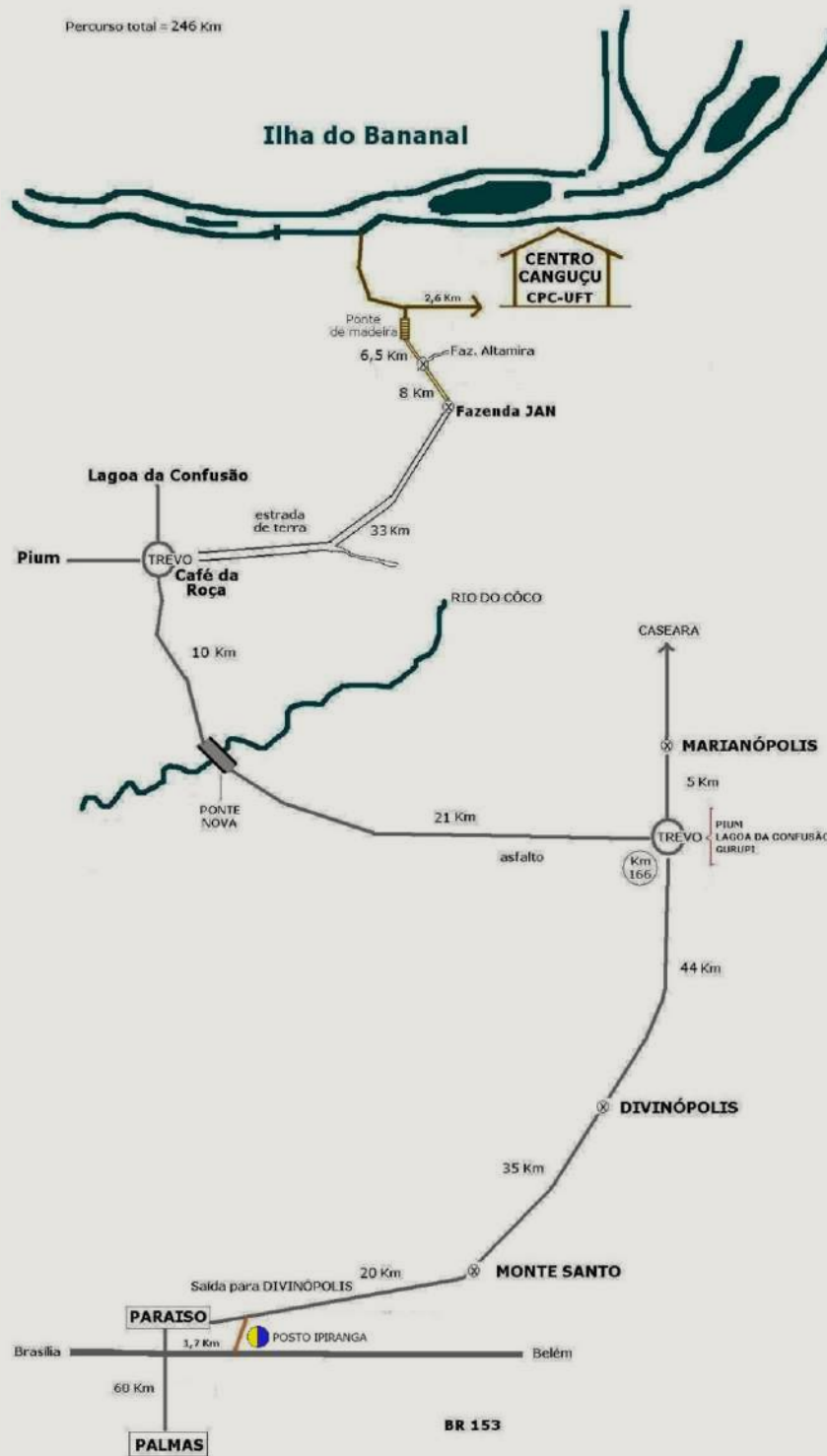


Figura 2. Caminho para o Canguçu. Mapa desenhado pelo Professor Tarso Alvim, na época, diretor do Centro de Pesquisa do Canguçu.

Podemos observar dois desenhos de um mesmo trajeto, ambos sinalizando o caminho percorrido. No entanto, o primeiro segue o método cartográfico proposto por Rolnik (2016), enquanto o segundo segue a cartografia proposta pela Geografia. Ambos são formas cartográficas de registro. Podemos visualizar outra forma não usual utilizada por outra integrante do grupo, Vanessa Cardoso, para quem a experiência de imersão foi um gatilho para rememorar histórias que sua avó contava e as transformou em texto que se tornou parte do espetáculo:

"Minha avó contava que índio velho não morre, índio velho nunca morre. Dizia que índio velho quando perto de morrer, foge pra mata, e lá no meio da mata mais escura vira bicho. Crescem barbas, pelos e cabelos... Unhas e dentes como de bicho bravo. E ficava na mata, onde protegia as plantas e os animais de caçadores, lenhadores, garimpeiros... Protegia de qualquer pessoa que viesse fazer mal.

Quando encontrava acampamento ficava à espreita escondido nas sombras, árvores e moitas. No meio da mata começava a gritar para chamar a atenção de quem se interessasse.

Um grito desesperado de cortar a alma.

- João! E João! Socorro João! Socorro João!

Gritava sem fim até que alguém curioso ou incomodado o viesse resgatar. Escondido na penumbra montava campana, e, quando o caçador se aproximava de um salto apanhava a pessoa de susto e a abraçava tão forte, mas tão forte que seu corpo se quebrava, ossos, juntas... Cada pedacinho se partia. E então soltava, largava ali no chão mais um corpo inerte, sem vida..."

(ESPETÁCULO TRIEIROS: NO MEIO DE UM MONTE DE NADA, 2015. ARQUIVO PESSOAL. TEXTO ESCRITO POR VANESSA CARDOSO. GRUPO XANARAI, 2015.)

A cartografia enquanto método de registro foi naturalmente adotada pelo grupo, sem a necessidade de grandes teorizações. A forma que cada integrante encontrou para guardar suas memórias foi solucionada enquanto questões e afetos, em conjunto e individualmente. Foi preciso solicitar a alguns, inclusive, que compartilhassem alguns registros que eu não possuía. Sinto, inclusive, que a teoria veio depois da prática neste quesito, como forma de justificar o conhecimento produzido enquanto ciência, validando, assim, este registro e as produções que dele se ramificaram, enquanto pesquisa embasada em conceitos pré-existentes e autores já renomados na academia.

Trieiros: no meio de um monte de nada

No meio de um monte de nada, indo para lugar nenhum...

ESPETÁCULO TRIEIROS: NO MEIO DE UM MONTE DE NADA, GRUPO XANARAI, 2015

Esta era a frase de impulso para todo o grupo quando adentrávamos a um novo espaço. E por que "no meio de um monte de nada"? Era comum em conversas no grupo chamar a mata assim. Isso se dá pelo fato de que nossa sociedade atual, principalmente em es-

paços urbanos, considera “nada” aquilo que não seja construção feita pelo ser humano, logo, a natureza se torna um “monte de nada”. E como não tínhamos necessariamente um objetivo de lugar para chegada, como o que nos interessava estava centrado na caminhada junto àquele novo lugar, estávamos “indo para lugar nenhum”.

Enquanto PAP que havia experimentado processos de criação colaborativa⁶ compreendia o processo de experimentação e imersão como possibilidades de descobertas, mas convivia em alguns momentos com a insegurança dos estudantes ligadas à necessidade de compreender o método como criador de um produto final. Os estudantes queriam garantias de que o processo seria funcional e resultaria em um espetáculo, queriam prazos determinados e ideias prontas, ao mesmo tempo que se encantavam com a possibilidade de desenvolver uma obra teatral desde o seu início, sem partir necessariamente de um texto. Este ponto me fez questionar alguns ex-integrantes⁷, na época estudantes, se acreditavam que sua participação neste grupo causou impactos relevantes em sua vida profissional, pois foi um processo diferente dos vividos durante a graduação.

O processo de construção colaborativa dos projetos foi muito construtivo. Pessoalmente, vi meu ego em conflito durante os debates opinando sobre o que seria ideal para o coletivo, para a produção final, em um projeto que levaria um pouco da essência de todos os integrantes. O início foi difícil, exigindo muito empenho pra perseverar, já que não havia vínculo financeiro pra manter todos ali. Porém, conforme o trabalho tomou corpo, especialmente após o refinamento da direção, todos nos vimos comprometidos como em uma empresa, em um trabalho como outros. Minha visão então sobre meu papel dentro de uma empresa se tornou mais clara e comprometida, mantendo sempre uma visão macro da importância que tenho e a diferença que causa minha presença ou ausência em minhas funções.

BIANCHI, RONI. 2023

Podemos observar pela fala de Roni como o comprometimento do grupo ficou atrelado à necessidade de um produto final, que, no caso, seria a finalização e a apresentação do espetáculo. Este pensamento mercantil é estrutural na formação social e educacional da pessoa, muitas vezes, atrelado à necessidade de sentir-se produtor apenas quando existe a materialização de algo, mesmo que seja um processo criativo, como se a validade até mesmo de uma ideia estivesse atrelada à sua utilização, algo também observado nos relatos anteriores sobre o produto final parecer, as vezes, até mesmo uma oferta ao Mercado de Trabalho – como um deus que precisa de energia/alimento para se manter forte.

Corrida das folhas

⁶ O processo de Criação colaborativa foi defendido por Antônio Araújo (2006) em sua tese de doutorado, junto ao Grupo Teatro da Vertigem, como um sistema de trabalho que horizontaliza as funções, eliminando, assim, o sistema hierárquico proposto. Se usa também de um processo de concentração e criação coletiva de cenas a partir de ideias levantadas em conjunto e trabalhadas em sala de ensaio, para, posteriormente, serem transformadas em texto/roteiro.

⁷ A questão foi feita através de formulário de pesquisa.

(Relatos sobre o processo de recolher folhas para o cenário do espetáculo. As relações que se criaram no processo de seleção das folhas e como uma tarefa pode ser transformada em atividade criativa.)



*Figura 3. Folhas em cena. Cena do espetáculo Trieiros: no meio de um monte de nada, SESC Palmas.
Foto: Eduardo Lago, 2015.*

Retornando ao espetáculo Trieiros, parte dele foi centrado nas folhas que entram em cena. Elas não entram como cenário, não entram como adereço, entram como um elemento que leva os Trieiros de volta à mata. Não eram objetos, eram a mata materializada em cena – necessidade de materialização para que sensações sejam revividas e validadas. Logo, o espetáculo não poderia ser realizado com quaisquer folhas, estas eram cuidadosamente selecionadas por todos os integrantes no grupo. A princípio, achávamos que as folhas entrariam como parte do cenário, mas a própria natureza nos lembrou de que não podemos desrespeitá-la. Isso porque, em uma das primeiras vezes que combinamos de levar folhas para os ensaios, imaginando-as como elemento de cena, cada ator/atriz levou um saco de folhas que recolhera, cada qual a sua maneira. As folhas eram jogadas e espalhadas pelo palco e todas as ações aconteceriam em cima delas: caminhar, correr, dançar, rolar, deitar-se... Logo nas primeiras cenas, começamos a ficar fisicamente machucados: percebemos galhos, espinhos, folhas que soltavam líquido e outras que davam coceira. Conversamos sobre o uso das folhas e percebemos que elas eram essenciais para a recuperação do estado trieiro que pretendíamos retomar, então, decidimos que “catar folhas” seria um novo estudo e, a meu ver, merecia um processo de imersão. Eu não tinha ciência de como os outros integrantes consideravam esse processo até fazer a entrevista com eles e notar que, para a maioria, era certamente uma imersão, mas que, de fato, não haviam refletido sobre tal ponto, já que nunca havia assim denominado e nem questionando-os.

FORMULÁRIO 3

PROCESSO DE TRABALHO: TRIEIROS

NOME	VOCÊ ENTENDE A "CORRIDA DAS FOLHAS" COMO PARTE DE UM PROCESSO DE IMERSÃO?
DENIS PEREIRA DA SILVA	Sim, aliás era uma imersão que permitiu compartilhar nossos acertos e erros, sorrisos e sorrisos. A corrida das folhas nos formou Grupo.
RONI BIANCHI	Nessa atmosfera caótica em que vivia o grupo, onde a frequência de cada um era incerta, diferentes temperamentos e conflitos pessoais, o momento da corrida das folhas era um momento de união. Todos tinham a mesma tarefa e buscavam fazer o seu melhor. Às vezes, com conversa bem-humorada, às vezes, mau humorada, às vezes, sem conversa, todos iam e faziam. Esse momento trazia algum senso de união, de trabalho e de sintonia para o grupo. Pessoalmente, também me colocou na condição de explorar áreas antes estranhas pra mim, por ter tido pouco contato com natureza durante a infância e adolescência.
VANESSA DE CARLEM ARRUDA NERIS	Sim, principalmente pelo poder de transformar tempo espaço.
VANESSA CARDOSO DE FREITAS	Sim. Muito. As dinâmicas de viver o cerrado, de relembra como "viver" ou aprender a "viver" no ambiente, dentro do cerrado. Abelhas, folhas urticantes, prováveis perigos e a beleza do mesmo ambiente hostil e agradável
PEDRO THIAGO LOPES RODRIGUES	Nunca tinha parado para pensar nisso. Não sei responder.

Outro ponto que confirma e não aparece nesta questão, mas pode ser observada em questões anteriores, é que, quando questiono o grupo sobre qual foi o processo de imersão que mais lhe chamou atenção, Vanessa de Carlem responde que não participou de nenhuma imersão, mas, quando é questionada sobre a Corrida das Folhas ser um processo imersivo, ela concorda e justifica. Considerada, então, um importante traço na construção do Trieiro, pergunto o que foi este movimento chamado Corrida das Folhas e se existira, de fato, uma função útil e necessária para o processo e para o espetáculo, como cada componente a veria? Esta foi, então, outra questão levantada na Entrevista via Formulário.

NOME	COMO VOCÊ DESCREVERIA A "CORRIDA DAS FOLHAS"?
DENIS PEREIRA DA SILVA	Como uma parte extremamente importante para nosso processo criativo, pois ele nos permitiu entender nós mesmos enquanto grupo. Um adendo, o pôr do sol do lago de Palmas é um dos mais lindos que já vi, e nele, enquanto nos banhávamos nas águas do rio Tocantins, éramos desnecessários ao mundo, e isso é importante também.
RONI BIANCHI	Era o dia de sair pra pegar folhas no mato. Passávamos um bom tempo explorando espaços desconhecidos, avaliando qualidades cenográficas de folhas diversas, e trocávamos ideias sobre a vida e trabalhos.
VANESSA DE CARLEM ARRUDA NERIS	Fantástica, nós transportamos para um mundo paralelo, mágico.
VANESSA CARDOSO DE FREITAS	Creio que para cada um de nós tenha sido de uma forma diferente, pois pra mim que já conhecia o cerrado, já tinha costume de andar no mato, isso teve outra perspectiva. Saber que tipo de folha pegar, o motivo de não pegar as que soltam "leite". Para alguns foi um reencontro, outros, um encontro, e, para outros ainda, foi estar em casa.
PEDRO THIAGO LOPES RODRIGUES	Um processo lúdico. Engraçado, um pouco cansativo, com bastante interação e sempre muito divertido.

É nítido na fala deles como este momento era importante em diversos pontos, mas diria que o principal para este trabalho está na potência de integração do grupo ao realizar uma atividade necessária para o espetáculo e que pode ser transformadora para cada um enquanto integrante, artista e indivíduo, pois, como diz Denis, “éramos desnecessários ao mundo”; já Vanessa Cardoso fala sobre encontros e reencontros, mas sente-se em casa neste momento; e para Pedro Thiago, ainda que cansativo, “era sempre muito divertido”. Como podemos transformar, enquanto PAP, tarefas cotidianas em potências de encontro e abertura para o novo? Creio que a Corrida das Folhas foi um momento raro onde este acontecimento se deu, fato que não é facilmente repetível.

A tarefa da Corrida das Folhas também foi transformadora para a recriação de uma cena chamada Travessia: antes das folhas, era um atravessar o palco e transformou-se, após a chegada das folhas, em uma nova cena. Podemos observar tal feito pela descrição de Andrey, que assim o fez enquanto registro em sua dissertação:

Seis sacos de plástico de trezentos litros devem ser preenchidos com folhas de árvores do cerrado. Somos seis pessoas. Nos dividimos em duplas, entramos na mata e iniciamos uma corrida para saber qual dupla cumpre a tarefa no tempo mais curto. As folhas em grande quantidade fazem parte do cenário do espetáculo, cobrindo todo o chão do espaço cênico, revestido primeiramente com uma grande lona preta de cinco por cinco metros, normalmente usada em caminhões. Conforme os ensaios aconteciam, as folhas tinham de ser repostas, fazendo com que os participantes tivessem de repetir a corrida das folhas com certa frequência, possibilitando perceber certas transformações no ambiente em diferentes épocas do ano. Por exemplo, as folhas encharcadas no período das chuvas, ou cobertas de cinzas no período das queimadas. Tivemos de inventar nosso chão. As partituras sofreram pequenos deslocamentos, o piso fica escorregadio, o equilíbrio já não é mais o mesmo. Isso ficava bastante claro na partitura de uma cena, chamada “Travessia”, que consistia numa caminhada muito lenta, onde cada atuante evocava a imagem de um inseto. A seguir, dois esboços do trajeto realizado pelos atores no espaço cênico da cena “Travessia”.

TAMAROZZI, 2021, P. 33-34 (FIGURAS 4 E 5)



Figura 4. Desenho Travessia. Planta baixa do trajeto de cada ator/atriz na cena "Travessia". As letras indicam as iniciais dos nomes de cada um dos atores. Espirais e semicírculos indicam rodopios, linhas retas indicam onde o percurso se torna homogêneo, enquanto que os rabiscos indicam movimentos singulares em ritmos variados. (TAMAROZZI, 2021, p.33-34)



Figura 5. Deslocamentos da Travessia. Trajeto da cena "Travessia", vista de um ângulo lateral, onde os deslocamentos aparecem tridimensionalizados. As linhas afinam, conforme a intensidade dos movimentos diminui. Desenho de Andrey Tamarozzi. Arquivo pessoal. (TAMAROZZI, 2021, p. 33-34)

Na ponta do lápis, Andrey transfigura momentos em imagens, seja em palavras, seja em desenho. Ele optou por não responder à entrevista – formulário, no entanto, não apenas pela proximidade de amizade, mas por também ter lido sua dissertação e conhecer algumas de suas angústias na relação com este processo de criação do qual eu e ele estivemos presentes e juntos em quase todos os momentos, posso reconhecer e encontrar muitas de minhas questões em seu trabalho já escrito em forma de dissertação e com ele dialogar novamente.

Encruzilhada de trieiros

Viver a construção de um espetáculo teatral a partir de pesquisa imersiva, processo colaborativo e ainda manter-se na função PAP junto a estudantes dentro desse montante foi extremamente complicado, pois romper com as hierarquias é parte integrante do processo. No entanto, em diversos momentos, a segurança dos participantes é de responsabilidade da PAP e esta necessita, em diversos momentos, assumir uma figura que se mostra autoritária para aqueles que precisam cumprir as regras determinadas. Sabemos que o jogo teatral se dá a partir de regras preestabelecidas e que podem ser modificadas durante ele, no entanto, a instituição educacional está alicerçada em regras fixas – podendo ser até mesmo vista como imparciais – mas são justamente estas que existem para garantir a segurança de trabalho da professora e o direito de pesquisa e exploração educacional do estudante. Não quero assumir aqui que a instituição esteja sempre correta e que, por isso, não devemos questioná-la – longe disso –, mas é preciso ter cuidado ao fazê-lo, principalmente depois do período político ao qual vivemos nos últimos anos (2018-2022) e ao ataque de 8 de janeiro de 2023⁸. Digo: estou tentando valorizar a necessidade do cumprimento de algumas regras institucionais, ainda que, ao fazê-lo, incorremos no erro de parecermos autoritários em processos igualitários, mas assim estamos cumprindo nosso dever cívico enquanto servidoras públicas.

Diversos foram os momentos em que o processo ficou truncado, não conseguíamos, enquanto atores criadores, fazer com que momentos de exploração tornados cena evoluíssem como tal. Havia apego às criações próprias e dificuldade em compreender que a cena se tornava do grupo. Nesses momentos, intervi como PAP, mas, ao final do processo de criação, quando da necessidade de roteirizar as criações, percebi que não existia mais autoridade enquanto tal para exercer também essa função. Para não me tornar mais uma vez a figura autoritária, propus de convidarmos uma pessoa de fora e, assim, surge a presença de um grande amigo para exercer tal função: Francisco Serpa Peres, coordenador cultural do TUSP (Teatro da USP) na cidade de Bauru-SP, ou como já citado neste texto: o Xyko. Esta escolha não foi casual: nos conhecemos há muitos anos, estudamos juntos, trabalhamos em diversos processos de criação coletiva juntos, nos entendemos em cena e fora dela. Artisticamente, nos comunicamos muito bem e, para além disso, se tratava de um processo sem fins lucrativos, com quase ou nenhuma verba – uma das viagens feitas por Xyko para Palmas (foram 3, no total) foi integralmente paga por ele.

⁸ Para curiosos, recomendo a leitura deste artigo publicado na página da ONU: <https://news.un.org/pt/story/2023/01/1807772> acesso em 14/04/2023.

Presos no caminho da criação, apegados à sua própria obra, Xyko, a figura externa ao grupo, chega e faz as inserções e cortes necessários, sendo respeitado como dramaturgo e diretor, sem questionamentos. Era nítido os olhares de desespero nos estudantes-atores-criadores, mas também foram disciplinados – no melhor sentido da palavra – em respeitar o processo criador de Xyko a partir do material cênico a ele apresentado. Como disse Eliene Lago, através do formulário e do ponto de vista de quem olha para trás, para um processo vivido há muitos anos: “As obras começam muito particulares até não serem mais. As experiências são muito únicas até serem apresentadas e transformadas em mil interpretações”. É preciso e necessária a possibilidade de vivermos processos de criações e desilusões enquanto estudantes da graduação. Ainda que se tratasse de um projeto extracurricular, esse trabalho trouxe possibilidades outras na formação desses futuros professores, de observar estrada onde outros só veem encruzilhadas. Pensar assim como Rufino (2019), onde cruzo algumas noções para fazer outros caminhos – essa é a potência da transformação assente nas encruzilhadas.

Quais rastros preciso deixar?

Na experiência do nascer, do morrer ou nos refazimentos cotidianos se expressam o nosso caráter provisório, inacabado e dialógico. Ou seja, a vida é um sentido amplo que comunica a vibração do ser em conexão com todas as outras coisas criadas e invisíveis aos nossos olhos.

RUFINO; SIMAS, 2020: 63

Rastros são marcas deixadas por aqueles que caminham, que passam, que vão, se vão. Existe a possibilidade de escolher quais as marcas deixarei para que o tempo não as apague? Isso é o que chamamos de legado, não de rastro. Em nossa história brasileira – ocidental o legado tem sido nos contado por muitos dos quais não somos parte. Por querer sermos parte, numa busca por identidade, podemos nos perder em nosso próprio caminho e deixar como legado horror e destruição, contados por olhos que veem apenas “o copo meio cheio” em uma narrativa que privilegia aqueles que sempre foram privilegiados e minimiza, menospreza, esquece aqueles que buscam por direitos. Poderíamos escrever muitos parágrafos sobre a desigualdade, o preconceito, a diferença, mas tentaremos aqui olhar para os desvios, para as frestas criadas, para os rastros que realmente queremos transformar em narrativas, não em legado. O legado é fixo, é hereditário, é escolhido. O rastro não, é um acontecimento, é imprevisível e, como acontecimento, tende a ser momentâneo e provisório.

As cenas que ficaram no espetáculo, em sua grande maioria, eram rastros de uma ideia que, em execução em cena, transformou-se em outra coisa, como uma reverberação de um acontecimento vivido em sua forma provisória e recriado em laboratório prático. Como? Improvisação e releitura processadas em coletivo inicialmente e, posteriormente, lapidadas por Xyko. Trata-se de um sistema repetível, mas seria um novo processo e não uma repetição de processo e, sim, de sistema. Este é o ser trieiro que, ao repetir um caminho, pode refazer todos os seus passos, mas não reviver a experiência e, sim, viver uma nova. Trata-se de uma mobilidade de trajeto que pode conduzir na formação através de processos efêmeros.

Neste sentido, o trieiro é um sujeito atravessador. Ele percorre territórios com um objetivo de chegada, mas como sua caminhada é lenta e aberta às intempéries, temos, assim, um sujeito que atravessa e que se permite atravessar. Ao cruzar um caminho, um trieiro, no meio do cerrado, sozinho ou acompanhado, o sujeito precisa estar atento, pois os trieiros são passagens discretas, justamente para que a mata não te note. Tome nota.

Na “teoria do trieiro da vaca⁹”, o trieiro o é um ser de rastros destruidores, é dolorido e dificilmente recuperável. Nesta teoria o trieiro é um vinco tão profundo que precisa de ajuda para ser refeito, por isso usam metáforas como remexer a terra com enxada e replantar a grama. O trieiro proposto nesta teoria é muito diferente do trieiro encontrado no cerrado, o qual, em sua essência, é provisório, feito, realizado e percorrido pelo ser trieiro que nele caminha, precário e simultaneamente alerta. O trieiro do cerrado tem como enxada a seca e como replante, as chuvas. Se refaz a cada ano. Aqueles caminhos que perduram são trilhas, criam marcas, danificam. O ser trieiro é aquele que entra em simbiose com o lugar, caminha, onde os caminhos oferecem uma estrutura e direção para os caminhantes, enquanto os caminhantes trazem vida e experiência aos caminhos, numa relação de colaboração harmoniosa e complementar, mas momentânea, precária, provisória e passageira. O trieiro não deixa rastros, o trieiro vive, experimenta e carrega lembranças.

A seleção dos mapas cartografados

Se oriente, desanuvie seu sentir, respire o pó das árvores que são vida muito antes de existirmos. Haverá quem, lendo isso, considere que falamos de fantasia ou coisas do tipo. Acontece que o humano, como métrica de uma conjunção entre o branco, homem, cristão, obcecado pelo consumo e acúmulo esqueceu que é natureza. Se blindou de civilização a ponto de esquecer que é somente mais uma manifestação do vivo integrado a um amplo e complexo organismo. Por se distanciar disso tem perdido a vivacidade, se adequando a um padrão de desencantamento.

RUFINO; SIMAS, 2020: 63

Desde os primórdios da existência humana, aquilo que não era conhecido como real ou comum foi passível de dúvida, questionamentos, indiferenças, preconceitos, julgamentos, foi até considerado bruxaria. No período histórico denominado Idade Média, quando a Instituição Católica dominou mais da metade do mundo ocidental e condenou todos os considerados pagãos à morte, a “caça às bruxas” demonstra como é normal, em nossa história, que os mais fortes ou mais poderosos em sua cultura, julguem e condenem o diferente. Revoluções costumam acontecer a partir de insurgências, geralmente localizadas nas periferias, fora dos centros, onde os poderes beneficiam aqueles que dele usufruem. Torna-se importante esclarecer que o caráter de insurgência tende a ser considerado ruim, pois trata-se de um levan-

⁹ A teoria do “triereiro da vaca” está disponível no site <https://www.areumatologista.com.br/dor-cronica>, trata-se de uma leitura rápida e simples, recomendada. Acesso em 17/04/2025.

te contra o poder vigente. Ao mesmo tempo, fazendo um paralelo com os últimos anos vividos no Brasil (escrevo em 2025), existe um grupo chamado “patriotas”, que se considera insurgente contra a corrupção – e outras aclamações que, por serem tantas, não caberiam nesse texto – e, no dia oito de janeiro de 2023, tais “patriotas” invadiram a Sede dos Três Poderes em Brasília para promover o que acreditavam ser uma revolução, mas tratava-se de um Golpe de Estado¹⁰. Relembro aqui este ato para exemplificar que a insurgência pode vir de qualquer grupo que se sinta oprimido e que, ao que parece, este grupo sente-se oprimido pelas mudanças propostas pelos últimos governos pré-2015, os quais buscavam, de alguma forma, propostas mais igualitárias para todo cidadão e cidadã, tentando encontrar, ou ao menos proporcionar, encontros com a dignidade.

Este trabalho não é sobre os andamentos da política nacional, no entanto, torna-se impossível pensar teatro e educação sem esbarrar nos sistemas aos quais estamos submetidos socialmente. Acredito que pensar, fazer, criar educação e arte é, em sua essência, um ato político e, como tal, precisa estar contextualizado. Isso porque os artistas, estudantes, pesquisadores e professores viveram uma caça às bruxas no período do último governo. Desmontes foram travados na educação e na cultura. Quando escrevi o Capítulo “A Derrocada da Instituição” em minha tese, fiquei até receosa de fazê-lo, pois parece um ataque às Instituições – e, de fato, o é – mas não no sentido que tomou proporcionalmente após o 8 de janeiro. Ao propor uma derrocada, me referia ao endurecimento ao qual as instituições de educação brasileira pelas quais estive trabalhando incorrem o risco de se prender e que, enquanto artistas-educadores, temos por obrigação lembrá-las de retornar à suavidade ou, como diria Rufino (2020) buscar possíveis encantamentos.

O negacionismo no Brasil não deixou apenas a terra plana, desmatou florestas, secou rios, matou animais e pessoas. O dia de hoje está mais quente que o normal¹¹. Esta é uma frase literal: o dia de hoje está mais quente¹²! A capacidade de negar que o mundo está se aquecendo é também uma forma de enaltecer o tal deus Mercado de Trabalho, afinal de contas, fábricas não podem ser fechadas, trabalhadores não podem ser parados, pois a produção não pode diminuir, madeireiras ilegais também são empregadoras. Vimos claramente isso acontecer durante a pandemia de Covid-19, no ano de 2020, quando o ex-presidente do país à época (me nego a escrever seu nome), ao invés de promover o isolamento social, promovia churrascos e motocicletas, promovia desinformação e, conseqüentemente, mortes. Enfim...

¹⁰ Para maiores informações, recomendo a leitura do texto: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/sociologia/golpe-de-estado-diferenca-entre-golpe-e-revolucao.htm> Acesso em: 17/04/2025.

¹¹ Escrevi este parágrafo, pela primeira vez, no dia 19 de setembro de 2023 e o assunto do momento era o EL NIÑO e as mudanças climáticas. Sugiro ouvir o podcast: Ciência Suja – Mesacast #05 – Plástico por todos os lados. Disponível em: <https://spotify.link/GuYekB58dDb>

¹² Vale ponderar que existe uma licença poética nessa frase, pois, ainda que, sim, na média, o mundo esteja mais quente, houve uma readequação de termos para: eventos climáticos extremos ou crise climática. Isso porque há lugares ficando mais frio e há lugares em que o “problema” não é o calor extremo, mas tempestades, furacões, secas... Indico a leitura da matéria do Instituto Fiocruz sobre o tema: <https://climaesaude.icict.fiocruz.br/eventos-extremos-0#:~:text=Os%20eventos%20climáticos%20e%20meteorológicos,de%20processos%20geológicos%20ou%20fenômenos>. Acesso em 17/04/2025.

O objetivo da pesquisa não é transcrever a vivência em campo como fato estanque, hermético e pontual, mas alargar o discurso na percepção do contexto dinâmico no qual a comunidade encontra-se, entrelaçando as ações simbólicas deste coletivo com a minha experiência pessoal e também simbólica, além da experiência da equipe de artistas por mim coordenada e envolvida na investigação, todos eminentes sujeitos da pesquisa.

LYRA, 2011: 36

Este trabalho segue os mesmos preceitos colocados por Luciana Lyra quando escreveu seu doutoramento: tentar se manter em equidade com todos os presentes na pesquisa, onde cada participante é sujeito, não sujeitado. Para tanto, ao longo da pesquisa, busquei formas de criar possíveis narrativas que caminhassem em encontros com a dignidade. Numa tentativa dessas, criei uma página no Instagram para a Sra. Dignidade: @SenhoraDignidade (persona que aparece em minha tese), mas, enquanto pessoa civil, sou desconectada das redes e fui incapaz de manter essa batalha, de compreender os meandros das redes sociais e nela lutar. Essa arte de guerrilha é parte do trabalho de minha amiga Luciana Mizutani (@lumizu), recomendo a busca.

Caminhos a serem observados

Se a História não é produto da ação impulsiva, isolada e solitária dos heróis, torna-se evidente que as mudanças e transformações dependem de nós e que os heróis e líderes nada mais são que o resultado das necessidades que os produzem. O líder surge em decorrência de contradições e conflitos combinados com a circunstância. E são exatamente os conflitos e contradições das épocas subsequentes que alimentam a mitificação dos indivíduos e do seu papel na época anterior.

LYRA, 2011: 65

O Grupo Xanarai completou 10 anos de existência no ano de 2023, com seu repertório de um único espetáculo, *Trieiros: no meio de um monte de nada*, estreado em 2015 e reencenado em 2017. Neste trabalho, me atenho a falar sobre o processo de 2013 a 2015, pois o processo de reencenação em 2017 me mostrou que o espetáculo se configurou enquanto cena e foi facilmente reencenado, mas que o processo de criação não é repetível para reconstrução do espetáculo. Poderia dizer que os recursos, os dispositivos de jogo teatral, temas indutores, locais de pesquisa, todos esses são repetíveis, mas a mudança de contexto e de pessoas (estudantes-atores) se dará como a efemeridade de uma reapresentação, será o novo, de novo.

O fato de ter apenas um espetáculo em seu repertório está ligado ao fato de o Xanarai não ser um grupo, mas um coletivo que se reúne quando existe um objetivo em comum e depois novamente se separa. Após a reencenação em 2017, outros movimentos aconteceram, houve performances aqui e ali, trabalhos escritos, apresentações acadêmicas, encontros com outros grupos, várias séries de treinamentos, mas o que se manteve por mais tempo foram as reuniões do Grupo de Pesquisa Cênica Xanarai. Diria que hoje existe esse grupo – que vez ou outra se reúne – e um grupo bem ativo

no aplicativo WhatsApp. Estes grupos não se dissolvem, porque existe ainda uma necessidade de reencontro que permeia aqueles que viveram o processo de criação do espetáculo *Trieiros*. Através da entrevista, percebi que existe mais do que nostalgia entre os participantes, existe uma credulidade na potência de possíveis trabalhos, caso fosse possível o reencontro para tal feito. A confiança que foi necessária para se estabelecer o processo criativo foi difícil de ser amarrada, mas criou laços que não foram – e espero nunca – sejam desfeitos. Quando perguntados sobre qual a melhor lembrança que têm em relação ao Grupo Xanarai, recebi, entre outras, esta resposta:

Ela está ligada ao processo de criação, pois foi durante ele que nos conhecemos com maior profundidade e nos tornamos família. Exemplo disso eram os momentos que percorríamos o cerrado pegando folhas para a composição do cenário, momento que agíamos com responsabilidade às árvores, mas sempre nos deleitávamos com um bom banho de rio para consagrar nossos laços.

CASIMA. DENIS. 2023

Para além das relações que envolviam o trabalho de criação cênica, estava implícita nesta pesquisa a relação com o local de trabalho, a natureza tocantinense. Nesse banhar-se no rio Tocantins, diversas foram as vezes que desavenças foram ali lavadas e esquecidas. Em muitas culturas e religiões, vários são os rituais que envolvem a lavagem do corpo em água corrente, como o batismo, a purificação, limpeza e cura... Para nós, era um banho refrescante pós-trabalho, mas todos sabemos que não era só isso. Diria inclusive que encantamentos ocorriam durante o pôr do sol à beira do lago, embebidos pela “luz da sedução”¹³. pela “luz da sedução”¹⁴

¹³ Nome que oferecemos à luz solar que brilha e reflete no lago de Palmas nos últimos trinta minutos antes do sol se por.

¹⁴ Nome que oferecemos à luz solar que brilha e reflete no lago de Palmas nos últimos trinta minutos antes do sol se por.



Figura 6. Luz da Sedução. Foto: Denis Casima. Arquivo Pessoal. Deleite no Lago de Palmas, Rio Tocantins após Corrida das Folhas. 2015. Xyko, Andrey, Karina, Vanessa, Eliene e Roni.

A Corrida das Folhas foi um jogo criado para a composição dos elementos do cenário, mas a potência a qual foi elevada estava para além do domínio imaginado em uma tarefa/exercício. Tratava-se de nos separarmos em grupos, às vezes duplas, que se tornavam uma equipe e então cada equipe era incumbida de encher sacos de folhas (100L) e, ao final da tarefa, nos encontrarmos no lago. Ao escolhermos as pessoas com as quais trabalharíamos na tarefa de preencher os sacos de folhas, escolhíamos também com quem iríamos trocar por pelo menos uma hora antes de nos encontrarmos novamente no lago. Enquanto cumpríamos a tarefa de “pescar folhas boas” nas árvores, alguns cuidados eram necessários para além do cuidado já citado com as folhas. Precisávamos tirar folhas em uma certa quantidade de cada árvore, de tal forma que ela não ficasse comprometida. As árvores no cerrado são de porte médio e suas folhas são mais esparsas do que outras árvores como da mata atlântica ou do pantanal, por exemplo. É necessário cuidado para com elas, principalmente no período da seca, quando suas folhas ficam mais esparsas ainda, pois a maioria cai. Esse era outro motivo para pegarmos folhas perto do rio, pois essas árvores perdiam menos folhas do que as mais distantes da água e, geralmente, tinham menos terra grudada nelas.



Figura 7. Corrida das Folhas. Foto: Denis Casima. 2015. Arquivo Pessoal. Karina, Xyko, Eliene e Vanessa.

Pelas imagens, fica nítida a diferença de cor da luz solar, dando ênfase ao chamado “sol da sedução”. Outro ponto de esclarecimento para aqueles que não conhecem o Tocantins está relacionado à temperatura: mesmo depois que o sol se põe, os termômetros continuam bem altos, quer dizer que as folhas eram coletadas até o último minuto antes do início do pôr do sol, mesmo no caso de os sacos não estarem cheios. Isso porque os insetos começam a nos picar em demasia e ninguém queria perder a “luz da sedução” e o pôr do sol no lago, mesmo que incontáveis tenham sido as vezes que cada integrante do grupo o tenha visto. Outro ponto é que permanecíamos na água durante longos minutos após escurecer, esperando, principalmente, os insetos desaparecerem. Sei que é possível imaginar um momento contemplativo e silencioso, mas acredito que a foto com a luz da sedução consiga demonstrar um pouco da energia do grupo: cantarolando, rindo, dançando e mergulhando. Fernanda Abreu se referia ao Rio de Janeiro ao escrever “Rio 40 Graus¹⁵”, mas este trecho da música bem define o coletivo do Grupo Xanarai habitando a cidade de Palmas: “Rio [Palmas] 40 graus, Cidade maravilha, purgatório da beleza e do caos” (ABREU, 1992, faixa 6).

¹⁵ Caso se inspire a ouvir, está no Álbum SLA² ~ be sample, faixa 06, de 1992. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3a2ESsqxlk6vSCuvR0c15c?autoplay=true>. Acesso em 15/04/2025.

Do caos ao silêncio – desacelerar

A busca por um estado de atenção e presença cênica no grupo Xanarai centrava-se na necessidade de relacionar-se mediante o caos que nos habitava: éramos todos migrantes nesta nova cidade; nos conhecíamos há pouco tempo, não éramos amigos; tínhamos um propósito em comum e nenhum rendimento financeiro; tratava-se de atividade acadêmica extracurricular¹⁶; o modelo de relação estabelecida entre os participantes ficava no limite entre o riso e a humilhação, sempre havia ironia e sarcasmo, muitas vezes não compreendidos, o que causavam desavenças; energia alta; gostavam de cantar, dançar; traziam diferentes propostas com músicas; viviam possibilidades estéticas diferentes entre si no vestir, cabelos, adereços. Amávamos esta diversidade e considerávamos a mais bela característica do grupo – éramos diferentes em idade, meio social, gostos musicais, herança cultural, gêneros e todos pertencíamos ao “exógeno”, no quesito tipo de corpo: corpos não-padrões ou fora dos padrões: muito alta ou baixa, magra ou gorda, preta ou branca, gay ou travesti, hétero ou homossexual, cabelo muito curto ou muito longo, muita tatuagem ou nenhuma. Que corpos eram esses, como viviam e que mundo habitavam? Éramos xanarais.

Ser Xanarai é participar da troca que o grupo propõe. A experiência imersiva, a história contada, o conceito e a loucura propostos pelo grupo.

BIANCHI, RONI. 2023

Boa pergunta. Nunca tinha parado para pensar nisso. E não sei se é possível estabelecer uma identidade... Talvez a junção se deu, inclusive, pela diferença. Tá aí, ser Xanarai é lidar com a diferença, tanto de si quanto dos outros.

THIAGO, PEDRO. 2023

É ser livre, poder ser quem é, sem julgamentos...

CARLEM, VANESSA DE. 2023

É ser um corpo no mundo. A resposta para essa pergunta não tem uma definição concreta. Como todas as pessoas, somos feitos de transformações, e, elas nos permitem entendermos as diferenças de cada integrante do grupo distintamente. Cada corpo, cada forma de pensar, cada adaptação nesse mundão véio sem por-

¹⁶ Aqui vale lembrar a inclusão da extensão como possibilidade curricular pela Portaria MEC no 1.350, de 14 de dezembro de 2018, que resolve: Art. 2º As Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira regulamentam as atividades acadêmicas de extensão dos cursos de graduação, na forma de componentes curriculares para os cursos, considerando-os em seus aspectos que se vinculam à formação dos estudantes, conforme previstos nos Planos de Desenvolvimento Institucionais (PDIs), e nos Projetos Políticos Institucionais (PPIs) das entidades educacionais, de acordo com o perfil do egresso, estabelecido nos Projetos Pedagógicos dos Cursos (PPCs) e nos demais documentos normativos próprios. Disponível em: https://normativasconselhos.mec.gov.br/normativa/pdf/CNE_RES_CNECESN72018.pdf Acessado em 22/09/2023.

teira faz de nós o que poderia chamar de comunidade. Ser Xanarai, então, seria juntar as diferenças na criação cênica, aprendendo a lidar com materialidades e belezas distintas na formulação da arte. Para além do espetáculo, ser Xanarai é participar da vida uns dos outros de perto e de longe, juntos e separados, em chamadas de vídeos e memes de internet. Chamo isso de família.

CASIMA, DENIS. 2023

É ter desafios. É desconfortável e, ao mesmo tempo, de uma grande satisfação vinda do enfrentamento do desconforto. É estar a todo momento nos superando, até mesmo em relação às convivências e vivência entre nós e os outros, em eu e tu. É saber afinar para trabalhar em grupo, e desfazer do “não gosto” para “ok, não gosto, mas vamos tentar”. “Não gosto do que propôs, mas somos grupo de construção coletiva e democrática, vamos tentar”.

CARDOSO, VANESSA. 2023



Figura 8. Início da Travessia. Foto Eduardo Lago. Cena Travessia. Trieiros. Sesc Palmas, 2015.

Ser Xanarai é poder ser parte de um coletivo teatral, performático, onde há respeito e segurança apesar das diferenças, ou, diria, com as diferenças. Acredito que a diferença é o que, como já dito, amplifica as características frutíferas desse coletivo e conviver com elas foi e continua sendo um processo de aprendizagem, um processo contínuo e democrático que se constrói, provisório, descontínuo, em movimento e presente.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Carmina Mendes. O que pode a performance na escola? **Cadernos Cedes**, v. 37, p. 83-106, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/CC0101-32622017168671>. Acesso: 24/10/2023.
- ARAÚJO, A. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, [S. l.], v. 6, p. 127-133, 2006. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v6i0p127-133. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>. Acesso em: 24/08/2023.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: Sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CANOVA, Canova. Intérprete: Milton Nascimento. Compositores: Fernando Brant e Nelson Angelo Cavalcanti Martins. In: Clube da esquina 1 e 2. Intérprete: Milton Nascimento. Edições Musicais Tapajós Ltda, Três Pontas Edições Musicais Ltda, 1978, faixa 19.
- CARERI, Francisco. **Caminhar e parar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- CARVALHO, José Sérgio Fonseca de. **Por uma pedagogia da dignidade**: memórias e reflexões sobre a experiência escolar. São Paulo: Summus, 2016.
- COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminho. Só rastros**. Orientadora: Suzi Frankl Sperber. 2010. 205 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1611825>.
- FERNANDES, C. Im(v)ersões corpo ambiente e a criação coreo-videográfica. **Cena**, [S. l.], n. 13, 2013. DOI: 10.22456/2236-3254.43000. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/43000>. Acesso em: 13 maio. 2022.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- GUIMARÃES, José Luis de Barros. Memória, esquecimento e política em Walter Benjamin: a reinterpretação da história a partir do comprometimento ético com os vencidos.. **Kalagatos**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 104–128, 2021. DOI: 10.23845/kalagatos.v16i2.6591. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/6591>. Acesso em: 1 fev. 2024.
- HAN, Byung-Chul; **O que é o poder?** Petrópolis: Vozes, 2019.
- LIMA, Andrey Tamarozzi. **Microdeslocamentos**: linhas cartográficas no trabalho de atuação. 2021. 151 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2021. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/14776>.
- LYRA, Luciana de F. R. P. **Guerreiras e heroínas em performance**: da artetnografia à mitodologia em artes cênicas. 2011. 535 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1615424>. Acesso em: 19 nov. 2023.
- NARDIM, Thaise Luciane. **Rabiscar língua com cacos de floresta**: escrever e performar em pesquisa-docência-criação. Palmas: Eduft, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11612/2537>

- PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Orgs.). **Pista do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.
- RÉMI ASTRUC - CAMINHOS PARA UMA MUDANÇA RADICAL. [S. l.: s.n], 2021. 1 vídeo (1h44'59), son, color. Publicado pelo canal Agenciamentos Por Agenciamentos. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/Vn52JVCovr8?si=7h45U5D3i7bFXaa2> Acesso:18/11/2023.
- RIO 40 Graus. Intérprete: Fernanda Abreu. Compositores: Fausto Borel Cardoso, Carlos Cesar Laufer e Fernanda Sampaio De Abreu. *In*: Álbum SLA² ~ be sample. Intérprete: Fernanda Abreu. Sony Music Publishing (Brasil) Edições Musica, Ritmo Quente Produções Artísticas Ltda, 1992, faixa 6.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: Sobre Política de vida. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.
- YAMAMOTO, Karina R. TRIEIROS: DESCONTÍNUO E PROVISÓRIO - Uma cartografia de urgências em busca da dignidade. Tese de doutorado. UNICAMP, 2023. Link: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/17374>



GÊNERO: BRINCANTE

O QUE A BRINCADEIRA NOS ENSINA SOBRE ALTERIDADE

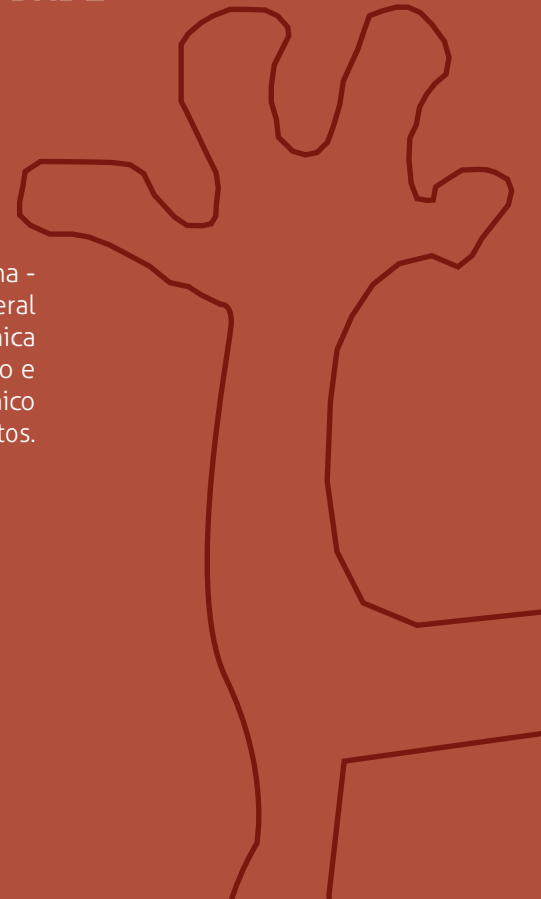
GENDER: PLAYFUL
WHAT PLAY TEACHES US ABOUT OTHERNESS

IERÊ FRAGA CARVALHEDO

Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC. Possui graduação em Artes Cênicas (2006) pelo IFCE - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará. Possui especialização em Técnica Klauss Vianna - PUC/SP (2015), e é mestre pelo programa de Comunicação e Semiótica na PUC/SP (2021). Integra desde 2014 o Coletivo Teatro Dodecafônico (SP) na pesquisa do caminhar como prática estética e possíveis desdobramentos.

UDESC
exuparafuso@gmail.com

DOI: 10.26512/dramaturgias30.60976



Resumo

Partindo da convicção do filósofo Paul B. Preciado (2018) de que gênero não pode ser tratado como uma propriedade individual, sendo algo que fazemos juntos, a proposta deste artigo é desenvolver a ideia de uma experiência de alteridade em que a brincadeira esteja presente como o operador do encontro. O argumento, ainda incipiente, se apoia na tese do canadense Brian Massumi (2021) de que é na brincadeira que a maioria das formas de vida encontram soluções criativas para evoluir. A fim de superar o que está dado, o que entra em jogo na brincadeira é a diferença e o seu poder de variação. O propósito do gesto lúdico é o de não coincidir com o gesto da sua arena de atividade análoga, encontrando assim, numa zona de indiscernibilidade, a lógica da indecidibilidade. Se soma ao pretexto desta escrita, a ideia de teatralidade desenvolvida por alguns autores de estudos teatrais e das artes performativas, a fim de apoiar a tese de Massumi na esfera das brincadeiras humanas. E, ainda, para vislumbrar o brincar para além de um mero jogo, o conceito de experiência do filósofo da educação Jorge Larrosa (2015) nos ajuda a entender, porque no capitalismo onde tudo o que vale é lucrar, perder é uma experiência política.

Palavras-chave: Gênero. Brincadeira. Alteridade. Experiência.

Abstract

Based on the conviction of philosopher Paul B. Preciado (2018) that gender cannot be treated as an individual property, but rather as something we do together, the proposal of this article is to develop the idea of an experience of otherness in which play is present as the operator of the encounter. The argument, still in its incipient, is based on the thesis of Canadian Brian Massumi (2021) that it is through play that most forms of life find creative solutions to evolve. In order to overcome what is given, what comes into play in the game is difference and its power of variation. The purpose of the playful gesture is not to coincide with the gesture of its analogous arena of activity, thus finding, in a zone of indiscernibility, the logic of undecidability. The pretext of this writing is added to the idea of theatricality developed by some authors of theatrical studies and performing arts, in order to support Massumi's thesis in the sphere of human play. And, furthermore, to glimpse playing beyond a mere game, the concept of experience from the philosopher of education Jorge Larrosa (2015) helps us to understand why, in capitalism, where all that matters is profit, losing is a political experience.

Keywords: Gender. Play. Otherness. Experience.



Como parte da linha histórica do estruturalismo encabeçada pelo filósofo britânico John Langshaw Austin (Teoria dos Atos de Fala, 1962), a filósofa política Judith Butler dedicou-se a desenvolver o conceito de “performatividade de gênero” durante a década de 90 em diversas publicações. Ela o caracterizou como “rituais sociais” a fim de jogar luz aos aspectos de formação do sujeito pela reiteração de códigos de linguagem. Ela também demonstrou que a subversão destes códigos se dá por dentro de sua estrutura, isto por conta do caráter relativamente aberto dos signos, implicando a alteração dos termos que os envolve, e desta forma, provocando neles uma espécie de desmembramento. Desse modo, a performatividade é entendida por ela não apenas como ação dos discursos, assim colocada por Austin, mas também como resposta à ação reiterativa dos mesmos. Butler, enquanto filósofa, ao dedicar-se aos estudos de gênero, esteve interessada na potência política e coletiva que estas subversões podem provocar.

Esta noção gerou uma espécie de virada a partir dos movimentos de pessoas transgêneras no século XXI. Diversas expressões de gênero começam a conquistar direitos nas últimas décadas¹. Mas à revelia da alteridade, o outro como inimigo continua a ser uma forma de delírio em certos grupos sociais. Diferenças culturais e corporais que não estejam de acordo com padrões hegemônicos criam reações adversas por parcelas de populações ao se sentirem ameaçadas na sua presença. Quando o modo de reprodução sexual heterossexista é abalado em seu encadeamento sógnico pela simples presença de uma informação que se desvia desta cadeia, a tendência é silenciar a relação de alteridade que surgiu. Os grupos sociais que acreditam em gênero como um aspecto biológico do corpo – corroborando a ideia de uma identidade fixa, de comportamento essencializado – polarizam homens e mulheres, reproduzem o sexismo, incorporam noções binárias e dicotômicas de gênero, e por este motivo, acham natural defender que todos devem se comprometer com a reprodução de humanos à imagem e semelhança do mesmo modelo (que geralmente é Deus ou o Pai de família). Tais grupos parecem sempre se sentir ameaçados com a presença de corpos dissidentes em espaços coletivos de convivência. Isto fica muito claro quando o presidente eleito dos EUA para 2025, Donald Trump, promete retirar pessoas trans dos esportes, do exército e das escolas de seu país², determinando que o Estados Unidos reconhecerão a partir de então apenas dois gêneros.

Mas o gênero e a sexualidade não são os únicos objetos de administração e controle das populações. Podemos identificá-los quando pequenos grupos herdeiros do processo de colonização no Brasil agem para enriquecimento próprio e obtenção de mais poder, tentando interminavelmente se apropriar de territórios dos povos originários, e insistindo em controlar e dizimar outros modos de vida. Sabemos que essa guerra infinita consequentemente provoca a dessubjetivação de pessoas indígenas e a morte de centenas delas todos os anos³.

Diferenças culturais guardam na resiliência e no silenciamento dos corpos que as produzem modos de existência coletivas possíveis, e o reconhecimento global de suas formas de vida acarretaria (e acarretará) mudanças significativas no meio social. Butler, quando destaca o caráter precário da vida, está reiterando que

O reconhecimento é o processo pelo qual eu me torno outro diferente do que fui e assim deixo de ser capaz de retornar ao que eu era. Desse modo, há uma perda

- ¹ No Brasil, desde 2013 o Projeto de Lei João W Nery que dispõe sobre o direito à identidade de gênero corre na Câmara dos Deputados sem aprovação, tendo sido arquivado pela última vez em 2019. Entretanto, em 2018 os ministros do Supremo Tribunal Federal reconheceram o direito de alterar o nome e o gênero no registro civil mesmo sem a realização de procedimento jurídico. No ano seguinte, o STF também enquadrrou a homofobia e a transfobia como crime de racismo. Além disso, desde 2008 o Sistema Único e Saúde (SUS) garante o processo de hormonoterapia e cirurgias de redesignação sexual. Disponível em <https://jornalistaslivres.org/vitoria-trans-stf-garante-efeitos-do-pl-joao-nery/?noamp=mobile>, <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=414010&ori=1>, <https://www.gov.br/saude/pt-br/composicao/saes/saips/manuais/manuais-cgae/orientacoes-para-habilitacao-processo-trans.pdf>. Acesso em 03 mai 2025.
- ² Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/mundo/trump-promete-deter-a-loucura-transgenero-em-seu-primeiro-dia-de-governo/>. Acesso em 18 abr 2025.
- ³ A média de assassinatos de pessoas indígenas desde 2014 gira entorno de 180 a 200 por ano. Disponível em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-07/ao-menos-208-indigenas-foram-assassinados-no-brasil-em-2023>. Acesso em 18 abr 2025.

constitutiva no processo de reconhecimento, uma vez que o "eu" é transformado pelo ato de reconhecimento. Nem todo seu passado é apreendido e conhecido no ato de reconhecimento; o ato altera a organização do passado e seu significado ao mesmo tempo que transforma o presente de quem é reconhecido. O reconhecimento é um ato em que o "retorno a si mesmo" torna-se impossível também por outra razão. O encontro com o outro realiza uma transformação do si-mesmo da qual não há retorno.

BUTLER APUD SAFATLE, 2017, P.182

Além disso, como demonstrou a filósofa, os atos de fala ao realizarem ações implicam o corpo, e o dizer do corpo não é necessariamente verbal. Interessa, portanto, gestualidades e processos de comunicação que para além (ou aquém) dos Atos de Fala, estariam engajados não apenas pelo discurso da fala, mas pelo curso da voz, do corpo. Interessa que outras lógicas de interações corporais nos ajudariam a fazer avançar o pensamento político sobre gênero na sociedade. Como poderíamos evitar a imunização ao coletivo, fortalecer a vida em seu equilíbrio instável, a fim de que as relações de alteridade sejam menos assustadoras?

Esta discussão torna-se ainda mais valiosa quando no artigo publicado "Seria eu um Homem?: investigações decoloniais sobre os percalços das transmasculinidades nos feminismos" (2024), do cientista social Bení Milanski e dos psicólogos Bruno Pfeil e Nicolas Pustilnick, apresenta o quanto as identidades transmasculinas têm sido negligenciadas dentro das lutas dos movimentos feministas e transfeministas. Eles demonstram como nas últimas décadas, mesmo com o avanço dos estudos e práticas decoloniais e transfeministas, os homens trans, pessoas transmasculinas e não-binárias continuam à margem.

No artigo, ao se referirem ao homem com "h" maiúsculo, estes pensadores transmasculinos estão questionando o imaginário universalizante de masculinidade, empedrado a partir da masculinidade cis, branca, hétero e endossexual. A dominação epistemológica deste imaginário social se dá por meio da cultura colonial e patriarcal, que estratifica a todo tempo a ideia de um homem com "h" maiúsculo, hegemônico, e, portanto, desconsiderando outras masculinidades. Isto não quer dizer que indivíduos que performam estes estratos não existam, agindo para que este imaginário se reproduza sistematicamente como universal e violento. Entretanto, nada garante que pertencerão sempre ao mesmo grupo identitário, ou que agirão sempre da mesma forma. As diversas expressões de gênero nos mostram que as masculinidades, assim como as feminilidades, possuem pluralidade. Além disso, que masculinidades trans (inclusive aquelas que possuem passabilidade) devem ser tratadas como tal, e não confundidas com masculinidades cis, até mesmo porque, não é a anatomia, e nem a aparência, que deveriam definir o destino de ninguém, como tentou aclarar há décadas Simone de Beauvoir.

A dificuldade das pessoas transmasculinas e não-binárias de serem reconhecidas mesmo com tantos avanços, acalora os debates relacionados ao processo de identificação inerente aos sujeitos em que o exercício de luta e enfrentamento às injustiças deve ser compartilhado e feito de alianças, e não sob a declaração de inimigos. A fim de entrar na discussão, tenho investigado como o papel do corpo e das artes da cena colaboram para fazer avançar os debates de gênero instalados no meio cultural.

A ideia de apresentar gênero como brincadeira tem um sonho: que mais e mais pessoas possam (contra) utilizar-se deste dispositivo⁴ como brincantes ou *in-fantes*, abertos ao jogo erótico (e não menos violento) que o reconhecimento de um outro expõe. Para o argentino e filósofo de teatro Jorge Dubatti, na leitura que este autor faz de *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história* (2005) do filósofo italiano Giorgio Agamben, o teatro é uma experiência de perda e se relaciona com a infância (Dubatti, 2016), porque ao exceder a linguagem, põe em risco a captura dos objetos de nossa atenção consciente. Para Agamben, a infância seria o inefável, o mistério da experiência, onde o *in-fans* é justamente aquele que não fala, e ainda assim tem uma voz.

Esta utopia parte da articulação que o filósofo espanhol Paul B. Preciado faz sobre gênero ao enfrentar o entendimento essencialmente biológico e binário da formação identitária. Corroborando com Butler, ao definir que “Gênero é algo que fazemos, não algo que somos – algo que fazemos juntos. Uma relação entre nós [...]” (Preciado, 2018, p. 5), ele dá pistas de que gênero, enquanto dispositivo de formação subjetiva e cultural, há de ser modificado por dentro de sua estrutura.

Em concordância com este autor, minha aposta desde quando passei a fabular a masculinidade no meu corpo designado desde o nascimento à performar o feminino, não foi a de negar gênero como dispositivo dado sua força histórica e materialmente produtiva, mas sim investigar sua incorporação como uma máquina viva, utilizando-me do dispositivo sem possuí-lo. Preciado adiciona: “[...] você (corpo e alma) é o usuário e a máquina ao mesmo tempo” pois “Gênero não é uma questão de propriedade individual” (Preciado, 2018, p.6). O gênero “homem trans” é incorporado não em negação, mas em contradisposição a forma como antes eu havia incorporado o gênero “mulher cis”. A proposta tem sido investigar táticas de deslocamento de gênero em um contradispositivo, em direção à uma política para a vida e não para o desencanto.

Esta escolha dialoga com os processos de criação em arte, na medida em que é neste campo que encontramos mais evidentes perfurações nas linhas de força em que o dispositivo tem ação sobre o corpo e suas interações. No caso desta pesquisa, o campo é o das Artes Performativas, em que a experiência da visibilidade, do dizer-se, da expectativa, do convívio, e da *poiesis*, fazem do acontecimento cênico uma zona de afetação (Dubatti, 2016, p. 130), nos invocando corporalmente e coletivamente a todo instante a uma alteridade, à revelia da disposição primeira e anterior, mas não menos incessante daquilo que está dado e pré-estabelecido em nossa realidade. É o artista, a criança, que costuma transformar os dispositivos de poder em brinquedos, pois ao desmembrá-los “transforma antigos significados em significantes e vice-versa.” (Agamben, 2008, p. 87).

Partindo da estratégia de Preciado, e a fim de jogar luz em algumas operações corporais, é importante destacar que se gênero é algo que fazemos juntos, não algo que somos, suas ações não se configuram apenas como repetições compulsórias, e nem apenas como negação da sua força de ação. É possível negar os significantes e significados

⁴ A noção de dispositivo foi discutida pelo filósofo italiano Giorgio Agamben. A palavra, amplamente utilizada por Michel Foucault, teve como estratégia articular o que este filósofo francês investigou como “governabilidade” a partir do final da década de 70. O dispositivo seria então uma rede que se organiza em função das relações de poder; um conjunto de estruturas discursivas e não-discursivas, econômicas, jurídicas, médicas, científicas, tecnológicas, medidas de segurança, que no processo contínuo de formação de uma sociedade estabelecem o que é aceito, válido, crível (Agamben, 2005).

atribuídos ao feminino e masculino, mas não é possível negar que entramos em contato com eles a todo instante, antes mesmo de nascer. Fazer algo juntos sem a intenção de que nos apropriemos do objeto ou ação em si só pode se dar na experiência. Entendida a partir do professor de filosofia em educação Jorge Larrosa, quando ele diz que “o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura.” (Larrosa, p. 26, 2015). Ele destaca várias dimensões etimológicas da palavra partindo de suas raízes grega, alemã, indo-europeia e ainda do latim. Seria difícil fazer uma síntese, mas interessa a definição em que ele salienta o caráter de aventura da experiência própria dos piratas: “O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião.” (idem). Esta ideia é valiosa para a compreensão de que a identificação cultural é um processo dinâmico, nem sempre linear, muito menos no qual o indivíduo está sempre respondendo de forma subserviente aos padrões culturais estabelecidos. O que passamos a chamar de gênero fluido pode muito bem nos oferecer esta imagem. Em um processo de fluidez de gênero, conseguiríamos experimentar momentos de identificação à deriva, nos permitir perder a direção e encontrar o inesperado? Nos colocaríamos em aventura, e apostaríamos por vezes apenas fluir sob a égide da contingência, mas também sob o risco de, por vezes, sustentar-se em *quase* definição?

É neste sentido, portanto, que circunscrevo gênero como um brinquedo a ser desmembrado. O jogo semiótico envolvido põe em movimento os significantes e significados que irão se perder no decorrer da brincadeira. Mas em diálogo com Jorge Dubatti e o seu livro *Teatro dos mortos* (2016), é preciso apostar, que estando dentro ou fora da cena, a perda dos objetos que fundam o gênero como dispositivo será sempre movida na experiência, podendo ou não produzir acontecimento poético. Para tanto, será exigido dos envolvidos nesta brincadeira caminhar para além de sua semiotização, assumir este brinquedo como uma ‘máquina viva’, inapropriável e divisível. Tal experiência maquínica exige convívio, expectativa, e *poiesis* que são elementos imprescindíveis para o acontecimento teatral, segundo Dubatti, os quais serão citados ao longo deste texto.

Ainda, preciso esclarecer que a intenção de enfatizar o termo “brincadeira” ao invés de “performance” é uma tentativa de escapar por alguns instantes das noções de performatividade ligadas aos Atos de Fala (J. L. Austin), deverasmente disseminados nos estudos de gênero. Em segundo, explorarei aspectos operacionais ligados ao jogo e à teatralidade para argumentar que a artisticidade envolvida na brincadeira de gênero para além de fazer gênero, pode implicar um “processo dinâmico de teatralização que o olhar produz ao postular a criação de outros espaços e outros sujeitos” (Fernandes, p. 17, 2011). Essa competência de organizar o olhar (e outras sensibilidades) é própria do humano e só é possível por meio da realização de uma ação (Dubatti, 2016). Ainda, como explicou Josette Feral (2015, *apud* Schechner, 1993), além do *fazer* da performance, também faz parte do ato performativo *mostrar que faz*. Tal rendimento estético, ou valor excedente do *fazer*, me parece próprio da performance de gênero em corpos dissidentes, quando o *fazer* necessita, como um ato político, *comentar* sobre o próprio *fazer*, neste caso, performando gestos que representam os signos hegemônicos do sistema sexo-gênero, mas que *não denotam mais “aquilo que iriam denotar as ações que elas representam”* (Bateson *apud* Massumi, p. 18, 2021). Estes gestos lúdicos estão imbuídos de expressividade, entusiasmo e engajamento ao desmembrarem os signos do sistema binário de gênero em seus corpos. São gestos de sobrevivência, mas antes, são gestos vitais de pura criatividade.

Gênero: brincante

Ao denominar como brincadeira a performance de gênero em corpos dissidentes quando estes mostram *saber-fazer* gênero em desobediência ao sistema sexo-gênero não estou dizendo que estas ações não são sérias. É preciso salientar que esta brincadeira é o que há de mais político nestes corpos, pois possui valor e existência subjetiva para além do que já está dado na estrutura deste sistema. Entretanto, não se trata apenas de fazer sobreviver em nós um passado anterior, no qual, sexo e gênero não eram ainda um sistema hegemônico no seio da cultura ocidental, e com isto revelar o apagamento histórico de pessoas trans. Se trata também, de criar as condições para que o dispositivo desapareça como um mecanismo do poder. Este mecanismo cria os meios de gestão de indivíduos ou grupos de indivíduos para que sejam incluídos como massa de reserva no mercado, minimamente aptos a brigar por uma vaga de emprego precário. Para além da mera sobrevivência, é preciso encontrar no dispositivo os vincos ou as rugas por onde ele quebra. Neste sentido, a brincadeira de gênero não estaria a serviço do identitarismo, próprio da forma como o Estado administra, controla e modula grupos de indivíduos para que eles se adaptem à economia capitalista. Desmembrar gênero não significa recusá-lo, mas brincar-lo, como tentarei abordar. Seria preciso não nos apropriarmos do dispositivo, a fim de que ele sobreviva em nós apenas como um brinquedo, um jogo, algo que podemos dividir uns com os outros, perdê-lo, criá-lo e transformá-lo.

Para tanto, me aproximo da noção de performatividade a partir do canadense Brian Massumi. No seu livro intitulado *O que os animais nos ensinam sobre política* (2021), ele esteve interessado em assinalar o pertencimento do humano no *continuum* animal e de evidenciar os contornos de uma política integralmente animal. O autor se debruça em articular conceitos que fundamentam na brincadeira animal aspectos de linguagem e consciência reflexiva. Segundo ele, a metacomunicação é não verbal, e é nela que se criam as condições para a linguagem. É na brincadeira animal que o antropólogo Gregory Bateson (1972 *apud* Massumi, 2021) observou que um complexo conjunto metalinguístico se dá. Para tentar elucidar o que Massumi está propondo, pegarei emprestado uma ação performativa do artista radicado no México, Francis Alÿs. Ao dialogar com a obra, lanço mão de algumas ideias sobre a função do jogo proposta por Giorgio Agamben, e ainda, de algumas noções sobre teatralidade.

Em agosto de 2017 no Iraque, logo após o final da Batalha de Mossul⁵, em meio a esta cidade destruída pela guerra, Alÿs, com seu projeto chamado *Children Games*, propôs à jovens iraquianos que brincassem de futebol, mas sem a bola. O resultado foi registrado em vídeo, intitulado *Children Games #19: Haram Football*, disponível no site do artista⁶. Segundo Agamben, “no jogo de bola, podemos perceber os vestígios da representação ritual de um mito em que os deuses lutavam pela posse do Sol” (Agamben, 2008, p.84). A bola substitui o Sol na ritualização deste mito sagrado, que segundo ele, enuncia a história. O rito, por sua vez, tem a função de reproduzir a sua estrutura. Já no jogo, “o rito sobrevive, e não se conserva mais que a *forma* do drama

⁵ A cidade fica no Norte do Iraque e desde 2014 estava sendo controlada pelo grupo extremista Estado Islâmico do Iraque e al-Sham (ISIS). A Batalha diz respeito a ofensiva de 9 meses do governo iraquiano em coalizão com outras nações para a retomada da cidade. Fonte: <https://mwi.westpoint.edu/urban-warfare-project-case-study-2-battle-of-mosul/>. Acesso em 02 maio de 2025.

⁶ Disponível em <https://francisalys.com/childrens-game-19-haram-football/>. Acesso em 28 abr 2025.

sagrado, na qual todas as coisas voltam sempre ao início.” (Agamben, 2008, p.84). Um signo é substituído por outro, ou seja, manipulado para transformar o mito ritualizado em jogo e esquecer o seu sentido original.

Nesta brincadeira proposta por Alÿs, a princípio, parece não haver nenhum objeto para substituir a bola. Mas sua ausência enfatiza sua presença. A perda da bola, seus possíveis paradeiros, seu peso, sua forma, seus movimentos parecem incentivar a uma negociação incessante. Seu protagonismo é lançado aos corpos dos brincantes, e a criatividade e a simpatia dão seguimento ao jogo. A brincadeira sem bola performada pelos garotos em meio aos escombros parece sugerir que o que sobra nesta experiência é o brincar. O que interessa é perder tempo. O efeito de presença da bola é criado nos gestos performativos engajados por eles. E como ela tem presença! As regras do jogo de futebol também estão ali, mas não são elas que conduzem a brincadeira. Os gestos de chutar, defender, driblar, pedir a bola já *não denotam mais aquilo que iriam denotar* (Bateson apud Massumi, 2021), pois a ausência da bola implica que eles dramatizem os movimentos do futebol. Ao inaugurar essa alteridade em relação ao futebol com bola, estes meninos iraquianos tornam-se então espectadores de si mesmos e uns dos outros⁷, estabelecendo o que é próprio do convívio teatral. Além disso, transeuntes direcionam seus olhares ao passarem pelo local onde o jogo acontece. O convívio então se dá como cena, instaurando uma alteridade também para os espectadores “de fora” da brincadeira. A dramatização do jogo engajada pela ausência da bola organiza o olhar de ambos os envolvidos, abrindo uma clivagem entre dois conjuntos diferentes, sobre os quais Josette Feral explica que

[...] um valoriza a performance, são as realidades do imaginário; o outro, que valoriza o teatro, são as estruturas simbólicas precisas. As primeiras se originam no sujeito e deixam falar seus fluxos de desejo, as segundas inscrevem o sujeito na lei e nos códigos cênicos, isto é, no simbólico.

FERAL, 2015, P. 161

O milenar jogo de futebol que assistimos em um estádio ou jogamos no campinho da escola ou do bairro parece conservar o ritual de disputa pela posse do Sol quando a bola se torna a representante da vitória, do ‘bom’ futebol ou do futebol de ‘verdade’, da incorporação da competição como principal expressão desse jogo. Ou ainda, se os jogadores deixassem de brincar para apenas *fazer futebol* (aquilo que já está dado), então, definitivamente, o objetivo deste jogo é ganhar, e a competição pode iniciar uma guerra. O jogo de futebol, à luz de Agamben, é uma máquina que articula duas categorias inseparáveis, o rito e o jogo. O rito tem a função de anular os intervalos entre passado e o presente com intuito de acomodar a tradição do mito, o jogo tem a função de fragmentar sua estrutura em eventos, com o objetivo de superar o sentido que o

⁷ Foi ainda na década de 30 do século XX que o alemão Bertold Brecht estava interessado na potência do teatro de interferir na organização social do trabalho. Ele inventou o método de pedagogia teatral chamado “Peças Didáticas”. Acreditava que este método provocaria mudanças na conduta das relações entre os homens. Um dos princípios do método é que todos sejam atuantes. Sua ideia inicial foi a de incorporar o espectador ao processo teatral, para que estes também pudessem ter a experiência do fazer (poiesis) ações performativas, observar a si mesmos e aos outros, e refletir em um momento posterior os comportamentos da realidade social (Koudela, 1992).

originou. O que permanece é a *forma* do drama. A bola, no caso do futebol, tem essa função, a de romper com o passado, humanizar o tempo e instituir a história.

*[...] o brinquedo, desmembrando e distorcendo o passado ou miniaturizando o presente – jogando, pois, tanto com a **diacronia** quanto com a **sincronia** – presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o <<uma vez>> e o <<agora não mais>>*

AGAMBEN, 2005, P. 87

Sabemos que há 3, 4 milênios as disputas por território no Oriente Médio são infindáveis. Nem mesmo a humanização do tempo tem sido capaz de extingui-las. O futebol como esporte não foi capaz de apaziguar a disputa. É sempre *uma vez*, e *uma vez mais*. A proposta de Alÿs eleva o grau de jogo quando decide retirar a bola de campo, e criar o *Haram football*. A palavra *haram* significa algo que é proibido para a fé islâmica, algo pecaminoso. Na brincadeira dos garotos iraquianos, a ausência da bola dá suporte para que uma distância mínima seja criada entre esta brincadeira de bola inventada⁸ e sua atividade análoga, o jogo de futebol. Segundo Massumi, “o gesto de brincar é análogo porque aquilo que está em jogo não é o Mesmo” (Massumi, 2021, p. 15).

Assumir que esta é uma brincadeira de bola inventada e não um jogo de futebol comum, instaura a encenação de um *paradoxo*. Massumi explica que para Bateson a diferença mínima entre os gestos lúdicos da brincadeira e os gestos análogos do futebol (nesta análise) representam “ativamente outra ação, ao mesmo tempo em que coloca em *suspenso* o contexto no qual a ação encontra sua força prática e sua função normal” (Massumi, 2021, p.16). A relação de alteridade que surge convoca todos à brincadeira, inclusive a quem apenas assiste. “Num só gesto, dois indivíduos são arrebatados e movidos em conjunto para um registro de existência em que o que importa já não é o que se faz, mas o que se representa.” (Massumi, 2021, p.16) Massumi acrescenta:

*[...] Bateson sublinha o fato de que o gesto lúdico é uma forma de **abstração**. Além de ser um ato performativo que efetua uma transformação-**in-loco**, carrega um elemento de metacomunicação, isto é, de reflexividade. Ele comenta sobre o que está fazendo enquanto está fazendo: “essas ações nas quais agora nos engajamos...”. Esse “comentário” ocorre na forma de uma diferença estilística [...]. É o **estilo** do gesto que desfralda a diferença mínima entre o gesto de brincadeira e seu análogo na arena de combate.*

MASSUMI, 2021, P. 17

Como disse antes, os gestos do futebol estão presentes na brincadeira de bola inventada, mas apenas em potencial, em suspenso, como diria Massumi, eles “in-formam o jogo, modulam-no por dentro” (Massumi, 2021, p.18), mas “[...] eles mesmos são ligeiramente deformados pelo estilismo da brincadeira [...]” (Massumi, 2021, p.18). Contudo, “[...] entram numa *zona de indiscernibilidade*, sem que suas diferenças sejam apagadas

⁸ Outra análise de Children Games #19: Haram Football foi feita pela artista-pesquisadora Livia Sernache Rios em sua tese de doutorado, p. 25-27, 2023.

[...] São performativamente fundidos sem se confundir.” (Massumi, 2021, pp.18-19)

Segundo Massumi, a lógica da metacomunicação é a da indecidibilidade, pois a declaração gestual que diz “isto não é um chute”, contém a metadeclaração “estas ações não denotam aquilo que iriam denotar”. “A declaração da brincadeira diz o que nega e nega o que diz” (Massumi, 2021, pp.19-20). Os garotos no vídeo de Allys não declaram a brincadeira falando, declaram-na atuando. Para Massumi é importante destacar que reside uma lacuna entre executar uma ação e dramatiza-la, entre chutar a bola e chutar a bola inventada. Como dito antes, os dois gestos estão incluídos um no outro, e carregam “uma dupla carga de realidade, como se o que estivesse sendo feito fosse infundido pelo que se estaria fazendo” (Massumi, 2021, p. 22). A zona de indiscernibilidade é onde as diferenças entre as duas arenas de atividades se unem ativamente, criando o que ele chama de “mútua inclusão”. A diferença entre os dois gestos está no estilo. Este estilo é uma diferença mínima nomeada por ele de “-esquidade” e explica:

A “-esquidade” dos gestos é a assinatura performativa do modo de abstração na brincadeira. Ela corporaliza, a “representância”, na fórmula de Bateson. Em outras palavras, é o signo enativo do valor da ação. Em si, é pura representância, puro valor expressivo – o próprio elemento do lúdico na expressão, como uma forma de abstração vivida. A “-esquidade” do ato instancia o valor da brincadeira do jogo.

MASSUMI, 2021, P. 24

Para o autor há um excesso na situação vivida, instaurada pelo gesto, um entusiasmo do corpo o qual ele chama de *mais-valia de vida*. Ele cita o filósofo francês Raymond Ruyer para chamar este valor de excesso de *rendimento estético*. “O rendimento é um excedente de vivacidade, trazido paradoxalmente à tona por força de abstração.” (Massumi, 2021, p. 25)

Da infância do homem, seu aparelho ressonador de dúvidas

Para seguir adiante no projeto ao qual me lancei, compartilharei uma experiência que não seria possível se não tivesse surgido nela um sêmen teatral, e uma arena de atividade semelhante à qual Massumi chama de brincadeira. Como o autor insiste em seu livro, a metacomunicação (não-verbal) da qual a brincadeira é constituída é a encenação de um paradoxo entre duas arenas de atividades indecidíveis entre si, arrematadas em um gesto só.

Certa vez, ganhei um nome dado pelo encanador da casa onde morei, de novembro de 2017 a novembro de 2020, na zona Oeste da cidade de São Paulo. Há pouco tempo eu havia começado a ingerir testosterona, e morava com um casal de amigos, quando tivemos um problema na torneira e no encanamento do chuveiro que demorou semanas para ser resolvido. O proprietário da casa tinha um funcionário particular, especialista em encanamentos para o seu imóvel alugado por nós e o enviou para resolver a situação.

Sem avisar quando viria, o encanador Seu Antônio, me ligou antes da 7h da manhã solicitando ir na casa para avaliar o que estava acontecendo. Ele já estava na frente da porta quando me ligou. Ainda tonto por ter sido acordado de repente, eu não tinha outra opção a não ser atendê-lo, mesmo tão cedo. Sem conseguir me arrumar direito,

abro a porta, e ele pergunta pela Paloma⁹ (meu nome civil, escolhido por minha mãe, ressuscitado naquele instante). Digo-lhe que é comigo mesmo.

Seu Antônio é um homem baixo, tipo físico forte e rude, pragmático, mas simpático a maioria do tempo. Descendente de italianos como muitos moradores da zona leste, de onde ele disse que vinha. Tais características foram se mostrando, porque ele teve de ir diversas vezes na minha casa resolver aquele único problema. Sempre chegava próximo das 6h30 da manhã, e eu sempre o atendia desarrumado, porque ele raramente avisava no dia anterior quando viria.

Eu estava no início do que a comunidade trans passou a chamar de transição hormonal. Foi para mim um processo intenso, principalmente em relação aos meus seios, pois antes, eu havia passado por um momento em que afirmá-los foi importante para me aproximar dos debates sobre a não-binaridade. Esta transição foi tardia, começando por volta dos 33 anos de idade. Tal experiência me fez compreender que gênero é um processo de identificação cultural em que o corpo é protagonista fundamental. Porém, desde o advento global ao capitalismo, vem se estruturando sob uma lógica que serve a uma determinada produção de realidade em grande parte desigual na sua distribuição econômica e afetiva. É nesse embolo, que naquele momento eu ainda vestia camisetas sem sutiãs ou *tops* no intuito de experimentar uma mistura de signos em contraposição a uma ideia biologicista e binária da identidade de gênero. Queria experimentar leituras de gênero, e foi assim que Seu Antônio se tornou um personagem desta fase.

Sempre que Seu Antônio se referia a mim não me chamava exatamente de "Paloma", e eu nunca o corriji, ou disse com qual nome ele deveria me chamar. Então, a segunda vez que ele foi na minha casa, enrolou a língua, disse algo indiscernível, uma espécie de gramelô, como se o som da palavra "paloma" proferida por ele, passasse por um pedal de guitarra distorcendo seus sons emitidos. Este pedal era o *aparelho ressonador de dúvidas* de Seu Antônio. Aquele homem, com movimentos corporais enrijecidos, parecia balbuciar algo novo a cada vez que tentou misturar o nome que lhe disseram que ele deveria me chamar, com a imagem da pessoa que ele estava conhecendo. Ou talvez, ele estivesse experimentando novas palavras, novas formas de articulá-las sem utilizar os lábios, que normalmente são ressonadores importantes para dar clareza aos códigos da língua. Ele parecia, naqueles momentos, alguém que estava aprendendo a falar. Cada manhã era uma sonoridade diferente, derivada do nome Paloma. Eu não tinha ideia de como ele continuaria a reagir à sua própria dúvida, e à minha passividade e paciência em saná-la. Nada disso foi planejado, apenas aproveitado. Mas o fato é que Seu Antônio foi jogado em um outro mundo, no qual ele perdeu alguma referência, e apenas podia tatear outras combinações de letras e sílabas.

Perdi a conta de quantas vezes ele foi à minha casa e por isso tive dúvidas se eu deveria corrigi-lo e aliviá-lo do esforço que fazia. Na verdade, não tive dúvidas por isso, tive dúvidas porque talvez esse fosse o correto a se fazer. Eu me questionei em como eu deveria me afirmar e a respeito do que eu queria me afirmar. Talvez eu precisasse mostrar ao seu Antônio como era necessário ele me chamar sem titubear, talvez ele precisasse saber de fato como se referir a mim, e principalmente o que pensar de mim no que diz respeito à identidade de gênero pela qual eu desejava reconhecimento. Mas acabei não tomando a atitude que parecia ser a mais correta naquele momento da transição.

⁹ Em 2017, na assinatura do contrato, tive que assinar como Paloma, pois eu ainda não tinha um registro oficial do Nome Social.

Sabemos, que diante da violência que a falta de reconhecimento produz em nossos corpos, ajudar o outro a reconhecer ao menos o pronome e o nome pelo qual gostaria de ser chamado pode diminuir os efeitos do preconceito. Ao meu ver, não deveria ser uma correção, mas um apoio para que o outro alcance uma realidade antes não compartilhada, alienada da minha condição, já que vivemos em um mundo em que o delírio do outro como inimigo nos impede a busca pela alteridade, lançando-nos a processos de identificação fechados em si mesmos. É por isso que gênero, a partir do colonialismo, da modernidade e do capitalismo, tem nos sujeitado a incorporá-lo como propriedade individual, e solipsista. Sabemos também, que nem toda pessoa é Seu Antônio e tem seu *aparelho ressonador de dúvidas* disponível. Na cultura colonial em que vivemos, o sistema sexo-gênero como uma das formas de administração estatal e mercadológica dos corpos instalou-se para fazer avançar a modernidade ocidental por tantos territórios, comprimindo e alienando as multiplicidades do corpo, seus devires. Ao separar corpo e mente, natureza e cultura, a leitura e performance binária de gênero tornou-se hegemônica e cognoscível. Assim, afastando epistemologicamente uma multiplicidade de existências, achatando a alteridade, e reduzindo a capacidade de reconhecimento mútuo das diferenças, e, inclusive, e não menos importante, das semelhanças.

Além disso, como disse antes, meu encontro com Seu Antônio acabou por se dar como um experimento semiótico, eu não posso negar. Mas também não posso impedir que o experimento escape à experiência. O experimento, característico das ciências modernas é feito para ser controlado, a experiência não. Estes encontros acabaram se configurando como uma espécie de laboratório poético. Eles não fariam sentido se eu não pudesse ser surpreendido pelos seus acontecimentos. Corri o risco de não obter do Seu Antônio o seu reconhecimento, de não ouvi-lo chamando pelo nome que eu acabara de escolher para mim. Ou mesmo que ele pudesse saber um pouco mais sobre as transgeneridades e a não-binaridade. Ao mesmo tempo, ele também correu o risco de nunca conseguir pronunciar o meu nome, de não conseguir proferir mais o nome de qualquer pessoa, de fracassar cognitivamente com elas, de perder a capacidade de identificar seus gêneros como eles devem ser identificados segundo o sistema sexo-gênero que ele aprendeu. Ele se arriscou a ficar sem voz ou a não falar mais língua nenhuma.

Não poderíamos, eu e ele, termos nos lançado ao risco, se não tivéssemos sido expostos. Eu com meu corpo semiótico, ele com seu corpo expectante. Ambos com seus corpos a despeito dos códigos. Nós sabíamos que aqueles sons que ele balbuciou não formavam um nome, uma palavra sequer. Segundo o professor e filósofo da educação Jorge Larrosa, para Martin Heidegger:

O sujeito da experiência [...] é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera.

LARROSA, 2015, P. 28

O que se passa é que se eu dissesse a ele meu novo nome, o espaço de alteridade criado naquela realidade cotidiana seria rompido. O estranhamento causado pelo embaraçamento dos signos em relação às regras normativas e binárias de gênero com seus

respectivos nomes masculinos e femininos acabaria na resolução de sua dúvida, no fechamento cognitivo dado por mim, e não por ele. Eu não almejava sua compreensão. Logo mais Seu Antônio resolveria o problema do encanamento, e dificilmente iríamos ter outra oportunidade de convívio. Portanto, o mais interessante, seria que ficássemos ali, brincando de experimentar sons. E que a imaginação fosse uma forma de alcançar o incognoscível de gênero aparentemente para ele até então.

Apesar da demora em resolver o problema do encanamento, Seu Antônio estava sendo uma pessoa agradável, e estava empenhado em consertar o chuveiro do banheiro, ou talvez ele estivesse me enrolando e veio tantas vezes à minha casa porque necessitava, uma hora ou outra, definir minha identidade. Ele não poderia terminar de consertar o chuveiro sem esta dúvida! Pensei... Mas o que me deixou surpreso e entusiasmado era que Seu Antônio insistia nas sonoridades estranhas na tentativa de acertar um nome que definisse o que ele estava vendo. Eu o expectava. Sua performance demonstrou para mim que ele estava vendo algo dizível apenas na língua do gramelô, ou das crianças que estão aprendendo a falar. Talvez ele precisasse de tempo, de tentativa e erro. Precisasse ruminar, dormir e acordar, viver e conviver.

No último dia, quando finalmente ele conseguiu resolver o problema do meu chuveiro, a gente se cumprimentou, felizes com o sucesso tardio do conserto, e ao se despedir, Seu Antônio diz com o seu sotaque "italianês" e de forma muito clara: "falou, Pablo, qualquer coisa é só me chamar!". Fiquei surpreso não porque ele arrematou um nome reconhecido socialmente como masculino, mas porque ele precisou inventá-lo. A brincadeira terminou, pois a lacuna entre as duas arenas de atividade (a brincadeira e a não brincadeira, o espaço de alteridade e a realidade cotidiana) foi preenchida. O trânsito entre uma e outra teve seu fim. Duas arenas de unicidade oximórica, paradoxal, das quais poderíamos extrair outros nomes: real e ficcional, verdadeiro e falso. Uma arena não exclui a outra. O modo de abstração aqui empreendido, insiste Massumi, é o da "mútua inclusão". O que nós estávamos vivendo não era apenas uma espécie de infância minha ou dele. Vivemos naqueles momentos a infância da nossa humanidade. Segundo Bateson

*[...] a comunicação denotativa, do modo que ocorre no nível humano, só é possível **depois** da evolução de um complexo conjunto de regras metalinguísticas (mas não verbalizadas) que governa como palavras e frases serão relacionadas aos objetos e acontecimentos. Portanto, convém procurar a evolução dessas regras metalinguísticas e/ou metacomunicativas num nível pré-humano e pré-verbal.*

BATESON, 2025, P. 200

A suspensão criada pela não identificação de um nome ao Seu Antônio forçou que ele inventasse um outro, que não foi um qualquer. "Paloma" sofreu uma distorção acústica até virar "Pablo". Se Seu Antônio não quisesse entrar na brincadeira, não teria mostrado para mim seu gramelô de grunido italianês, não se disponibilizaria a dúvida, e nem se arriscaria a errar. A brincadeira aqui não se reduz às minhas intenções, mas só acontece porque há disponibilidade de ambos os envolvidos, mesmo que a participação de Seu Antônio não tenha sido intencional.

Foi a fabulação do masculino no meu corpo dito feminino, ou, a possibilidade de viver uma experiência de trânsito semiótico a partir de uma leitura socialmente hegemônica de gênero, que me trouxe de volta o jogo da teatralidade com o mundo, que é sobretudo o jogo do espectador, porque emerge necessariamente do olhar do outro "por

meio de políticas do olhar” (Dubatti, 2016, p.44). Segundo Jorge Dubatti, a teatralidade está presente em praticamente toda vida humana e é anterior ao teatro.

E ainda, acompanhar a leitura que o outro faz sobre mim envolve uma outra camada que é a de ser participante do seu processo de criação, pois nos momentos em que estou com Seu Antônio, e ele se esforça para me ler, eu tenho a oportunidade de observar os efeitos que o jogo de signos de gênero em evidente transformação tem sobre a percepção dele. Um jogo, o qual posso criar certos efeitos, mas não posso controlar o ato perceptivo de quem lê. Deste jogo, não interessa vencer, mas transitar no hiato, nos instantes em que Seu Antônio suspendeu a comunicação denotativa para adentrar uma espécie de infância da língua, uma zona de indiscernibilidade do humano com a própria animalidade (Massumi, 2021, p. 22). E mesmo que com certa perturbação, incluir o humano no animal, e o animal no humano. Massumi explica:

“A zona de indiscernibilidade que o terceiro incluído não adere à santidade das separação de categorias nem respeita a rígida segregação das arenas de atividade.”

MASSUMI, 2021, P. 19

Por estes instantes, Seu Antônio parece ter perdido a verdade sobre gênero que ele conhecia. Precisou se equilibrar em uma corda bamba. Eu poderia ser mulher, homem, os dois ao mesmo tempo, nenhum dos dois, ou ainda outra coisa na qual as definições de gênero debandaram-se para o espaço. E naqueles dias, um após o outro, ele gaguejou na busca por um nome para me definir. Provavelmente me viu como alguém que falseava um gênero, ou que fingia ser alguém que não é. Entramos, eu e ele, em um jogo de verdade e mentira, sem conseguir distingui-las entre si por alguns instantes.

O jogo da verdade e da mentira só é possível porque gênero enquanto um sistema de signos, produz, define e normatiza identidades de gênero a serviço de uma realidade hegemônica (dominante e excludente) que produz violências como o machismo devido a sua estrutura sexista. Operando de forma ideológica, gênero enquanto sistema binário e compulsório representa interesses de reprodução e repetição desta realidade, que é dominante e compulsória. Um mundo que não comporta sua própria suspensão, nem seus hiatos, suas lacunas, e suas dúvidas. A brincadeira não poderia acontecer se a verdade ou crença de Seu Antônio fosse negada por mim. Sabemos que essa crença é a que tem violentado corpos trans, mas Seu Antônio não demonstrou violência, pelo contrário, se abriu à experiência da perda dos objetos de sua crença. Assim, aquilo que se constitui como falso ou verdadeiro são postos em questão na forma de uma negociação brincante, onde a transformação que interessa não está no nível da compreensão. Para tanto, ambas realidades precisam apresentar-se como possibilidades existenciais para que a brincadeira se estabeleça, e fragmente a história (ou cadeia de significantes e significados) que vinha sendo contada até então.

É certo que Seu Antônio tentou completar sua percepção para poder ancorar-se na representação mais estável que ele conhece do mundo, porém, por mais que eu preveja (e arrisque) que ele não tenha tido consciência de participar do jogo que descrevo neste texto, o fenômeno da teatralidade não se restringe ao meu olhar, porque Seu Antônio se permitiu ao erro e à instabilidade, ou seja, à criatividade (ação imaginada) culminada no nome “Pablo”. Como já formulado por Gregory Bateson, é próprio do jogo que ele não aparente sê-lo. Seu Antônio instaurou um mundo, o qual fizemos juntos.

Considerações finais

Preciado afirma que gênero deve ser incorporado como uma máquina viva para ser usada sem possuí-la, ao invés de incorporá-la como crença, fazendo de gênero uma propriedade individual e naturalizando-a como uma condição com a qual se nasce. Para ele, gênero é uma ficção viva, de uma política para a vida, sendo feito numa rede de relações. Despossuir-se de gênero como um dispositivo de poder, e incorporá-lo como máquina viva parece exigir experimentar a dupla realidade de um espectador-atuante, corpo e alma, usuário e máquina ao mesmo tempo. O gesto lúdico e vital da brincadeira abre uma janela, uma lacuna, produz uma diferença mínima, um estilo, um floreio. Um excesso de vitalidade, uma abstração vivida, uma *poiesis*. Segundo Jorge Dubatti

A função primária da poiesis não é a comunicação nem a geração semiótica de sentidos ou, ainda, a simbolização cultural, mas a instauração ontológica: fazer um mundo existir, fazer nascer (ou renascer com variações em cada encontro) um novo ente, fazer um acontecimento e um objeto/diversos existirem no mundo [...] não depende totalmente nem da subjetividade do produtor ou artista nem da do espectador [...] A poiesis resiste a ser manipulada a favor de uma comunicação unívoca e possui regras próprias que excedem o regime do intercâmbio comunicativo. Contagia, estimula e provoca mais do que comunica.

DUBATTI, 2016, PP.51-52

Observo Seu Antônio enquanto ele ganha tempo para aprender a ler minha identidade. Ele, enquanto espectador da minha atuação sênica, faz do seu aprendizado uma invenção, e eu ganho de presente um novo nome. Aqui, a criatividade não deveria estar subordinada ao aprendizado. Desta relação, importa menos o seu resultado, e mais a experiência de alteridade em estado de criação na qual somos engajados a lidar “com tudo aquilo que não é o *mesmo*, e sim, um *estado outro*, acionado por algo, alguém, alguma circunstância ou ideia diferente [...]” (Greiner, 2017, p. 12).

A possibilidade de performar gênero como uma brincadeira, apostando na experiência do convívio, da expectativa, do jogo, e ainda da *poiesis*, me leva a aproximá-la da ideia de tecnologia. Uma espécie de aparato lúdico, humano e animal, cheio de simpatia e criatividade, como insiste Massumi. Uma tecnologia para fazer novos mundos existirem, para suspender realidades normatizadas, ou perder objetos que não nos servem mais, inclusive aqueles que dizem respeito à identidade. Seria preciso afirmar que sempre há algo que irá se perder tanto no processo de reconhecimento, como salientou Butler, como em qualquer outra experiência nos termos de Larrosa. Algo que não podemos capturar, colocando-nos ao encontro da alteridade. Desta incompletude da existência expressa no excesso de vitalidade do corpo para onde a brincadeira nos lança, de uma experiência de perda que resiste à perda da experiência, Georges Bataille soube bem definir na primeira linha de seu denso livro publicado pela primeira vez sobre o erotismo em 1957: “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte.” (Bataille, 2017, p. 35)

Referências

- AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. "O que é um dispositivo?" *In: outra travessia* 5 (2005): 9-16. Link: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>.
- ALVIM, D. M. "O que é um contradispositivo". *In: Cadernos de Subjetividade* 14 (2018): 78-85. Link: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossujetividade/article/view/38493/26162>.
- BATESON, G. "Uma teoria da brincadeira e da fantasia". *In: Gregory Bateson. Rumo a uma ecologia da mente*. São Paulo: Ubu Editora, 2025, pp. 197-217.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.
- DUBATTI, J. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- FERAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, S. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *In: Repertório*. 14.16 (2011): 11-23. Link: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391/3860>
- GRAÇA, R. "Performatividade e política em Judith Butler: corpo, linguagem e reivindicação de direitos". *In: Perspectiva filosófica* 43.1 (2016): 21-38. Link: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/perspectivafilosofica/article/view/230291>
- GREINER, C. "Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte". *In: Conceição/Conception*. 6. 2 (2017): 10-21. Link: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648519>.
- LARROSA, J. *Tremores: escritos sobre a experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015
- MASSUMI, B. *O que os animais nos ensinam sobre política*. São Paulo: N-1 edições, 2017.
- PFEIL, B. L.; MILANSKI, B.; PUSTILNICK, N. Seria eu um Homem?: investigações decoloniais sobre os percalços das transmasculinidades nos feminismos. *In: Revista Anomalias*. 4.1 (2024): 120-141. Link: <https://periodicos.ufcat.edu.br/index.php/ra/article/view/74713/39240>
- PRECIADO, Paul B. *Transfeminismo*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- RIOS, Livia S. *Brincalidade: ativando metamorfoses de transformação vital no tempo da besteira*. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2023. Link: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/40820>.
- SAFATLE, V. "Posfácio: Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler". *In: BUTLER, Judith. Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, pp. 173-196.



HIDING (TRAP)

CLARISSA MONTEIRO BORGES

Universidade Federal de Uberlândia
clarissa.m.borges@gmail.com

DOI: [10.26512/dramaturgias30.60977](https://doi.org/10.26512/dramaturgias30.60977)





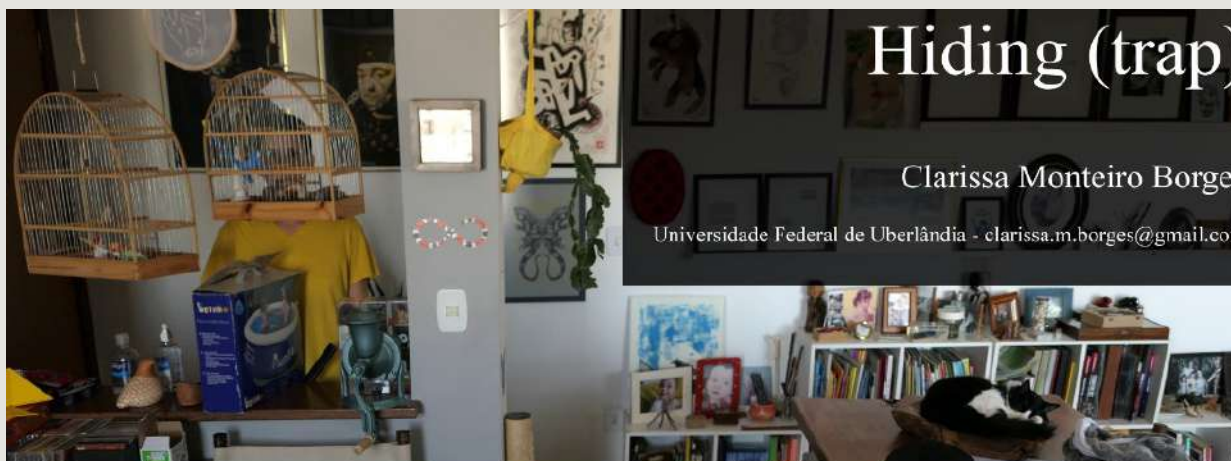
fotoensaio a seguir é apresentado por uma feminista, artista/pesquisadora, professora e mãe. Ressalto estas funções, pois olhando em retrospecto, acredito que seja nesta linha do tempo que estes substantivos foram me definindo. É da busca de uma solução para o conflito em conseguir exercer todas estas funções que nasce a série fotográfica "Hiding (trap)" em 2020. As imagens da série foram todas realizadas durante a residência artística *Artist in Residence in Motherhood*¹, entre 1.º de outubro de 2020 e 1.º de janeiro de 2021, em meu apartamento. Dois aspectos sobre este trabalho serão expostos neste preâmbulo: características técnicas que definiram minhas escolhas para a apresentação deste fotoensaio; e considerações sobre como a pesquisa, a arte e o maternar podem se entrelaçar na criação artística contemporânea.

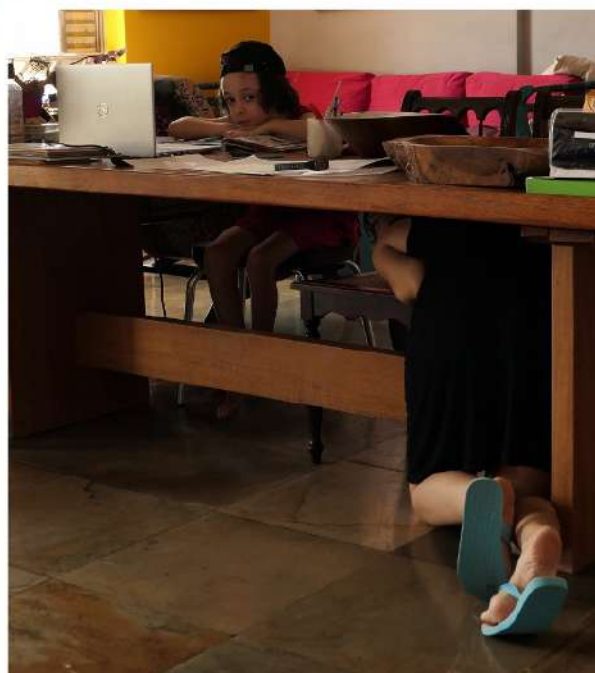
¹ Este é um projeto concebido e organizado por Lenka Clayton, uma residência artística direcionada para mães, sem custo e autogestada, para participar é só se inscrever no site: <https://www.artistresidencyinmotherhood.com/>

Em espaços expositivos, como museus e galerias, esta série foi impressa em tecido, formando dípticos e trípticos fotográficos, no tamanho de 2m x 1,40m cada imagem. Mas, como as páginas desta revista digital se apresentam-se em um formato vertical, escolhi apresentar as imagens como uma história em quadrinhos, onde cada página apresenta um cenário diferente de minha casa: sala, cozinha, suíte, quarto e escritório. Nestes ambientes novos enquadramentos são propostos para as imagens fotográficas originais. Os recortes são feitos para que se acentue a visão fragmentada e o jogo de esconde-esconde entre as personagens proposto anteriormente na série fotográfica. Desta forma, se justapõe imagens de rostos, corpos, móveis e cenários, que remontam a história de uma mãe que se esconde pela casa e de duas crianças que buscam na mesma casa sua existência possível, em meio a uma pandemia global. Acredito ser importante frisar que, apesar da marcante data de realização do trabalho, as imagens podem revelar relações conflituosas e constantes do maternar contemporâneo, das vontades e desejos duvidosos de desaparecer/conviver, brincar/brigar, realizar/desistir, dentre tantas outras.

O autorretrato de uma artista como mãe não é comum na história das artes visuais. Um dos exemplos mais antigos é a pintura da artista francesa Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, *Madame Vigée-LeBrun et sa fille, Jeanne-Lucie, dite Julie*, de 1876. Esta imagem encontra-se no Louvre, em Paris e em meio de muitas madonas com meninos esta obra pode passar despercebida, mas isto não pode apagar a ousadia de uma artista se retratar como mãe no século XIX, este é o papel que geralmente se esconde para ser respeitada profissionalmente. As artistas mulheres faziam autorretratos como pintoras, raramente como mães, mas Vigée-Lebrun escolheu se representar com a filha em seu colo.

Minhas pesquisas sobre arte e maternidade surgem entre 2010 e 2011, anos em que gestei e pari meu primeiro filho. Foi este acontecimento que me fez buscar as imagens de mães artistas, primeiramente com um enfoque no nascimento. Um dos capítulos de minha tese de doutorado, defendida em 2019, é justamente "Autorrepresentações: falar de si", onde mergulho em minhas produções artísticas sobre parto e busco referências de mulheres artistas que trabalham com nascimento e a maternidade. A perspectiva feminista adotada nessa pesquisa foi o que possibilitou também entender os processos de exclusão do tema da maternidade na segunda onda feminista, já que era necessário se distanciar dessa função imposta socialmente, para então refletir sobre como é possível pensar e criar arte hoje sob uma ótica de possíveis e diversas maternagens. Este exercício de cuidar demanda uma sociedade que permita que isto seja uma escolha – e que, ao escolher ser mãe, essa relação possa ser construída com respeito às individualidades, sem pressões externas e com apoio governamental, o que ainda é puro sonho.

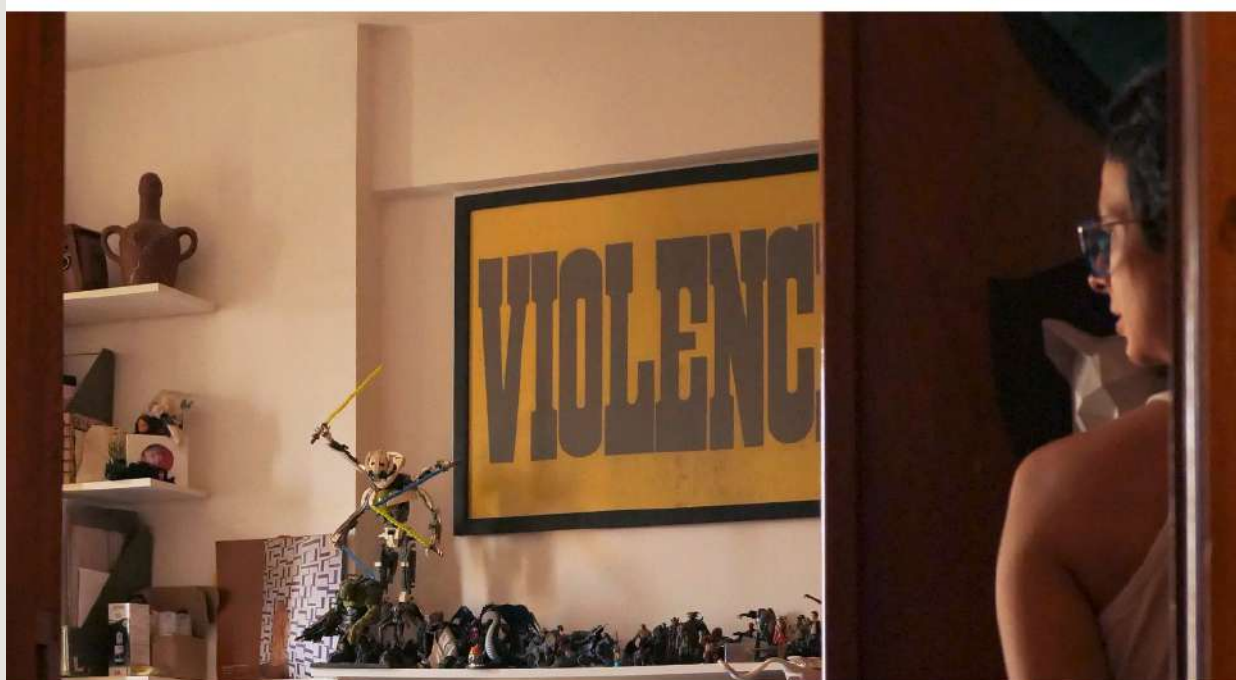




















HIPÁTIA: SOBRE DRAMATURGIA CONSTELAR, SOB DIALOGIAS COM ESTRELAS

LUCIANA LYRA

Atriz, diretora, encenadora, dramaturga e escritora. Docente associada do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes/UERJ) e do Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular (DEACP/UERJ). Procientista/UERJ – bolsista produtividade e Cientista do Nosso Estado (CNE/Faperj). Docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGArC/UFRN). Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), líder do grupo de pesquisa MOTIM - Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes. Pós-doutora em Performance pela Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York (NYU/bolsista Faperj Mobilidade nas Américas), Pós-doutora em Antropologia (FFLCH-USP/bolsista Fapesp) e em Artes Cênicas (Deart-UFRN/bolsista Capes), mestre e doutora em artes da cena (IA-Unicamp/bolsista Fapesp). Artista fundadora do estúdio Unaluna – Pesquisa e Criação em Arte.

Sites: www.amotinadas.wixsite.com/motim | www.unaluna.unaluna.art.br
E-mail: lucianalyra@gmail.com.

DOI: 10.26512/dramaturgias30.60978



PRELÚDIO

Celebra-se, em 2025, minha maioridade na militância por dramaturgias feministas, urdidas com fios emergenciais, preenchendo lacunas, explodindo silêncios compulsórios. Tendo inaugurado minha escrita dramática com o texto intitulado *Annexo Secreto*¹, de 2004, destampeei um rosário contínuo de personas, personagens, territórios e marcadores sociais, a escutar vozes, visibilizar experiências e narrativas de mulheres e outras dissidências de gênero, na ênfase da dramaturgia como vital no constructo de uma cena mais inclusiva, diversificada e representativa.

¹ Texto finalizado e encenado em 2004, no Teatro Armazém, na cidade do Recife-PE. Produzido pela Cia. do Teatro Rasgado, direção de Fátima Aguiar, atuação de Milena Lago e Soraya Silva. Teve leitura dramática, em 2024, no Teatro Garagem, em São Paulo-SP.

À medida que minha energia combativa avançou nestes vinte um anos, fui arrasando, como professora, estudantes de artes nas universidades, fui agregando artistas insubmissos, que como eu, seguem incoformes frente às desigualdades de gênero e à opressão instaurada pelo patriarcado. Nesta toada, adiantei-me na urdidura de obras como: 'Guerreiras' (2010); 'Homens e Caranguejos' (2012); 'Obscena' (2015); 'Lunik' (2011/2021); 'Fogo de Monturo' (2015); 'Quarança' (2016); 'Louise ou desejada virtude da resistência' (2017); 'Ensaio para velhos pretos' (2020); 'Josephina' (2022); 'Concerto para Antares' (2023), 'Hipatia' (2022), 'Medea depois do sol' (2024) 'Edith, a cruz e a câmara' (2024), 'Edypus d'Yocasta' (2025) e 'Orimcurumim' (2025).

Como atriz mantive-me ativa e aguerrida em prol das mulheridades, em espetáculos como: 'Cangaceiras guerreiras do sertão' (2020/20021/2022), 'Um berço de pedra' (2017), 'Memória da Cana' (2009), 'Assombrações do Recife Velho' (2005), estes dois últimos com Cia. Os Fofos Encenam-SP, também atuei como diretora em muitas de minhas bélicas dramaturgias. Como autora do livro 'Guerreiras – texto teatral e trilha sonora original' (2010); 'Dramaturgias feministas: Fogo de Monturo & Quarança' (2017), 'O Banquete – Escritos Mínimos à Afrodite' (2018); 'Escritos Mínimos' (2021), idealizadora e organizadora da 'Coleção Dramaturgias Feministas' (Numa Editora, 2024), vim *fincando o pé* nas mesmas temáticas de mulheres, à espreita de suas urgentes agendas.

Por meio destas obras, entendo que criei um panorama de narrativas dramatúrgicas, cênicas, poéticas sempre mergulhadas na crítica às estruturas sociais existentes, abordando: violência de gênero, sexualidade, maternidade, e a luta por direitos humanos, que certamente, para além de enriquecer o repertório teatral, também pôde explicitar a condição das várias mulheridades na sociedade atual, reforçando a dimensão do teatro como plataforma para reinvenção de mundos.

E foi justo deste coro de textos teatrais, que emergiu HIPÁTIA, por mim escrito em 2021, e que se descortina integralmente neste DOSSIÊ ENCENAÇÕES, PERFORMATIVIDADES E FEMINISMOS - REVISTA DE DRAMATURGIAS, forjado pela UNB. A saber, HIPÁTIA vem a se constituir, junto com outras dramaturgias autorais, como icônico exemplo de pesquisa fundada em ação, digamos, arqueológica, ao desencavar jornadas de mulheres antepassadas, que, a despeito dos sacrifícios vivenciados, destacam-se e ultrapassam tempos-espacos com ideias arrojadas, que nos vem lembrar incessantemente da possibilidade de desmonte do tóxico patriarcado e de seu séquito de horrores.

Como bom presságio feminista, o texto HIPÁTIA, desenhou-se dentro de mim a partir de um convite, um chamado, uma convocação de outra mulher. Em artigo elaborado para os anais da Associação brasileira de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas (ABRACE), rememoro:

Em minha trajetória como dramaturga venho privilegiando os processos colaborativos de criação da escrita, mas este texto, em específico, foi encomendado pela atriz Jussilene Santana² através do Instituto Martim Gonçalves³, por ela

² A atriz e historiadora Jussilene Santana é professora-visitante do PPGAC/UNIRIO, possui pós-doutorado pela Queen Mary University of London (2016), é doutora e mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, graduada em Comunicação Social pela FACOM/UFBA. Em 2013 ganhou o Prêmio Capes de Tese com 'Martim Gonçalves Uma Escola de Teatro contra a Província', trabalho construído na interseção da História, do Ensino do Teatro, da Sociologia e do Jornalismo.

³ <https://institutomartimgoncalves.com.br/>

fundado e atuante nos estados do Rio de Janeiro e Salvador. A ideia é que esta peça destampe o processo de montagem, em 2022, com direção da Profa. Elisa Mendes⁴, da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Recebi o convite de Santana tem ao menos três anos a partir de uma conversa em meio ao caos administrativo que estava ocorrendo na Universidade do Estado do Rio de Janeiro⁵, onde atuo como docente. Entre o caos da UERJ, fundado em 2018, e caos sanitário instalado em 2020, é curioso que possamos tocar a alma desta antepassada cientista, Hipátia, que tanto nos ensina sobre o ato de investigar e descobrir o mundo, suas matérias, seus números, suas equações, suas constelações. Em tempos das fakenews que elegem presidentes fascistas no Brasil, ouço-a ecoar a seguinte frase: Ensinar superstições como verdades é uma das coisas mais terríveis.

LYRA, 2021, PP 4-5

E complemento:

Abordar Hipátia de Alexandria em dias atuais, a meu ver, é olhar para nosso tempo, é voltar também no tempo, é buscar no passado vestígios das mesmas ignorâncias que continuam a nos fustigar, a nos apavorar, opondo fé à ciência, desacreditando na capacidade de uma mulher frente a um mundo de homens. Em consonância com Walter Benjamim (2012), penso que articular tempos é necessário para sentir o espiralar vivo de uma história que se pode ser tecida a contrapelo. Ao fazermos um retorno temporal, que nos aproxima da jornada de Hipátia, fomentamos a construção de uma herstory⁶.

LYRA, 2021, P. 5

⁴ Professora doutora em Artes Cênicas e diretora teatral (UFBA). Experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: direção e interpretação teatral, ensino de teatro, coordenação de encontros culturais, curadoria e produção executiva.

⁵ Entre 2016 e 2018, o Estado do Rio de Janeiro viu se agravar uma crise político-econômica que o levou à falência. Em um estado de calamidade pública, a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, consequentemente, sofreu os com os efeitos da crise chegando a ponta do iceberg. A entidade que se mantém a partir da verba fornecida pelo Estado quase foi obrigada a fechar suas portas. Dessa maneira, a UERJ passou a atrasar os salários de docentes e empresas terceirizadas que prestam serviços a instituição, como setor de alimentação, segurança e manutenção. Segundo a revista VEJA RIO, dos 90 milhões de reais anuais necessários para o suporte da universidade, a entidade teve quitados somente 15 milhões pelo então governo. O não pagamento das bolsas dos estudantes também foi um fator agravante para que eclodissem as greves. <https://falauniversidades.com.br/uerj-universidade-estadual-crise/>

⁶ "Robin Morgan, in a book of her selected writings states that the debut of the word "herstory" was in the byline of her article Goodbye to All That, in early 1970, in the first issue of the "underground" New Left newspaper Rat after it was overtaken by women to clean it of sexism. She writes that she identified herself as a member of W.I.T.C.H., decoding the acronym as "'Women Inspired to Commit Herstory'" <https://en.wikipedia.org/wiki/Herstory> Este termo vem sendo amplamente pesquisado pela PRofa. Dra. Brígida de Miranda (Udesc), em contexto nacional. Em um de seus artigos ensina que: "(...) com o objetivo de provocar a aparente neutralidade da língua. Morgan brinca com o termo history ao colocar entre parenteses (his)story – traduzindo literalmente -- [a história deles] ela separa o pronome masculino (his – dele) do substantivo story (história) para propor uma outra possibilidade, uma perspectiva feminista na narrativa de fatos, ou seja uma (her)story, uma [história dela]. (2017, p. 4)"

Sim, entendo que criar HIPÁTIA, dentro de um pensamento dramatúrgico feminista, é traçar um ato de guerrilha, de escovação da história ao avesso, evocando as mulheres ao primeiro plano na posse e propriedade de suas vozes e na construção de um novo repertório, de narrativas múltiplas, inclusivas e de calibre eminentemente político. Ainda citando este escrito publicado em 2021, descortino a trajetória da filósofa:

Hipátia nasceu em Alexandria, Egito, por volta do ano de 370 d. C, era filha de Teón, um matemático, filósofo e astrônomo conhecido no seu tempo. Muito influenciada intelectualmente por seu pai, que foi o último diretor do Museu de Alexandria, Hipátia teve formação na escola neoplatônica. A saber, neoplatonismo é direcionado para os aspectos espirituais e cosmológicos do pensamento de Platão, sintetizando o platonismo com a teologia egípcia e judaica. Hipátia abdicou do casamento, dedicando sua vida ao trabalho científico, e se declarando "casada com a verdade", segundo a filóloga clássica e historiadora polonesa, Maria Dzielska, importante biógrafa de Hipátia. Ativista política e professora de História Romana Antiga na Universidade Jagiellonian, Dzielska indica que os estudos em Atenas, Grécia, Hipátia regressou à sua cidade natal tornando-se professora de Matemática e de Filosofia, tornando-se a primeira mulher a ter trabalhos importantes na área das Ciências Exatas e, paralelamente, ter conhecimento em Filosofia e Medicina. Em Matemática, sua pesquisa foi apresentada em numerosos manuscritos.

LYRA, 2021, P.6

Sem sombra de dúvidas, apesar de ainda não ter sido encenado, a urdidura do texto HIPÁTIA, ofereceu-me a oportunidade de discutir a relação entre ciência e filosofia, pensar sobre fanatismo e ignorância científica, intolerância e empatia, articulando passado e presente (Beijamim 2022) e perscrutando a ágora da cena como singular território para expansão e estímulo de diálogos e discursos sobre a necessidade de respeito ao conhecimento e às diferenças de gênero. Sendo emblema de resistência e empoderamento em seu tempo, Hipátia pelejou por sua liberdade de pensamento em um contexto opressivo, e, entendo, vem a fustigar novas gerações em reivindicação pela autonomia, pelo direito à educação e a defesa do saber em face ao depotismo.

Curiosamente trágico lembrar que eu tenha escrito HIPÁTIA, em meio ao caos pandêmico e o pandemônio político que vivíamos intensamente no Brasil, àquele ano de 2021, com o então presidente Jair Bolsonaro à frente da nação, incentivando o negacionismo, demonizando as conquistas das ciências, e alijando mulheres do mundo público e das possibilidades de serem artífices na restauração da saúde física e social do país. Fazendo eco à filósofa da antiguidade, as mulheres contemporâneas ainda seguem a sofrer preconceitos seculares no mundo da ciência, consideradas menores com base em falácias perpetuadas acerca de suas características de fragilidade, sensibilidade e mesmo falta de força corporal, traços impeditivos às ações dentro do sistema sócio-político falocentrado e excludente que ainda nos assombra.

Por fim, dizer que ao inscrever HIPÁTIA dramaturgicamente, remonto sua intimidade e apreço pelas estrelas e suas constelações, que sem dúvida, em dialogia com os feminismos, sugerem as múltiplas intersecções, vozes, lumes, perspectivas de gênero atuais, contribuindo para um mosaico rico e dinâmico de narrativas, e para a potência inequívoca das redes em prol das lutas das mais variadas mulheridades. A dramaturgia de HIPÁTIA, sem dúvidas, destampa o caráter estelar das escrituras feministas, que

ao mirarem brilhos no firmamento, iluminam horizontes desejosos de justiça social e equidade entre homens e mulheres.

Em regozijo. Numa onda, numa ode à resistência... Partilho a seguir, o texto...



Imagem de Hipátia de Alexandria.

Fonte: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/perseguido-e-violencia-a-morte-brutal-de-hipatia-de-alexandria-martir-da-ciencia.phtml> Acesso em 18 de abril de 2025.

HIPÁTIA

Luciana Lyra

'Ensinar superstições como verdades é uma das coisas mais terríveis'.
Hipátia de Alexandria

FIGURAS

Hipátia – a sábia
Coro de cristãos
Coro de mulheres

MOVIMENTOS

Prólogo – O Subterrâneo
I Movimento – A Terra
II Movimento – Os Homens
III Movimento – A Mulher
Epílogo – As Trevas

ESPAÇO

Porão subterrâneo da biblioteca

PRÓLOGO

O Subterrâneo

Madrugada ressequida. Ouve-se longe um coro fúnebre de aleluias. Um coro de cristãos. Num repente, avistam-se réstias de luz que adentram um hermético espaço subterrâneo, uma espécie de minúsculo depósito tatuado de silhuetas de livros, rolos de pergaminhos vários, sombras, estantes repletas de antigos tomos. Uma poeira espessa adensa o ar. Ao fundo vê-se penetrar lenta e sorrateira uma mulher de aparência espectral. Cabelos que se trançam e se desamarram, a um só tempo, em desalinho. Sobre ombros, como Atlas, ela carrega um outro mundo de mais e mais livros em grande embornal. Ela pára, como quem se certifica estar sozinha. Longo respiro e um chamamento.

Quase um sopro.

Hipátia

... Sinésio?

Silêncio apenas.

Hipátia

... Sinésio?

Silêncio ainda.

Hipátia

Sinésio, está aqui? Não te vejo.

Um pedaço a mais de vazio. Hipátia avança no espaço em fadiga extrema, desmancha a saca de livros, pergaminhos ao chão. Sobre alguns tomos assenta-se. Alcança uma moringa d'água antes posta, bebe sequiosa no gargalo. Murmura a si mesma.

Hipátia

Subterrâneos foram matematicamente arquitetados para que ratos trafeguem incólumes do mundo, tramando pestes para o assolar de súbito. Impressiona-me eu mesma precisar estar aqui confinada a escutá-los margeando rodapés das cidades, rodando pelos esgotos da biblioteca, em plano fúnebre de emboscadas. *(Aos livros)* Os que pude salvar trouxe comigo e como ato de guerrilha desci rio abaixo. Dos púlpitos, onde intensa tantas vezes palestrei, para atravessar o denso Estige e seus mortos. *(outro respiro)* Por mais que tenha avançado em meus feitos em vida pública, continua a existir um vazio de tempos que não me cabe ainda, vivo na encruzilhada. Habito agora o submundo, mulher sob domínios de Pan e suas estripulias.

I MOVIMENTO

A terra

Ouve-se ruídos de ratos em movimento. A roedora algazarra confunde-se com vozes de homens em intensa assembleia.

Hipátia

...Sinésio???

(Os ratos continuam a sinfonia de tramas)

Hipátia

(Toma mais um gole de água, falando em seguida como se lembrasse) Ainda bem que deixou para mim o que beber. De palavras, de pensamentos me alimento. Não se preocupe, Sinésio! *(Retira do bolso um astrolábio. Observa-o)* Daqui também posso, sem medo, ler os nossos astros e suas constelações. Continuo a tentar prever nosso universo pelas estrelas. Possível isso, meu amigo e discípulo? Possível isso nesse tempo que nos engana? Nesse mundo destituído de empatia? Como prever os caminhos pelas estrelas? Como saber quanto tempo ficarei aqui isolada para que não seja apedrejada ou esquartejada ou queimada pelos que dizem reinar democraticamente? *(Manuseia o astrolábio em íntimo malabarismo)* Resta-me, por enquanto, brincar. Esconder-me debaixo de todo conhecimento que ergui em livros e bancadas. O que me acalenta é saber-me no mais dentro de meu templo. O coração, as entranhas da biblioteca. Resta-me cultivar a castidade que me purifica a alma, e por extensão, tudo que ensino.

(Continua a brincar com o astrolábio)

Hipátia

Pelo meu casto poder também me emancipei, livrando-me do jugo que um marido poderia exercer no casamento. Sim, fui digna de casar-me. Disseram-me bela e graciosa, e fui alvo, como muitas, de paixões irrefreadas e apenas curadas pelo signo de minha natureza suja. Suja como a natureza de uma mulher que sangra entre pernas e não esconde seu rio íntimo, não o lança ao mar. Sangro e questiono aos pretensos amantes: Tu amas isso? *(Dialoga com o astrolábio, retirando debaixo das vestes um pano alvo robusto de um vermelho intenso. Expõe)* O sangue que brota de uma mulher viva? Isso não é belo. É obsceno pensar que sangro, que sangram todas as mulheres. É antifilosófico o que estampo ao teu pensamento? Indigno de uma virgem? Afirmo que não. Sou regida pela lua e todos os astros. A terra de onde germinei com todas as minhas reflexões. A terra para onde retornarei. Sou finita e expando a alma. Mas antes de volver à terra e expandir-me em ânima, planejo daqui, do universo rastejante que eles criaram, a revolução. Busco aqui uma fórmula matemática para não ser punida por tanto saber.

(Cobre o astrolábio com o pano manchado de sangue. Lança o olhar para as estrelas por uma fresta no espaço)

Hipátia

Em oposição ao chão que ora rastejo, miro-as! *(Às estrelas)* Sei que as estrelas jamais cairão. Estrelas transitam de leste a oeste no círculo do firmamento, e por isso as estrelas jamais cairão. Estrelas são pagãs e assim como os cultos pagãos desafiam a ciência. Miro-as! Compreender as coisas que nos rodeiam é a melhor preparação para compreender o que há mais além. As estrelas. As estrelas estão irmanadas em constelação, mas o que observo é que essa irmandade não gira em círculo perfeito, transita em eclipse com os planetas. Isso ainda é segredo. As elipses são segredos meus. São heresias em tempo de crença na terra plana. Mas eu posso provar com todos os sabores que experimento, da aritmética à geometria, da música à astronomia, as estrelas e os planetas giram em elipses radiantes.

(A mulher lança mão de um grande cajado que lhe serve de compasso. Com ele grafa suave o chão, círculos infinitos)

Hipátia

A terra é um esferoide oblato. Enquanto estou aqui, toda a terra se movimenta em intensas curvaturas, gira, mesmo que muitos hoje acreditem na sua planicidade. Pasmem diante da ignorância que atravessa séculos e alcança as redes de comunicação. Conferências internacionais de Terra plana. Pasmem! Governantes adeptos deste estapafúrdio fenômeno que, segundo eles, está escrito em gênesis. A terra plana e estacionária. Somente cavaleiros do apocalipse poderiam defender tal estupidez. O colonialismo, o imperialismo, o patriarcalismo, o messianismo, a fé cega que corroem as vísceras da ciência. Todos machos, com espadas em riste.

(Hipatia ajoelha-se em meio a eclipse findada no chão)

Hipátia

A elipse é um círculo muito especial.

(Ao longe ouve-se o coro de aleluias que avança, pressionando ouvidos e coração)

II MOVIMENTO

Os Homens

Hipátia

(Ao coro) Eles não sossegam enquanto não abaterem o que deles diferem. Entoam sua crença como única, elevam seu mártir e destroem sem piedade outros deuses. Às deusas então, reles rodapés de templos e cultos. Difícil aceitar essa lógica que esmaga e sufoca engendrada fundamentalmente por homens. *(Longo respiro)* Pensar que a eles transmiti os mais preciosos conhecimentos, como quem insufla nos corpos sopros de vida.

(O coro de aleluias cresce um pouco mais)

Hipátia

(Ao coro) Sempre eles a ditar normas e caminhos. Esses que avançam em coro travessem-se de exército de Deus, hipócritas! Endemoniados de poder, vaticinam a ciência, em favor de um fervor sem criticidade. Que mundo vivemos? Que homem são esses que desenham formas religiosas dogmáticas falaciosas? Que governantes são esses que acorrentam a mente através do medo de punição em outro mundo?

(Um ruído mais próximo a assusta)

Hipátia

... Sinésio??? Chegou meu amigo?

(Silêncio grande. Suaviza também o coro)

Hipátia

(A si mesma) Pressinto a aurora. É triste que meu protetor não se avizinhe. Há dias o espero. Tempo que se foi na busca de auxílio e fuga. Temo que tenha sido capturado por acoitar esta pagã. *(Assenta-se novamente sobre livros. Numa lembrança)* Por vezes, espanta-me que Sinésio seja também um homem, feito da mesma matéria de meus algozes. Com Sinésio travei as mais ricas batalhas de conhecer, ele e outros aprendizes e eu, uma única mulher entre homens. Hoje ele me cuida dos que me querem expulsa pelos estábulos como pecadora, dos que me querem morta em fogueiras como bruxa. *(Longo*

respiro) Pensar em Sinésio, me recobra o pai. Não o pai opressivo e castrador, mas aquele que me criou ensinando a densidade e o mistério do céu, deu-me asas, me queria livre.

(Pelas frestas avista novamente as estrelas)

Hipátia

... Meu pai tomaria um vinho em nome desta constelação de planetas. *(Pensativa)* O sábio Teão e sua cabeça ulcerada pela fé cristã. *(Olhando mais fundo o céu)* Como fui ingênua em acreditar que tínhamos mudado. Que homens como Sinésio e Teão, meu pai, pudessem se sobrepor ao nocivo masculino que nos espreita. Como fui inocente em crer que o conhecimento dos astros, da natureza pudesse ter tal impacto nos corações dos homens que instaurariam o pacífico diálogo entre ciência e religião. *(Insuflada de revolta)* Como homens ambicionam o poder! Como homens menosprezam mulheres! Como tudo isso que constroem se baseia numa matemática suja que não convém ao universo. A matemática real, aquela que amo, é a loucura do raciocínio, é a única maneira de começar com novos olhos.

(Retorna retumbante o coro. Hipátia transita pelo espaço inquieta)

III MOVIMENTO

A Mulher

Hipátia

Sinto que vem chegando o tempo de verdades absolutas, de morte do direito de pensar de forma diversa, de falência da dúvida. Tempo de desamor, da alma morta. O amor não deixa a alma em repouso, somente o amor instaura o meio entre a sabedoria e a ignorância na luta pela beleza da vida. O amor é pedagógico, indica caminhos a seguir. Assim redirecionei discípulos em desvios. Pelo amor. Assim tornei-me mulher. Acreditei-me, mesmo servindo como espelho mágico para refletir figuras de homens com o dobro do tamanho natural.

(Mais inquieta. O Coro ainda mais vivo e opressor)

Hipátia

(Ao coro em vertigem) Querem-me morta e minhas ideias aprisionadas nas valas da cidade. Imitação de Maria? Mas sou retrato vivo de saber, aconselho até governantes, como aqueles, como Orestes, que me quiseram ouvir. Sou hostil sim ao silêncio das virgens santificadas como profere o episcopado de seu grande Bispo. Cyrillo é o seu nome, não é? Importante lembrá-lo para não esquecer. O Santo de vocês acusa-me de blasfêmia e sentimentos anti-cristãos? Por que me recuso a trair meus ideais? Isso basta para que ele trame as trevas da emboscada que traz consigo o novo tempo de caça a mulheres como eu. Saibam que a verdade é que não refuto seu Deus único, mas o reconheço no meu mundo de razão e espiritualidade contra o fanatismo e indecoro cristão. Creio sim. Creio em deuses pagãos, nas leis racionais da natureza e na capacidade da mente humana se ver livre de dogmas. Acredito na filosofia, na filosofia que mergulho tomada de elementos religiosos, lógicos e místicos. Tenho meu modo de viver a espiritualidade mais particular, ouço oráculos, leio textos cristãos...

(O Coro intensifica o canto. Forte estrondo. Luz intensa que cega. Um grito. Uma captura.)

Hipátia

Sinésio!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

EPÍLOGO

As Trevas

(Avista-se apenas a mulher e sua luz. Ouve-se ao longe um coro de mulheres em luta. Épica, Hipatia narra sua paixão)

Hipátia

A multidão de fiéis arrancou-me os cabelos e a roupa, depois os braços e as pernas e queimou o que restava do meu corpo. Uma horda de extremistas que me lançou morta ao espaço público, negacionistas da ciência viva que nos suporta os pés neste mundo, que nos insiste sãos. Com minha morte entendeu-se que a ciência afundou na escuridão e na subordinação, pressentiu-se o apagamento da liberdade de investigação. Roma e Alexandria não dormiu mais tranquila e a paisagem trevosa nos disse a que veio, embalando a perseguição, o cerceamento e extermínio das mulheres e suas bruxarias de forma sistêmica e estruturante para acumulação do capital. Percebem! Minha morte atiza todas as razões para se fazer uma revolução. O que se veio depois de minha morte é naufrágio da política, a arrogância dos poderosos, o reino do falso, a vulgaridade das riquezas, os cataclismos da indústria, a miséria galopante, a exploração nua, o apocalipse ecológico e de nada somos poupados, nem mesmo de estarmos cientes disso. O que se veio depois de minha morte é a desordem mundial que excede toda capacidade de reordenação. Pandemia. Isso que há em nós de tão doente que se apegamos a tão precárias condições de existência, isso que está tão esgotado pela miséria, pelas necessidades, pelos golpes, e que faz com que, a cada dia, o amanhã parece estar mais distante do que a lua, as estrelas, os planetas que nos circunscreve. Se eu pudesse estudar o céu um pouco mais, faria mais.

(Coro de mulheres alteia a voz)

Hipátia

Mas aqui despedaçada e prestes às cinzas da fogueira, ouço vozes em protesto. Vozes que alcançam a abóboda celeste atravessando séculos. Creio que fizeram mais depois de minha morte, farão mais, porque conflagrações começam sempre nos porões do mundo, nas camadas mais fundas da terra. Minha alma está livre agora, com as estrelas, girando em elipses com os planetas. Da galáxia, a rebelião.

Luciana Lyra

13 de fevereiro de 2021

REFERÊNCIAS DO PRELÚDIO

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: **Obras Escolhidas vol 1, Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 241-252.

DZIESLKA, Maria. **Hipátia de Alexandria**. Editora Relógio D'água, Lisboa, 2009.

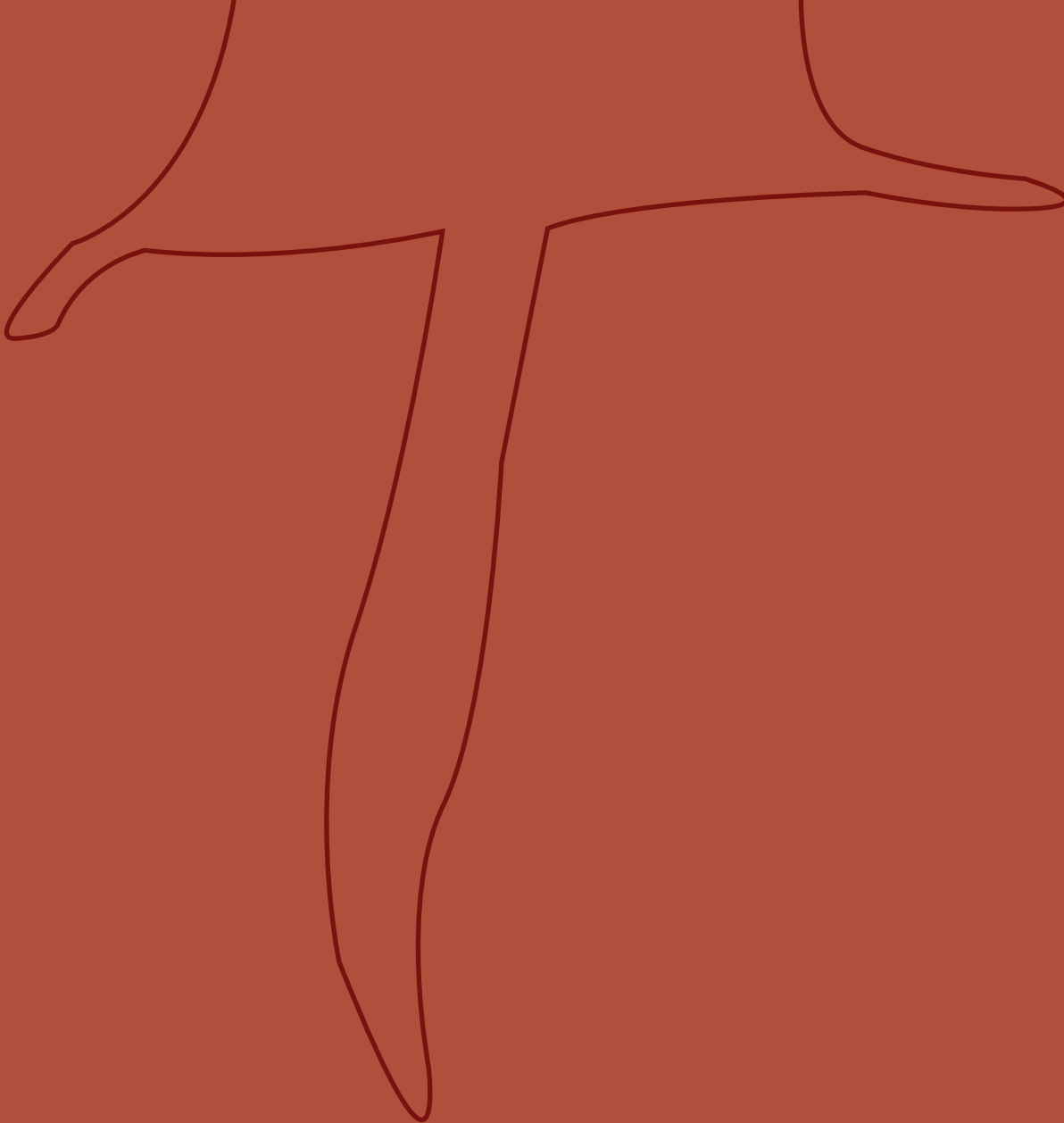
LYRA, Luciana de Fátima Rocha P. de. **Hipátia: tecido dramático entre fé, ciência e feminismos em tempos pandêmicos**. XI Congresso da ABRACE: Artes Cênicas e

Direitos Humanos em Tempos de Pandemia e Pós-Pandemia (Anais Eletrônicos), Campinas-SP, v.21, 2021, ISSN 2176-9516.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Teatros feministas na ilha das bruxas: memórias e “herstory” de práticas teatrais feministas em Florianópolis**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X.



DOCUMENTA



MOVÊNCIAS: SONS E CORPOS EM CONTRACENAÇÃO. DOCUMENTAÇÃO DAS ATIVIDADES DO TEAC 1/2025.

**KÊNIA DIAS
MARCUS MOTA
URIEL MESQUITA**

Universidade de Brasília

DOI: 10.26512/dramaturgias30.60979



Resumo

Neste artigo são reunidos e disponibilizados textos, vídeos e imagens que documentam as atividades desenvolvidas entre abril e julho de 2025 na disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas (TEAC), no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Durante as sessões de trocas de sons e ações físicas entre os integrantes da disciplina, foram exploradas, entre outras coisas, tensões e convergências entre som e movimento.

Palavras-chave: Movimento. Som. Pesquisa.

Abstract

This article brings together and provides access to texts, videos, and images documenting the activities carried out between April and July 2025 in the Experimental Techniques in Performing Arts (TEAC) course, in the Department of Performing Arts at the University of Brasília. During the sessions of sound exchanges and physical actions between the course participants, tensions and convergences between sound and movement, among other things, were explored.

Keywords: Movement. Sound. Research.

Apresentação

As atividades do Teac 1/2025 se iniciaram em **25/03/2025**. Elas foram precedidas por uma aula experimental "Práticas de som e movimento", conduzida por Kênia Dias Marcus Mota durante 76º Cometa Cenas. A aula foi realizada às 14h do dia 18/02, como forma de chamar as pessoas pro TEAC. Link deste encontro: <https://www.youtube.com/live/2se-9qEPbpo>.

Eis o convite para a aula aberta:

Venham participar da sessão experimental de som e movimento no Cometa Cenas! Será uma prévia do que vamos ter todas terças e quintas, 14 00 - 16 00 no semestre que vem.

https://www.instagram.com/p/DFz6_w-RNdk/?igsh=MXJpYmsyYWEyYTY0bA==



Esta aula aberta foi precedida de contatos via whatsapp:

17/01/2025

Marcus Mota: gente podia fazer algo no cometa cenas, como divulgação. uma sessão aberta. que tal?

Kênia Dias: Topo.

Marcus Mota: veja seus horários. pode ser no horário da sua disciplina.

Kênia Dias: 18, terça é bom p mim. Vamos pensar em uma Prática Som e Movimento?

Marcus Mota: isso. A gente usa uma estrutura de oficina - aquecimento coletivo, cenas de duplas, etc.

Kênia Dias: Sim, grupos, duos, solos... vamos ver como desdobra o material.

Mas antes dessa aula aberta, a proposta do trabalho para o Teac 1/2025 foi discutida pessoalmente e em diversas mensagens de whatsapp. O objetivo era proporcionar um espaço de estudos e trocas entre sons e movimentos dentro um horizonte marcado pela inventividade e abertura criativa.

10/01/2025

Marcus Mota: começou a lista de oferta: que horário ficamos com nosso teac ?

Kênia Dias: 14 as 16 terça e quinta.

Marcus Mota: que nome vamos dar pro teac? Música que dança? Som e movimento?

Kênia Dias: Sons em movimento?

Marcus Mota: ok. precisamos de um texto pra apresentar a disciplina. "Sons em movimento" dá ênfase no som. Precisamos dar ênfase na interação, no movimento.

Kênia Dias: TEAC Som e Movimento: Encontros práticos para investigar as relações entre as dinâmicas do movimento e do som com seus desdobramentos poéticos. A proposta é fortalecer a investigação de uma dramaturgia corporal/sonora através de improvisos e provocações focadas na espacialidade, no fluxo e na velocidade do movimento e do som. O que acha? essa sinopse é de um curso que dei no fitacrepeSP.

Marcus Mota: maravilha!

Kênia Dias: "Fexô"

Marcus Mota: rss.

Durante o semestre, entre março e julho de 2025, tivemos diversas proposições de exercícios, figurinos, objetos, sonoridades, textos, e, ao fim, a preparação para uma apresentação final, uma demonstração de parte das aprendizagens.

Todos nossos eventos foram registrados pela pesquisadora Uriel Mesquita, mestrande do PPG-CEN, da Universidade de Brasília. Ou seja, Uriel registrava as atividades em sala de aula, fazia o upload do vídeo para o youtube, e todos, com o link, tinham acesso aos sons e movimentos de cada dia de trabalho. Os encontros entre a condução das atividades e os jovens intérpretes eram nas terças e quintas, das 14:00 às 15:50. Além da documentação realizada por Uriel Mesquita, outros integrantes da disciplina registram em vídeos e fotos os ensaios.

A publicação desses materiais na Revista Dramaturgias na seção "Documenta" resalta a interdependência entre processos criativos e pesquisa: documentar e registrar atividades criativas em todas as suas etapas efetiva a amplitude desses processos.

Seguem agora, em ordem cronológica, as mensagens de whatsapp, escolhidas entre muitas, como arquivos das pesquisas durante o primeiro semestre de 2025. Esse formato foi escolhido por essa turma. Nos demais TEACs, havia uma interface online(blog) no qual textos, imagens, fotos, links e outros arquivos eram disponibilizados.

Além das mensagens aqui recolhidas, ao final dos ensaios havia uma roda de conversa na qual diversos aspectos dos exercícios eram comentados.

Para acessar os 28 vídeos do TEAC/1 2025.

Playlist: <https://youtube.com/playlist?list=PLE3l7lYxaGri8YJVHyeAWHkC3aNJU3yaU>

25/03/2025

Marcus Mota: tudo certo? hoje começamos ?

Kênia Dias: Td!

Kênia Dias: A caminho.

[1:53 PM, 25/03/2025] Cheguei.

31/03/2025

Marcus Mota: Link primeiro encontro 25/03/2025: <https://youtube.com/live/-9l906602pU>.

Bora essa semana trabalhar com tempos longos e tempos curtos?

Kênia Dias: Bora!

Marcus Mota: Daí faz os contrastes: eu faço texturas que demoram e há movimentos mais rápidos. e o contrário.

Vamos começar com estudo de tempos então essa semana daí depois inserimos objetos. depois.

Kênia Dias: Sim+ gestos cotidianos.

Sim, pra semana q vem.

Marcus Mota: Eu posso fazer uns textos pra eles depois, textos pequenos.

Essa semana: gestos cotidianos mais tempos, velocidades, etc.

Kênia Dias: O sofá já rola de colocar p jogo

Marcus Mota: ok. ótimo. tempo e espaço

Kênia Dias: Sim! Vou ver o estado dele... se não está insalubre rsss c pulga rss.

Marcus Mota: Você insere os planos? Alto, baixo, lateral, diagonal?

Kênia Dias: Sim.

Marcus Mota: Ok.

Último encontro deu pau, não gravou no celular. mas tem umas imagens que alguém gravou.

Kênia Dias: Podemos ver amanhã quem gravou

Marcus Mota: daí eles colocam no grupo

Kênia Dias: Mais p frente podemos trabalhar sequências estruturadas sendo modificadas no improviso c o som, níveis e planos espaciais, velocidades...

Solos, duos, grupos...

Marcus Mota: Sim. isso em música se chama "textura" ou "densidade".

Variar a textura ou densidade: uma hora você tem apenas uma voz, uma linha. daí você vai montando as linhas. a partir da textura você constrói o contraponto.

Kênia Dias: Sim! Bonito demais!

Marcus Mota: Essa modificação é a variação nas sequências.

Kênia Dias: Sim.

Marcus Mota: É como compor música.

Kênia Dias: Já diria Meyerhold.

Marcus Mota: isso!

01/04/2025

Marcus Mota: Gente é o seguinte: aquele Teac comigo é com o Café, que aceitava artistas e convidados, ele está interrompido. O Café está reelaborando o Teac, para um projeto de extensão, focado em múltiplas habilidades: atuar, cantar, tocar instrumento. Esse novo teac vai começar semestre que vem. O que está acontecendo agora é uma disciplina com a professora Kênia e comigo, uma outra proposta. Mas é apenas para os matriculados. A turma está cheia. Boa noite, gente. Apenas para esclarecer¹.

¹ Sobre o contexto da disciplina e sua história a partir do LADI-UnB e Hugo Rodas, v. o artigo "Audiocenas: Interações sonoras e corpos em movimento", nos Anais do II Encontro Brasileiro de Pesquisa Artística. O artigo é texto de palestra apresentada no referido congresso e disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=bCZS4t8uRxo>. A palestra está entre 20:20 e 47:10. Ainda, v. as discussões, a partir de 1:29:30.-1: 37:12.

02/04/2025

Kênia Dias

Teac

Dia 1

25/03

1. recepção por partes do corpo;
2. estudo coletivo incluindo gestos cotidianos com soma e subtração das imagens.

Dia 2

27/03

1. aquecimento em dupla sem som;
2. recepção do som pelo centro do corpo;
3. relacionar o material de movimento em dupla+gestos cotidianos;
4. em grupos- improvisar com foco: somovimento+ composição espaço + gesto em comum;
5. estudo dos graves no corpo;
6. duo com marcus+ coletivo c Marcus.

Dia 3

01/04

1. recepção do som pelo centro/periferia individual e em grupo;
2. estudo inicial de velocidade rápida;
3. organização de uma sequência de 5 a 6 movimentos;
4. em grupo: a partir da sequência as relações com o som, a velocidade e o sofá + soma e subtração da imagem, manutenção das presenças.

04/04/2025

Uriel Mesquita

Boa tarde, pessoal! Segue o link das aulas dessa semana:

Aula 03: <https://youtu.be/OZFwOwHIGSk>

Aula 04: <https://youtu.be/Eg6lx8459WA>

E para quem se interessar, fiz um drive para colocar as fotos tiradas em aula, fiquem à vontade para usarem elas . Bom final de semana!

<https://drive.google.com/drive/folders/19doTU0CISa60m6Wqqg2XLveGsG9clYTi>

07/04/2025

Marcus Mota

Boa noite. segue link do vídeo do nosso primeiro dia d encontro, dia 25/03/2025. Ficou incompleto. acabou a bateria. o do dia 27 não gravou. Agora temos a Uriel!

Link: <https://www.youtube.com/live/-9l906602pU?si=f6-ulo8JvC1rCro2>

No dia 03 de abril, primeiro apresentei alguns conceitos operacionais de som: nota de referência; intervalos; intervalos como espaços, tensões entre notas. O som como espaço. Intervalos mais consonantes: oitava, reforça a nota de referência (ou tônica).

quinta, prepara a volta da nota de referência; quarta, descanso. Intervalos mais tensos, dissonantes: o de segunda menor, e o de sétima maior. Depois desses conceitos, a turma foi dividida em cinco grupos. Dez minutos para construir uma cena. Para cada cena, duas decisões criativas: qual /quais andamentos/velocidades; qual /quais relações intervalares - menos tensão (consonante), mas tensão(dissonante). Após a apresentação dos cinco grupos, as cenas apresentadas foram rearranjadas: grupo 1 fez a cena do grupo 2, grupo 2 fez a cena do grupo 3, e assim por diante.

Lista links teac 2025:

25/03/2025

Link: <https://www.youtube.com/live/-9l906602pU?si=f6-ulo8JvC1rCro2>

27/03/2025

Sem gravação

01/04/2025

Link: <https://youtu.be/OZFw0wHIGSk>

03/04/2025

Link: <https://youtu.be/Eg6lx8459WA>

10/04/2025

Todes.

Uriel Mesquita

Boa noite, pessoal! Segue o link das aulas dessa semana:

Aula 05: <https://youtu.be/TYAPpjcalp0>

Aula 06: <https://youtu.be/9iW6rYJ70V8>

As fotos dessa semana também já foram postadas no drive!

Marcus Mota:

Foi um prazer!

Lis Piantino

gente, que preciosidade ter esses registros. namoral legal demais nossas aulas. agradeça a todos os envolvidos principalmente a nossos profes

olha a @Kênia Dias Dias bruxona : é tamanha a sensibilidade que se faz necessária pra conduzir esses processos. é muita escuta. e muita sabedoria também. que PROFESSORA incrível me inspira demais!

brigada profa é uma honra ter aula com vc

: e brigada todos vcs pela disponibilidade, entrega, caraca aprendo um tantão com cada um. é muito bommm mover com vcs.

Kênia Dias:

Querida vc já tivemos experiências bonitas e importantes na unb, não é mesmo? Esse teac, com certeza, é uma delas, principalmente, pela presença tmb, sensível e inspiradora do Marcus com sua escuta, sua criação/composição sonora e entendimento profundo do tempo da cena, do movimento, do improviso... e, tmb, por esse grupo forte e corajoso de estudantes-artistas. Agradeço a vcs todos.

Wander:

Esse teac está sendo lindo, a partilha e conexão do grupo é gostoso de sentir.

Obrigado @Kênia Dias Dias @Marcus Mota e a todos da turma.





14/04/2025

Kênia Dias

Olá, bom dia a todes! Passando p lembrar de levarem objetos/roupas para o nosso encontro tmb d amanhã. Até lá!

22/04/2025

Marcus Mota e Kênia Dias

Marcus Mota:

Gente, o encontro de hoje foi uma maravilha.
algumas coisas: o sinal elétrico estava oscilando hoje. não dava pra ligar a pedaleira.
: Eu uso a pedaleira pra ter mais sons, mais diversidade de timbres. pra sair da ideia de tocar uma guitarra e sim produzir sonoridades.
Embora seja uma situação convencional - ter alguém tocando - eu sempre penso em um compositor músico residente, dentro da sala de ensaios
se vocês podem fazem tantas coisas com o corpo, eu posso com os sons.

Então, hoje eu tinha de variar na mão. Isso me levou a estar muito mais ligado na cena que me preocupar com a máquina. daí, com a limitação de recursos, tinha que encontrar possibilidades pra guitarra não soar como uma guitarra

falo isso, pois com a pedaleira, eu agi com camadas, dando a ilusão de ter diversos músicos em cena. colocava um, depois outro e mais outro. hoje isso não foi possível.

eu estou ouvindo aqui o ensaio. e dá pra ver o desafio. tive de optar em usar mais riff, em acordes e batidas, pra ter mais som. hoje, tive de usar o riff como som de referência e daí mover entre crescendo e diminuendos, mexendo na intensidade e na dinâmica. Pois não tinha como trabalhar com sons que duram muito.

daí falei aquilo sobre repetir: como estava batendo na guitarra, espancando o instrumento várias vezes, indo e voltando no braço da guitarra, indo e voltando a partir do som/riff de referência, isso dava sensação de repetição, de máquina, de êxtase.

foi uma tarde de desafios

Sempre lembrando: o músico-compositor propõe um arco sonoro, uma ambiência, um conjunto de referências sonoras, um pulso. Daí entramos em contracenação.

: muitas cenas lindas a partir do trabalho em grupos.

Essa capacidade de ir lá é saber fazer é fundamental.

Pois com o treinamento cada uma vai desenvolvendo o que fazer em conjunto com os outros

E toda aquela energia vai sendo direcionada pra ações mais necessárias e precisas e belas.

Kênia Dias:

Sim, Marcus, essa capacidade de se lançar na experiência que é estrutural e, também, inventiva. Detalhe atrás do detalhe, encontrar as dobras do material na repetição. Quando achamos q não tem para onde ir, podemos ver q tem sim! A repetição não automática aciona o transbordamento do gesto, do movimento, da presença, desprotagoniza o corpo. Deixa de ser um exercício, um procedimento e passa a ser uma situação, uma experiência viva acontecendo aqui e agora.

22/04/2025

Marcus Mota e Kênia Dias

Marcus Mota:

Boa noite

Hoje foi um dos melhores dias

Estou vendo o ensaio

Muita coisa boa

Kênia Dias:

Sim, muita coisa legal. O último tmb. E o anterior q fomos pro jardim... vamos seguindo, ou perseguindo vitalidades, farejando, abrindo brechas e fazendo a vida viver, acontecer pelo corpo-som, pelo detalhe do movimento, pela duração da presença em outras escalas e vínculos com o material criativo e vivo. As sequências são importantes como estrutura mínima, ou pretexto pro material virar e se desobedecer... virar outro, cheio d possibilidades d vínculos c o som, espaço, objetos, palavras... coletivizar tmb é importante.... simultaneidade d focos, sair dos protagonismos tradicionais, entender o estar junto, fazer algo junto, montando e desmontando dramaturgias transitórias.

Marcus Mota:

Bom que tá tudo filmado e a Uriel vai atrás, não fica parada

Kênia Dias:

Sim, importante o olhar dela. Muito. Registro d processo.

Marcus Mota:

Vou provocar a Uriel do a. Escrever sobre os treinamentos. Agora, esses alunos deviam ver. Bora um dia passar parte de vídeo em sala e analisar

Kênia Dias:

Acho q estão vendo. Pensei nisso agora.

Marcus Mota:

Passar uns minutos só e analisar.

Kênia Dias:

A gente pode reservar outra sala c projetor, ou até o anfi 9 q tem projetor. Seria legal pegar uma aula p isso. A gente escolhe trechos d cada dia...

Marcus Mota:

Ótimo

Marcus Mota:

Amanhã de manhã vou escrever as cenas e textos pra caixa de cenas

Marcus Mota:

Abs

Kênia Dias:

Massa. Até, boa noite.

E escolher o q fazer. O corpo não é aleatório. Qualidade de escolha. Tônus, velocidades, fluxos, especialidades... escolher, variar. Abrir repertório, escolher...Tchau! Da p ser mais radical nos estudos das multidões e dos detalhes, ou contornos d cada um/uma. Descer mais a mão aí. Parei.

23/04/2025

Marcus Mota e Kênia Dias²

Marcus Mota:

fiz quatro. temos trabalhado em grupos. posso escrever mais e trabalhar com grupos menores, trios.

Kênia Dias:

Ótimo. Vamos experimentar

² NE. Essa prática de produzir textos especiais para os intérpretes, textos curtos, que transitam entre prosa e poesia, prosoemas, tem sido constante no Teac após 2024. Assim, no lugar de uma dramaturgia fechada, são exploradas possibilidades interpretativas a partir de pequenos textos. No caso aqui, os 4 textos são disponibilizados no grupo de whatsapp da turma. E cada um escolhe um texto e prepara em casa, para apresentar em sala de aula. Ou seja, teremos versões diversas de um mesmo texto. Neste semestre, além dessa estratégia, foram chamados e indicados outros intérpretes que preparam outros textos. Assim, havia a surpresa de um texto não disponibilizado no grupo de Whatsup.

Algumas ações q podem ser incluídas no estudo:

1. sair do espaço abruptamente;
2. 1 minuto d silêncio;
3. uma dublagem;
4. voltar paro o espaço abruptamente;
5. dançar a paixão.

Marcus Mota:

beleza. então, faço mais textos?

Kênia Dias:

Não precisa, por enquanto

Marcus Mota:

Ok. o tema deles é Variações sobre o infinito.

Eu tive a ideia depois de ler <https://www.popularmechanics.com/science/math/a63121596/exacting-cardinal-infinities/>

Kênia Dias:

Massa! Vou ler

Marcus Mota:

há diversos tipos de infinito. não há só um infinito. infinitos podem ser inventados. infinito é o nome para coisas que imaginamos não terem fim.

Kênia Dias:

Você pode analisar todas as noções anteriores que as pessoas criaram e encaixá-las em uma hierarquia [...] elas não se encaixam perfeitamente nessa hierarquia linear. Elas interagem de forma muito, muito estranha com outras noções de infinito." Isso é muito legal! "Isso divide os infinitos em três categorias: infinitos que aderem a essa teoria dos conjuntos (conjuntos de números naturais, conjuntos inteiros, etc.), infinitos tão grandes que são essencialmente matemática do caos e infinitos que existem em algum ponto intermediário." Muito bonita essa ideia, essa ação, esse pensamento d infinito... Trabalhar com contagens de diversas ordens nos estudos d cena, ou variações sem fim de um mesmo movimento, ou de um texto.... me faz conectar, tmb, c um trabalho q faço d criação de texto q se chama texto-acumulo... uma mesma palavra gerando imagens/situações diferentes....

Marcus Mota:

Usar o infinito como lógica composicional.

Kênia Dias:

Sim!

Marcus Mota:

<https://super.abril.com.br/especiais/existe-alguma-coisa-maior-do-que-o-infinito/>

O nome da minha tese de professor titular é "Infinitude Sonora".

Kênia Dias:

Bem bonito o nome

24/04/2025

Kênia Dias

Olá a todes!

Seguem abaixo 4 textos q o Marcus escreveu que fazem parte do estudo *Variações sobre o Infinito*.

Escolham um deles e decorem para nosso próximo encontro de terça feira, dia 20/4.
Variações sobre o infinito

1. Pêndulo

Pra lá, pra cá: prá lá e pra cá.
Amarre um peso no fim de uma corda.
Balance a corda, balance:
pra lá, pra cá: prá lá e pra cá.
Olhe pro movimento, siga a trajetória:
nunca é o mesmo, sempre outra história.
Pra lá, pra cá: prá lá e pra cá.
Entre os dois extremos,
nada se repete, tudo diferente
Num simples de corda entre teus dedos
passam mais mundos que as estrelas.
Pra lá, pra cá: prá lá e pra cá.

2. Zen

Agora fecha os olhos e sente no chão.
Pare sua vida, cale sua voz.
Deixe de ser quem você era,
deixe de ser quem você quis.
Apenas ouça, abra os ouvidos,
apenas respire e não fuja daqui.
Você vai lutar sem vencer,
vai correr sem sair do lugar.
O que importa agora é o espaço,
um lugar entre os lugares,
uma queda, uma ascensão.
Estar e não estar: fluir.

3. Incontável

Um, dois... um, dois...
Eu tô tentando, eu tô tentando:
Um, dois... um, dois...
eu vou conseguir, eu vou sair dessa
Um, dois... um, dois...
Mas é muita coisa, minha gente, muita:
entre um e outro, entre essa e outra coisa...
e não para, sempre vindo mais, não se cansa,
eu querendo e não consigo, uma angústia de derreter na chuva,
e que o vem depois, e o seguinte – não importa:
há mais coisa aqui entre, antes de virar que não vem,
há muito mais coisa e eu vou adiante
pois não devo ir, não quero ir, não vou:
estou nisso que não acaba.

4. K2-18b

Estou muita mais tranquila agora que encontraram sinais de vida no planeta K2-18b.

Hoje de manhã eu não sabia mais o que fazer – se comprava uma guarda-chuva ou chamava um exorcista. Agora posso ter um dia em paz, finalmente. Estou aliviada, felicíssima. Encontraram sinais de vida no planeta K2-18b, que fica a 1,1 quatrilhão de quilômetros de distância de nós. Esse K2-18b é um anjo, um rodizio de picanha! Eu vivi a vida inteira esperando esse momento. Tudo vai se resolver, agora que K2-18 nasceu. Glória das glórias, infinita graça: meu planeta predileto me salvou! Fodam-se, vão pra puta que pariu: K2-18b é do caralho!

25/04/2025

Marcus Mota

Gente, os textos de 1 a 3 estão em versos, mas não precisam ser lidos como poesia. Não precisa ter uma pausa no fim de cada linha, nem entre vírgulas, nem uma entoação emocional como cantilena. Bom proveito!

29/04/2025

Kênia Dias

Incluir nos estudos em grupo as seguintes ações:

1. sequência de movimento realizada junto e igual;
2. dublagem;
3. 1 minuto de silêncio.

01/05/2025

Marcus Mota e Kênia Dias

Sobre pêndulos , que a gente falou no nosso último encontro <https://youtu.be/yVkdFJ9PkRQ?si=ldUI89-hxH5X7qST>

Fotografias com pêndulo: <https://youtu.be/jioWc2-YGsw?si=usTZj1V6gsQKmV7r>

Desenho com pêndulo <https://www.youtube.com/shorts/1TtDC3Lp6Z0>

Brincadeira de balanço, ioiô, tudo isso é pêndulo

Escrever ondas oscilatórias como um pêndulo: tem um aparelho pra isso.

Harmonógrafo: <https://youtu.be/S92mZcNIS8w?si=bs2FzighbClbLLhw>
aqueles movimentos de relógio pra hipnotizar

Kênia Dias:

É lindo! No fitacrepe alguns artistas trabalhavam com esse tipo d aparelho q se movia pelo som e desenhava lindamente... uma espécie d aleatório... tão, tão bonito. Obrigada, marcus, pelas referências.

Kênia Dias:

<https://youtu.be/l2rm6fYQdpM?si=RRI6KKSmGYQ5RPmv>

Marcus Mota:

Muito bom!

A ideia de infinito se materializa em movimentos em loop. Curvas e mais curvas.

Kênia Dias:

Curvas e espirais

https://www.instagram.com/p/DGGy_xpSxZV/?img_index=2&igsh=MmhzbDRjYm-V1cm5h

[6Coração, corrente sanguínea infinito espiral

<https://www.instagram.com/reel/DCJKVOQJjwB/?igsh=MXdsbWQ0Y3Z4YWL4cQ==>

Coração não é um músculo fechado, ou duro, mas espiralado...

: <https://www.instagram.com/reel/C45ZfFuvz-D/?igsh=MWFoMDd6NjEwdm15Zg==>

Kênia Dias:

A música q colocaram no vídeo acima é chata, mas a instalação é bonita□

Marcus Mota:

Ver sem som.

03/05/2025

Kênia Dias

<https://www.instagram.com/reel/DC1i4uztxVC/?igsh=MTNwemVhYWcza2pyYQ==>

Pêndulo rampa

É bem linda a relação entre dançarinos e pêndulo. O vídeo é curto, mas já vi dele mais longo. Procurando aqui p compartilhar.



16/05/2025

Marcus Mota e Kênia Dias

textos extras teac 2025

1

Então meu irmão chegou doido em casa e entrou no quarto catando bichinhos, muitos bichinhos, que brilhavam em suas mãos, o quarto inteiro uma noite cheia de estrelas, a escuridão porosa, vazando sons e cores e sorrisos, muito lindo, lindo, ninguém tá vendo isso? ninguém quer catar bichinhos comigo? as pulgas de deus, as mordidas do cão, as larvas do amanhã. Tudo bem aqui nas minhas mãos.

2

Essa praia acaba bem ali. Essa areia tá fervendo. Tenho que fechar os olhos. Milho verde, milho verde, meus dentes sujos, a boca salgada. O vento levou o guarda-sol. Uma menina grita por sua mãe. Um homem gordo e branco e vermelho e gordo corre e cai se jogando nas ondas. O mundo estourou. Água branca, água-nuvem, céu azul. Um avião longe. Um sol derretendo, chuva de navalhas alaranjada. Meu copo de caipirosca se enrosca nos meus dedos. Não saio nunca mais dessa cadeira.

3

Ótimo! Perfeito! Tudo uma maravilha! Agora vai! Por mim tudo bem! Excelente! Combinado! Tudo em paz! Agora ficou bom! Uma beleza! Melhor estraga! Tô nessa! Bora! Tamu junto! Ok! Apoiado! É disso que precisamos! Tô de acordo! Vamo junto!

É agora! De boa! Vai dar tudo certo! É hoje! Tô feliz! Maravilha! Mas é isso! Perfeito! A ideia é ótima! Tudo faz sentido agora! Como não pensei nisso! Muito bom! Muito mesmo! É a melhor opção! Com certeza! É o melhor que podemos fazer! É o caminho! Não vou nem discutir!

4

podem falar o que quiser, mas não tiro essa camisa. Quero que todos vejam, prestem atenção. Olhem pra mim, olhem pro que eu tenho no peito. É com muito orgulho que eu anuncio isso pro mundo. Todos agora sabem. Nunca quis esconder. Não sabia que era possível esconder uma coisa dessas. Não sabia que as pessoas não queriam que eu mostrasse o que eu mostro. Mas não há abismo suficiente no universo pra fazer desaparecer isso que carrego e exibito pra todos. Não há abismo, altura, não há dimensão alguma. É o que é. E pronto.

5

Eu enrolo, tu enrolas, nós todos nessa barca. Um dia deitado, outro em pé. E ninguém ainda bateu na porta, e coisa alguma nos acordou mais cedo. Tem um prato no chão, umas roupas no varal, e o banheiro fede, fede e a pia tá furada, a pia um depósito de pratos e talheres e panelas e pedaços carne e tripas de macarrão com molho de tomate e latas abertas, a pia um estômago e vômito, vivo, pulsante, um coração na tábua, um coração na pedra, um coração que pulsa e explode e se deita no sofá. Eu enrolo, tu enrolas, que fumo bom.

Kênia Dias:

Amei!!! Cada um com uma presença diferente, uns tons diferentes, amei.

Marcus Mota:

Kênia, sobre os textos, seria bom você mandar todos para os alunos que escolhermos. Com essa mensagem, que você pode alterar: "Bom dia, gente. Olha, eu e o Marcus

pensamos em um exercício surpresa, um experimento. Vocês foram escolhidos. Aqui temos cinco textos. Um para cada um de vocês, pra levarem pra terça feira. Vamos trabalhar com eles.”

Kênia Dias:

abri um grupo de zap com eles rsss.

Marcus Mota:

Maravilha!Vamos ver na terça.

Kênia Dias:

Chama-se mini-teac rarararar.

Kênia Dias:

Texto 1: João

Texto 2: Letícia

Texto 3: Leandra

Texto 4: Bruno

Texto 5: Lis

Marcus Mota:

Vai ser uma surpresa. Daí anima.

Eu não escrevi em versos, pra ver como eles fazem.

Pra fugir da musiquinha...

Kênia Dias:

Sim! falei pra estudar, decorar, pensar em ações.... enfim....

Marcus Mota:

Como uma prova. Rsz

22/05/2025

Kênia Dias

FitacrepeSP rsss foram entorno de 300 experimentos sonoros d quinta a domingo por anos rss.

Link: https://youtu.be/7L7yQPXI_Mw?si=FzIRzN8hxDVNJIVY

Fita em vários momentos... até fechando Fizemos na mão, literalmente, parafuso por parafuso, cada peça d madeira e lã d Rocha rsss, uma caixa d madeira flutuante na paulista/consolação bateu saudados do fita Parei







24/05/2025

Marcus Mota e Kênia Dias

Marcus Mota:

Tava pensando em um exercício: Desconstruir a marcha. A musica faz algo militar em dois tempos. E as pessoas se movem sem fazer ângulos retos. Quebrar linhas. Ficar mais moles

Kênia Dias:

Acho ótimo, ficar mais fluida.

Marcus Mota:

Pra desautomatizar a resposta ao som. Sempre que tem um ritmo regular, eles marcham

03/06/2025

Kênia Dias e Marcus Mota

Kênia Dias

Bom dia, marcus, blz? Pensei hj em iniciarmos c duplas no chão q viram grupos e grupao. Em seguida, irmos pro bailinho, o q acha? Pode ser?

Tava afim d organizar direitinho esse bailinho.. ver quem puxa... ver a sequência d passos direitinho. E na quinta feira retomar os textos.... na semana q vem podemos pensar em um roteiro maior de ações a partir do q já trabalhamos: coletivos, sequências d ações, interrupção, cenas-rascunhos, acúmulo, micro- mundos, duos, solos, caminhadas, quedas, bailinho, textos.... podemos testar roteiros.... pensando aqui.

Marcus Mota:

Ok. A partir de quinta a gente pensa no roteiro pro cometa

09/06/2025

Kênia dias

Ola a todes! Como estão? Para amanhã: vir com uma roupa de festa + textos decorados na ponta da língua.

10/06/2025

Marcus Mota

Gente, ensaio de hoje: <https://youtu.be/VZ1vG-IOT84?si=orgOgmWC5orWIE4R>

Pensamento: desde o início do semestre pensamos em explorar movimentos e sons em novos nexos, com ênfase de ampliar a criatividade compartilhada.

Neste mês de junho vamos fazer convergir o que aprendemos e desenvolvemos juntos durante o semestre.

Pensamos em uma estrutura básica de bailinho, textos, bailinhos, textos.

A ideia é pensar nesses grandes momentos.

Para tanto, é preciso em casa retomar os vídeos, se ver, pensar nas decisões criativas.

Hoje eu usei o baixo elétrico com efeitos. Eu já identifiquei alguns timbres que

podem ser recorrentes. então, é questão de a gente ser criativo dentro da recorrência, sem melhor com a mesma coisa, que vai ficando mais densa e precisa.

10/06/2025

Uriel Mesquita

Queria comentar também em questão das roupas que estivemos testando.

Tenho achado cada ensaio mais interessante que o outro, e as roupas mudam completamente o clima e até ritmo das aulas.

O ensaio de hoje não teria sido o mesmo se tivéssemos usado os tons azuis, por exemplo, teria sido outro resultado.

Adoro a criatividade de vocês e como cada um vem com um estilo diferente, mesmo com um tema em comum.

O figurino também é uma decisão criativa, e cada roupa comunica uma ideia diferente, estou muito animada para continuarmos testando esses estilos diferentes.

11/06/2025

Marcus e Kênia

Marcus Mota:

Kênia, vai ter roupa especial pra amanhã? o povo pergunta.

Kênia Dias:

O q acha d irem como quiser? Ou, com roupas d banho, praia, piscina?

Marcus Mota:

legal. penso um dia em branco e preto

Kênia Dias:

Legal tmb! De repente na terça?

Marcus Mota:

roupa de banho expõe muito eles, eu acho

Kênia Dias:

É verdade...

Marcus Mota:

nas aberturas e etc...

Kênia Dias:

Branco e preto

Marcus Mota:

bora livre amanhã

Kênia Dias:

Como vc sugeriu

Marcus Mota:

e branco e preto pra semana que vem

Kênia Dias:

Rsss tá bom!

27/06/2025

Marcus Mota



<https://www.instagram.com/reel/DLSqwy-uaaU/?igsh=Yzc3NWg0OWpoM2x6>

Pensei na gente, vendo esse vídeo Tire o som, deixe de lado o lado afetado do texto, mas é uma boa reflexão sobre o processo de se transformar em algo que não se é. Acho que isso dá um espetáculo Pro ano que vem, claro

01/07/2025

Marcus Mota

gente, muito bom hoje. estamos juntando as coisas. som, palavra, movimento.

sant caê

siiim!!!

percebi sobre o estar vulnerável em cena (mais que o comum) e como a relação público e performers pode mudar muito rápido quando todes percebem o intuito do que está sendo feito

tive essa percepção assistindo ao vídeo.

08/07/2025

Kênia Dias:

Oi Marcus. Espero q esteja melhor. Hj trabalhamos em duplas, um dirigindo o outro c foco no texto+ação. Foi legal!

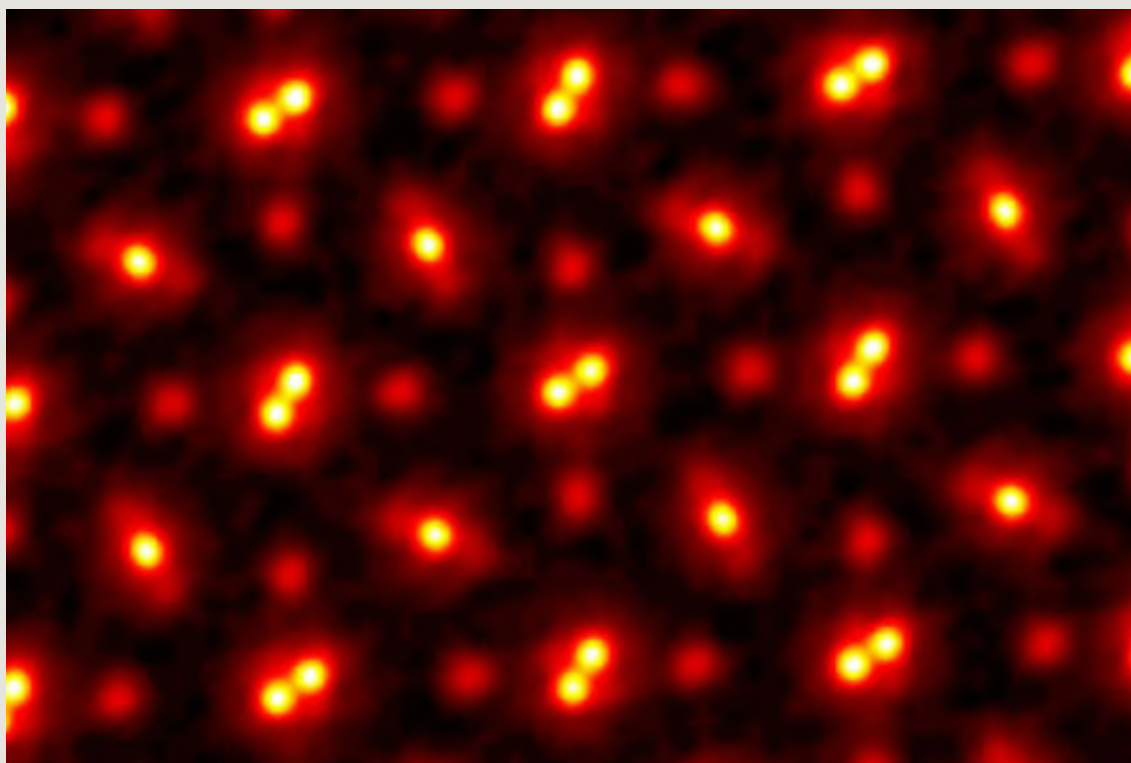
Marcus Mota:

Maravilha. Sem som também é legal
Tomando sopinha aqui.

09/07/2025

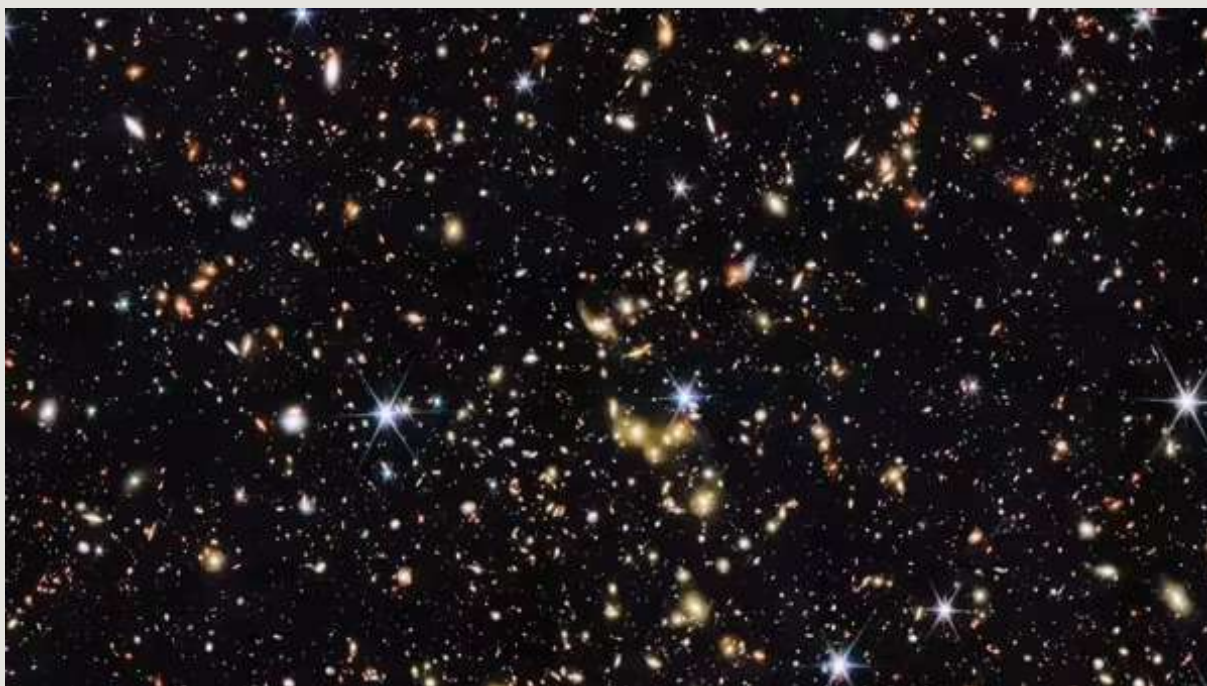
Marcus Mota

imagens de átomos, cem milhões de vezes aumentada. clique na imagem e veja a dança da matéria



Esta imagem mostra átomos de praseodímio (manchas brilhantes em pares), átomos de escândio (manchas brilhantes isoladas) e átomos de oxigênio (manchas vermelhas tênues), todos formando um cristal perfeito.

Essa é imagem do universo feita pelo James Webb : ciclos, círculos:



E outra:



10/07/2025

Anúncio da apresentação final

Cometa Cenas - Mostra Semestral de Artes Cênicas

Boa tarde!

Agradecemos a inscrição do projeto "Movências: sons e corpos em contracenação" no 77º Cometa Cenas!

A apresentação será no dia 17 de julho (quinta), às 15h, na sala BSS-51.

A entrada na sala para montagem se inicia às 14:10.

Atenciosamente,

Coordenação do Cometa Cenas

<https://cen.unb.br/cometa>

Departamento de Artes Cênicas - CEN

Universidade de Brasília - UNB

Decanato de Extensão

Instituto de Artes

11/07/2025

Bárbara Lima

Flyer e ficha técnica da apresentação final³

³ Apresentação final da disciplina durante o 77º Cometa Cenas. Link: <https://cen.unb.br/2025/07/16/77-cometa-cenas/> . Para mais vídeos e fotos da apresentação, v. https://drive.google.com/drive/folders/1zpMxNgSMLosKD7f19wqMmpou9_subl6c.





MOVÊNCIAS:
SONS E CORPOS
CONTRAÇÃO

Elenco:

Ander Keller	Lis Piantino	Disciplina:
Anna Livia Vieira	Lucas Fonseca	TEAC - Som e Movimento
Bárbara Lima	Luiza Dy La Fuente	Orientação:
Bruno Correia	Marconi Cristino	Kenia Dias e Marcus Mota
Clara Maria	Natália Vieira	Mestrandia:
Fábio Aurélio Garcia	Rafa Iwasaki	Uriel
Gabriel Antão	Sant Caê	Design:
Jenyfer Lunes	Sofia Sampaio	Bárbara Lima
João Paulo Machado	Vini Rodrigues	
Katherine Gregory	Vitor Hugo de Lima	
Lari Fernandes Monteiro	Talita Rangel	
Letícia Vinhal	Leandra Lima	

17/07/2025

Marcus Mota

Gente, muito divertido hoje. Foi um ótimo semestre. Uma parceria ótima entre nós.

O que fizemos? Dedicamos um pequeno tempo de nossas vidas para manter um espaço-tempo de criação multifuncional, algo que é mais que a soma de nossas vontades. Cada um tem o desejo de algo, mas durante duas vezes por semana nos encontramos para experienciar algo forte, intenso, para além de nós mesmos. Não era nem o ensaio de um espetáculo, a ideia de uma montagem sendo efetivada semana após semana, nem simplesmente algo desprovido de direção. Por que sempre temos que ficar entre o aleatório e o determinado? Por que não trabalhar em outra esfera, a da própria modelação, exposta e perceptível como em um atelier? somos essa outra mão que nos dá forma. Esse outro, esse a mais, foi o que nos manteve juntos, em vários graus. Beijos, beijos e até o ano que vem. ó o que se entrega é o que se recebe.

17/07/2025

Marcus Mota.

Poema para turma, após a apresentação final e fim de semestre.

ESTÚDIO

Nada vai ficar comigo, nada:
simplesmente tudo vai aí por onde andei.
Vou ser simplesmente exprimido, apurado
até explodir.

Podem ver meus bofes espalhados rua afora,
tudo isso que importava tanto agora borrifado
nas calçadas, nos bancos da praça, nas barras das calças que nunca consertei,
nos cadarços desamarrados de todos os tênis sujos que andam pé ante pé,
essa terra, esse mato, esse caminho de cimento
duro e cego como o vento que levanta os cabelos,
feito chuva que enlameia o asfalto
e lava o teto do mundo de sua baba, de suas cusparadas, de seu catarro e soluço.

Nada vai ficar comigo, nada:
a mesma lavagem imensa,
o mesmo sol sob nossas cabeças,
a mesma ansiedade e fome e preguiça,
a antiga verdade mentirosa e estúpida,
o novo salvador, a nova religião de merda,
todos estúpidos, todos maravilhosos.

Um filme passa na minha cabeça
meus olhos estão vermelhos de horror,
um filme ruim, um pesadelo, meu corpo ferido e queimando fogaréu.

Então entro na sala espelhada
e uma música estranha me faz dançar
e uma mulher sopra em meus ouvidos
e minha mente baila,
e eu posso, eu vou, agora eu quero.
E todos estão aqui, e esmagamos a madeira sob nossos pés,
e vamos juntos para onde somos fulgurações vivas de todas as coisas,
e vamos juntos além do cansaço e da dor,
e do sangue e da ferida
e da tua razão, e da minha necessidade,
e daquela estética, e de uma palavra mal compreendida,
pois é a voz, o sopro, a voragem, o choque, o esbarrão,
o entrelaçamento, a distância se fazendo clara partilha.

E aí nada vai ficar comigo, nada,
tudo manifesto e evidente:
presente, promessa, dádiva, amor.

18/07/2025

Kênia Dias:

Sim, q bonito td isso! Obrigada , Marcus, pela parceria e escuta! Obrigada, turma, pelas pequenas e grandes coragens. Aprendizado imenso do lado d cá. Seguimos!

Bárbara Lima:

Que boniteza marcus!!!

Sou transbordada com vocês.

Fomos magia demaissssss que imensidãoooooo!

18/07/2025

Marcus Mota:

Ontem foi diferente, com o público. Semana vem conversamos

Kênia Dias:

Sim, foi mais geral, sem a especificidade dos duos, solos e grupos separados observando.

Marcus Mota:

A presença do público, o pouco tempo[de apresentação] influenciaram

Kênia Dias:

E vc atrás do grupo. ficou muito bastidores... nas aulas vc era visto e fazia parte do grupo. pensando aqui.

Lista dos participantes do Teac 1/2025

Ander Keller

Anna Lívia Vieira

Bárbara Lima

Bruno Correia

Clara Maria

Fábio Aurélio Garcia

Gabriel Antão

Jenyfer Lunes

João Paulo Machado

Katherine Gregory

Lari Fernandes Monteiro

Letícia Vinhal

Lis Piantino

Lucas Fonseca

Luiza Dy La Fuente

Marconi Cristino

Natália Vieira

rafa iwasaki

sant caê

Sofia Sampaio

Vini Rodrigues

Vitor Hugo de Lima

Talita Rangel

Leandra Lima

Anexo

Fotos das apresentações.

Fotógrafo: Tande

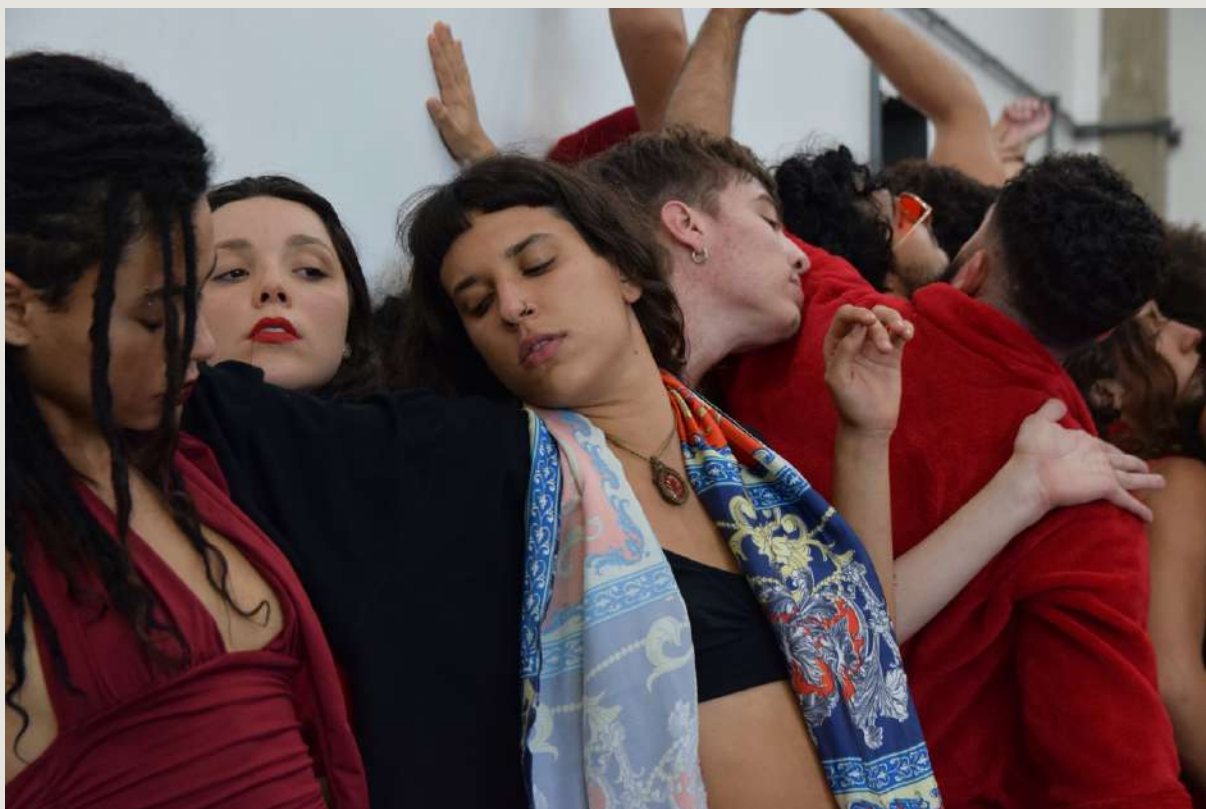






















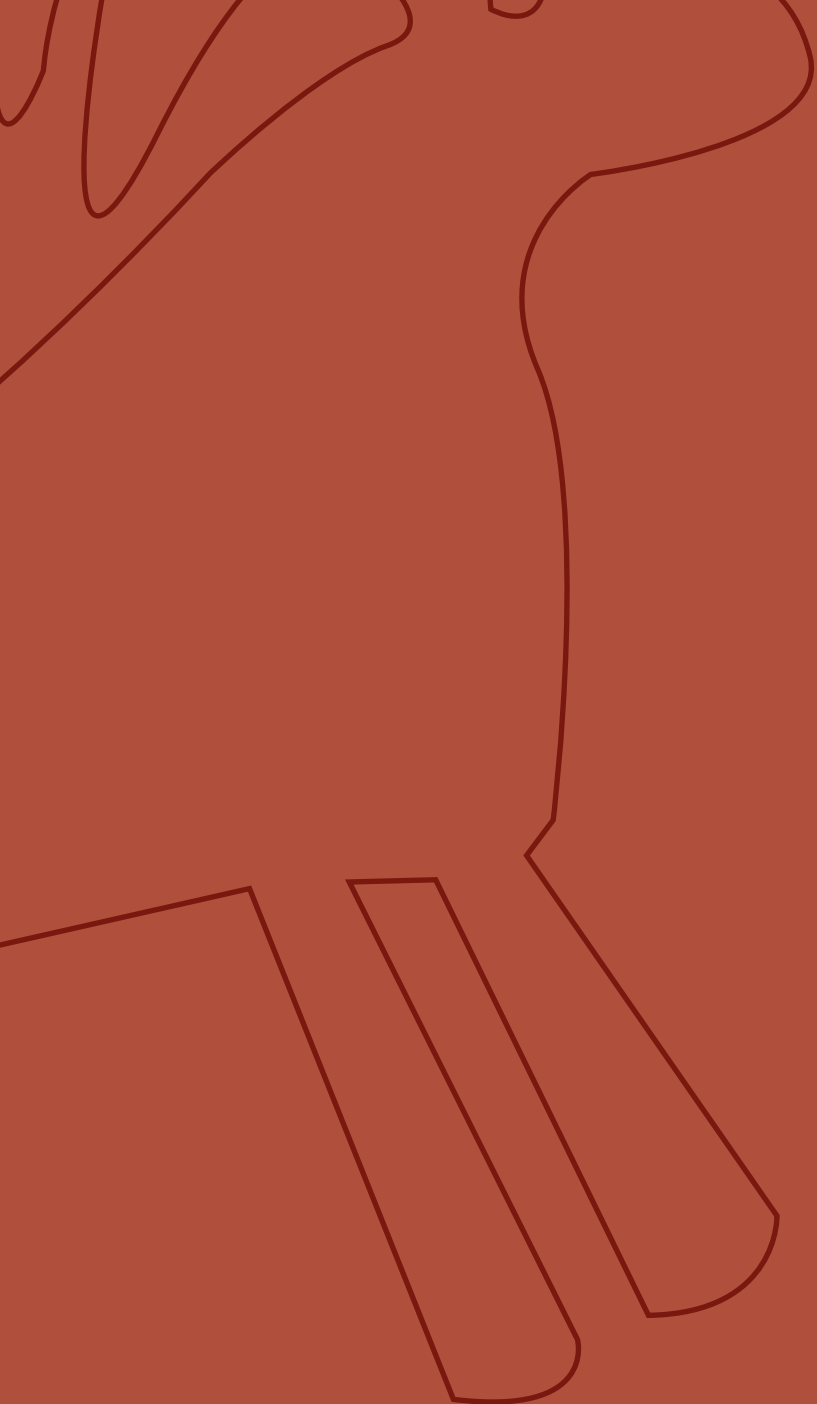






METRICAE





AS SUPLICANTES DE ÉSQUILO: ESCANSÃO MÉTRICA

MARCUS MOTA

Universidade de Brasília

DOI: 10.26512/dramaturgias30.60980



Resumo

Neste artigo, apresento a escansão de *As Suplicantes* de Ésquilo. O objetivo é providenciar material para estudos que levem em conta a relação entre texto, métrica e performance na interpretação de obras da dramaturgia ateniense antiga.

Palavras-chave: Ésquilo. Dramaturgia. Métrica.

Abstract

In this paper, I present the scansion on Aeschylus' *Supplikes*. The aim is to offer material for studies that analyse the relationship between text, metrics, and performance in the interpretation of works of ancient Athenian dramaturgy.

Keywords: Aeschylus. Dramaturgy. Metrical Analysis.

Em 2010, a disciplina *Criação e produção artística-Pós*, no PPG-CEN da Universidade de Brasília, funcionou como um “Seminário de Criação”: todos os integrantes da disciplina entraram em contato com os materiais em torno do mito das Danaides e depois elaboraram suas próprias versões do mito. Ao todo, Doze eventos, entre performances, vídeo-dança, palhaçaria, improvisado holofractal, foram elaboradas e apresentadas.

Tais seminários de criação tinha a seguinte metodologia:

"Inicialmente, estes seminários de criação ou oficinas de dramaturgia foram denominados "seminários interdisciplinares", na busca de oferecer um espaço para que artistas/pesquisadores de diversas trajetórias realizassem seus trabalhos a partir da sequência de ações, de um roteiro assim constituído:

1. Primeira parte dedicada à leitura/discussão da obra ou material que será o ponto de partida para propostas de criação. São explicitados os procedimentos de composição e contextos relevantes como fatores impulsionadores de novas apropriações e transformações;

2. Ao fim desse módulo, cada integrante da disciplina irá propor um projeto de transformação das discussões em processo criativo que tenha as seguintes características: I - integrar diversas artes; II - ter no mínimo 5 minutos; III - apresentar um roteiro de ações; IV - indicar a organização dos ensaios; V - discorrer sobre as opções estéticas, sobre seu conceito e definição de espetáculo. Cada proponente vai elaborar e gerir um processo criativo. Cada proponente será responsável por um blog de acompanhamento de seu projeto;

3. Após a apresentação e discussão dos projetos em sala de aula, o foco da disciplina muda para uma consultoria criativa: com os projetos analisados e discutidos, passamos à etapa dos ensaios. Durante as aulas, teremos as discussões das questões surgidas durante os ensaios. Vídeos editados dos ensaios, revisões dos roteiros, relações entre cena e música, procedimentos composicionais, mapeamento das decisões criativas, entre outros temas, tudo será apresentado e discutido em sala de aula. O objetivo é formar uma comunidade de aprendizagem por meio de mútuos esclarecimentos;

4. Para as apresentações, cada proponente com seu grupo vai elaborar uma pequena descrição de seu trabalho, contendo release, ficha técnica e necessidades técnicas, para orientar as equipes de cenografia e iluminação (MOTA, P.2022, p. 58).¹

Os materiais do primeiro módulo foram:

- a. tradução de *As Suplicantes* de Ésquilo;
- b. tradução de fontes textuais do mito das Danaides²;
- c. transcrição métrica de *As Suplicantes* de Ésquilo.

A transcrição ou escansão fora feita a partir das edições, traduções, estudos e comentários disponíveis à época e seus apêndices métricos. Enfim, é um material que começou a ser elaborado durante minha tese de doutorado (1999-2002), sobre a dramaturgia musical de Ésquilo³.

Quando esta transcrição foi realizada, serviu de base para explicações textuais de *As suplicantes*, de Ésquilo para os integrantes do seminário de 2010, dos quais a maioria sem formação filológica. Meu objetivo foi de esclarecer a questão entre texto e performance a partir de tópicos básicos do metro, demonstrando, principalmente, a percepção

¹ Teatro e música para todos : o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021). Link: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/45277> .

² Publicada como "O Mito das Danaides em suas fontes: Tradução e notas", Revista Archai, n.34, 2024. Link: <https://www.scielo.br/j/archai/a/nM7kLrtZYpQqTGXrmNSpHgB/?format=html&lang=pt>

³ Publicada pela Editora Unb em 2008.

de mudanças rítmicas entre as seções faladas e cantadas, e o uso dos anapestos. Junto dos anapestos, os principais padrões métricos esclarecidos, recitados e “batidos” foram o trímetro iâmbico, os dócmios e os jônios.

Além do trabalho mecânico de tradução do texto original grego em sequências analisadas, a escansão se defronta com as variações de leitura entre os comentaristas. Essas variações são marcadas no texto transcrito em sinais rítmicos que se segue.

Com isso, evidencia-se que em diversos momentos a interpretação das sequências confere ao trabalho de escansão uma relação entre identificação do padrão e o questionamento de sua textualidade performativa. Ou seja, mais do que o reconhecimento de um padrão isolado, é preciso levar em conta a totalidade da cena, sua amplitude multissensorial.

As divergências de nomenclatura, além de motivações de transmissão textual, esbarram justamente na compreensão do que significa a identificação de padrões rítmicos. A tensão entre localidade do padrão e sua contextualização performativa determina um horizonte hermenêutico de esclarecimento das opções do intérprete.

Para o texto, nos valem da edição de Herbert Weir Smyth (Loeb) disponível no site Perseus. Cotejamos essa edição, com a de West (1998) e Sommerstein (2008). Não nos valem dos materiais da edição de Carlos Miralles, Vittorio. Citti e Liana Lomiento (2019), na qual são aplicados conhecimentos de colometria⁴.

Segundo essa abordagem, haveria na transmissão textual, uma continuidade entre a produção das tragédias atenienses, o trabalho dos gramáticos alexandrinos e as edições medievais e renascentistas. Essa continuidade se refere à fixação no *layout* da página de padrões métrico-performativos. Assim, a distribuição de versos nas páginas teria por justificativa uma interação com a encenação: nas palavras Jean Irigoín *mise en page* reinterpreta *a mise en scène*⁵.

Essas abordagens só se tornaram mais relevantes para mim após meu doutorado: à época, estava mais interessando, por formação, na compreensão de sonoridades, da música. Aos poucos, com novas leituras e experiências cênicas e o cotidiano com Hugo Rodas a dimensão coreográfica presente nesses textos e nesses padrões passou a ser mais evidenciada.

Assim, a publicação dos materiais dessa massa de informações em torno das transcrições métricas de *As Suplicantes* registra um importante deslocamento, uma transição entre uma dramaturgia musical para uma dramaturgia multissensorial nas pesquisas do Laboratório de Dramaturgia.

Seria importante acompanhar os reflexos desse deslocamento no comentário da primeira seção da peça (párodo) que realizei em 2020⁶. Além de uma introdução às operações básicas de escansão métrica, indico as possibilidades de sua concretude multissensorial na atividade do coro.

Sintomático é tanto nesse artigo de 2020 quanto na escansão feita durante o meu

⁴ MIRALLES, Carlos; CITTI, Vittorio; LOMIENTO, Liana. (trad. e notas) *Supplici/Eschilo*. Rome: Bardi Editore, 2019.

⁵ IRIGOIN, Jean. La mise en page des œuvres poétiques dans le livre grec de l'antiquité à la fin du moyen-âge. In: *Calames et cahiers. Mélanges de codicologie et de paléographie offerts à Léon Gilissen*, Bruxelles: Calames et cahiers. Mélanges de codicologie et de paléographie offerts à Léon Gilissen, p. 79-87, 1985. V. ainda

⁶ MOTA, Marcus. Mota. Ritmos em Performance: Análise métrica do Párodo de *As Suplicantes* de Ésquilo. *Synthesis*, vol. 27, núm. 1, 2020. Link: <https://www.redalyc.org/journal/846/84664017004/84664017004.pdf>

doutoramento (1999-2022) e depois para o seminário de 2010 ter me detido nos anapestos e suas implicações performativas. De fato, nos apêndices métricos das edições e comentários das tragédias, os blocos de anapestos é indicado, mas não é escandido: pressupõe-se tanto sua simplicidade quanto sua irrelevância. Mas é justamente a partir dos anapestos em Ésquilo que a aproximação entre registros textual de padrões métricos e a compreensão da dramaturgia multissensorial em ação pode ser efetivada.

Ζεὺς μέ-ν ἀ-φίκ-τωρ / ἐ-πί-δοι προ-φρό-νως 2 an
 - u u - - u u - u u -
 στό-λο- ν ἡ-μέ-τε-ρον / νά- ι -ο-ν ἄρ-θέντ' 2 an
 u u - u u - - u u - -
 ἀ-πό- προσ-το-μί-ων / λεπ- το-ψα-μά-θων 2 an
 u u - u u - - - u u -
 Νεί- λου. Δί-αν / δὲ λι-ποῦ-σαι paroem
 - - - - u u - - //

(5) χθό- να σύγ- χορ τον / Συ-ρί-α φεύ-γο-μεν, 2 an
 u u - - - u u - - u -
 οὔ-τι-ν' ἐ-φ' αἰ-μα-τι / δη-μη-λα-σί-αν 2 an
 - u u - u u - - u u -
 ψή-φω πό-λε-ως/ γνωσ-θεῖ-σαι, paroem
 - - u u - - - - //

ἀλ-λ' αὖ- το-γε-νεῖ/ φυ-ξα-νο-ρί-α, 2 an
 - - u u - - u u - -
 γά-μο-ν Αἰ-γύπ-του / παί-δω-ν ἀ-σε-βή τ' 2 an
 u u - - - - - u u -
 (10) ὁ-νο-τα-ζό-με-ναι / <δι-ά-νοι-αν>. paroem
 u u - u u - u u - - //

Δα-να-ὸς δὲ πα-τήρ / καὶ βού-λαρ-χος 2 an
 u u - u u - - - - -
 καὶ στα- σί-αρ-χος / τά-δε πεσ-σο-νο-μῶν 2 an
 - u u - - u u - u u -
 κύ-δι -στ' ἀ-χέ-ων/ ἐ-πέ-κρι-νεν paroem
 u u - - - u u - - //

φεύ-γει-ν ἀ-νέ-δην / δι-ὰ κῦ-μ' ἄ-λι-ον, 2 an
 - - u u - u u - u u -
 (15) κέλ- σαι -δ' Ἄρ-γους / γαῖ-α-ν, ὄ-θεν -δὴ 2 an
 - - - - - u u - -
 γέ-νο-ς ἡ-μέ-τε-ρον / τῇ-ς οἰσ-τρο-δό-νου 2 an
 u u - u u - - - u u -
 βο-ὸ-ς ἐξ- ἐ-πα-φῆς/ κά-ξ ἐ-πα- πνοί-ας 2 an
 u u - u u - - u u - -
 Δι-ὸ- ς εὐ-χό-με-νον/ τε-τέ-λεσ-ται. paroem
 u u - u u - u u - - //

τί-ν' ἄ-ν οὖν χῶ-ραν / εὖ-φρο-να- μάλ-λον 2 an
 u u - - - u u - -
 τῆσ-δ' ἄ-φι-κοί-με-θα 1 an
 - u u - u u
 σὺν τοῖσ- δ' ἰ-κε-τῶν / ἐγ-χει-ρι-δί-οις,
 - - u u - - - u u - 2 an
 ἐ-ρι-οσ-τέπ-τοι-σι κλά-δοι-σιν;
 u u - - - u u - - // paroem

ὦ πό-λις, ὦ γῆ, / καὶ λευ-κὸ-ν ὕ-δωρ, 2 an
 - u u - - - u u -
 ὕ-πα- τοί τε θε-οί, / καὶ βα-ρύ-τι-μοι 2 an
 u u - u u - - u u - -
 χθό-νι-οι θή-κας / κα-τέ-χον-τες, paroem
 u u - - - u u - - //

καὶ Ζεὺς σω-τήρ / τρί-το-ς, οἰ-κο-φύ-λαξ 2 an
 - - - - u u - u u -
 ὀ-σί-ων ἀν-δρῶν, / δέ-ξασ-θ' ἰ-κέ-την 2 an
 u u - - - - - u u -
 τὸν θη-λυ-γε-νῇ / στό-λο-ν αἰ-δοί-ω 2 an
 - - u u - u u - - -
 πνεύ-μα-τι χῶ-ρας / ἄρ-σε-νο-πλη-θῇ δ' 2 an
 - u u - u - u u -
 (30) ἐσ-μὸ-ν ὕ-βρισ-τήν / Αἰ-γυπ-το-γε-νῇ, 2 an
 - u u - - - - u u -
 πρὶν πό-δα- χέρ-σφ / τῇ-δ' ἐ-ν ἀ-σώ-δει 2 an
 - u u - - - u u - -
 θεῖ-ναι, ξὺ-ν ὄ-χω / τα-χυ-ή-ρει
 - - u u - u u - - // paroem

πέμ-ψα-τε πόν-τον / δ'· ἔν-θα- δὲ- λαί-λα-πι 2 an
 - u u - - - u u - u u
 χει-μω-νο-τύ-πω-, βρον-τῇ σ-τε-ρο-πῇ τ' 2 an
 - - u u - - - u u -
 (35) ὁμ-βρο-φό-ροι-σὶν / τ' ἀ-νέ-μοι-ς ἀ-γρί-ας 2 an
 - u u - - - u u - u u -
 ἀ-λὸ-ς ἀν-τή-σαν-τε-ς ὄ-λοιν-το, paroem
 u u - - - u u - - //

πρίν πο-τε λέκ-τρων, / ὦν θέ-μι-ς εἴρ-γει, 2 an
 - u u - - - u u - -
 σφε-τε-ρι-ξά-με-νοι / πα-τρα-δέλ-φει-αν 2 an

u u - u u - u u - - -
 τήν δ' ἄ-κόν-των / ἐ-πι-βή-ναι. paroem
 - - - - u u - - //

Est. 1

(40) νῦν δ' ἐ-πι-κε-κλο-μέ-να 3 Dat cat
 - u u - u u - //
 Δί-ον- πόρ-τι-ν ὑ-περ- 3 Dat cat
 - - - u u -
 πόν-τι-ον τι-μά-ο-ρ' ἰ-νίν τ' 2 Tro
 - u - - - u - -
 ἄν-θο-νό-μον τᾶς προ-γό-νου 3 Dat (2 Co)
 - u u - - u u -
 βο-ὸ-ς ἐξ ἐ-πι -πνοί-ας 2 Dat cat
 u u - u u - -
 Ζη-νό-ς ἔ-φα-ψι-ν ἐ-πω-νυ-μί- αν 4 Dat cat
 - u u - u u - u u -
 δ' ἐ-πε-κράί-νε-το- μόρ-σι-μο-ς αἰ-ὼν 4 Dat cat
 u u - u u - u u - -
 εὐ-λό-γω-ς, Ἐ-πα-φόν- τ' ἐ-γέν-να-σεν.
 - u - u u - u - - - Cr, Dat,

Ant. 1

ὄν-τ' ἐ-πι-λε-ξα-μέ-να,
 - u u - u u -
 (50) νῦ-ν ἐν- ποι-ο-νό-μοις
 - - - u u -
 μα-τρὸ-ς ἀρ-χαί-ας τό-ποις τῶν
 - u - - - u - -
 πρόσ-θε πό-νων μνα-σα-μέ-να
 - u u - - u u -
 τά τε νῦ-ν ἐ-πι-δεί-ξω
 u u - u u - -
 πισ-τὰ τε- κμή-ρι-α γαι-ο-νό-μοις,
 - u u - u u - u u -
 τὰ δ' ἄ-ελ-πά πε-ρ ὄν-τα φα-νεί-ται.
 u u - u u - u u - -
 γνώ-σε-ται δὲ λό-γους τι-ς ἐν μά-κει.
 - u - u u - u - - -

Est. 2

εἰ δὲ κυ-ρεῖ τις πέ-λα-ς οἰ-ω-νο-πό-λων 3 Cor
 - u u - - u u - - u u -
 ἔγ-γαι-ο-ς οἰ-κτο-ν ἄ-ί-ων, 2 Ia
 - - u - u - u -
 (60)δο-ξά-σει-τι-ν' ἄ-κού-ει-ν ὅ-πα τᾶς Τη-ρε-ί-ας 3Cor
 - u - u u - - u u - - u u -
 †Μή-τι-δο-ς οἰ-κτρᾶ-ς ἄ-λό-χου, 2 Cor
 - u u - - u u -

κιρ-κη-λά-του τ' Ἀ-η-δό-νης, 2 Ia
 - - u - - - u -

Anti. 2

ἄ-τ' ἄ-πὸ χώ-ρων πο-τα-μῶν τ' ἐρ-γο-μέ-να
 - u u - - u u - - u u -
 πεν-θεῖ μὲ-ν οἰ-κτο-ν ἡ-θέ-ων,
 - - u - u - u -
 ξυν-τί-θη-σι δὲ παι-δὸς μό-ρο-ν, ὥς αὐ-το-φό-νω-ς
 - u - u u - - u u - - u u -
 ὥ-λε-το πρὸς χει-ρὸς ἔ-θεν
 - u u - - u u -
 δυσ-μά-το-ρος κό-του τυ-χών.
 - - u - u - u -

Est. 3

τὼς κα-ὶ ἐ-γὼ φι-λό-δυρ-το-ς Ἰ-α-ο-νί-οι-σι νό-μοι-σι 6 Dat
 - u u - u u - u u - u u - -
 (70) δάπ-τω τὰ-ν ἄ-πα-λὰν 3 Dat cat
 - - - u u -
 εἰ-λο-θε-ρῇ πα-ρει-ὰν Chor Ba
 - u u - u - -
 ἄ-πει-ρό-δα-κρύν τε καρ-δίαν. Ia,D, Ia
 u - u u - u - -
 γο-εδ-νὰ δ' ἄν-θε-μί-ζο-μαι 2 Ia
 u - u - u - u -
 δει-μαί-νου-σα φί-λους, τᾶσ-δε φυ-γάς D, 2 Cor
 - - - u u - - u u -
 Ἀ-ε-ρί-α-ς ἄ-πὸ γᾶς 2Da(Hem)
 - u u - u u -
 εἴ-τι-ς ἐσ-τὶ κη-δε-μῶν. Ia
 - u - - u - u -

Anti.3

ἀλ λά, θε-οὶ γε-νέ-ται, κλύ-ε-τ' εὖ τὸ δί-και-ο-ν ἰ-δόν-τες
 - u u - u u - u u - u u - u u - -

ἥ-βα μὴ τέ-λε-ον

- - - u u -

(70) δόν-τε-ς ἔ-χειν πα-ρ' αἰ-σαν,

- u - - u - -

ῥ-βριν δ' ἐ-τύ-μωσ στυ-γούν-τες,

u - u u - u - -

πέ-λοι-τ' ἄ-ν ἔν-δι-κοι γά-μοις.

u - u - u - u -

ἔσ-τι δὲ κἀκ πο-λέ-μου τει-ρο-μέ-νοις

- u u - u u - - u u -

βω-μὸ-ς ἀ-ρῆς φυ-γά-σιν

- u u - u u -

(85) ῥῦ-μα, δαι-μό-νων σέ-βας.

- u - u - u -

Est. 4

† εἶ-θ' εἶ-η Δι-ὸ-ς εὖ πα-να-λη-θῶς 4 Dat cat

- - - u u - u u - -

Δι-ὸ-ς ἰ-με-ρο-ς· οὐκ εὖ-θή-ρα-το-ς ἐ-τύχ-θη. Dat

u u - u u - - - - u u - -

παν-τᾷ τοι φλε-γέ-θει Dat (hem)

- - - u u -

κἀν σκό-τῳ με-λαί-να ξὺν τύ-χα

- u - u - - - u -

με-ρό-πε-σσι λα-οῖς.

u u - u - -

Dat+

Ant. 4

πίπ-τει δ' ἀσ-φα-λὲ-ς οὐ-δ' ἐ-πὶ νώτῳ

- - - u u - u u - -

κο-ρυ-φᾷ Δι-ὸ-ς εἰ κρान-θῇ πρᾶγ-μα τέ-λει-ον.

u u - u u - - - - u u - -

δau-λοὶ γὰρ πρa-πί-δων

- - - u u -

δάσ-κι-οί τε τεί-νου-σιν πό-ροι

- u - u - - - u -

(95) κα-τι-δεῖν ἄ-φρασ-τοι.

u u - u - -

Est. 5

ἰ-άπ-τει δ' ἐλ-πί-δων 2 Ia sin

u - - - u -

ἀ-φ' ὑ-ψι-πύρ-γων πα-νώ-λεις 3 Ia sin

u - u - - u - -

βρο-τούς, βί-αν δ' οὖ-τι-ν' ἐ-ξο-πλί-ζει .

u - u - - u - u - -

(100)πᾶ-ν ἄ-πο-νον δαι-μο-νί-ων· 2 Cor
 - u u - - u u -
 ἥ-με-νο-ς ὄν φρό-νη-μά πω-ς Cor + 2 Ia
 - u u - - - u -
 αὐ-τό-θε-ν ἐ-ξέ-πρα-ξε-ν ἔμ- D + 2 Ia
 - u u - u - u -
 πα-ς ἐ-δρά-νω-ν ἄ-φ' ἄγ-νών.
 - u u - u - -

Anti 6

ἰ-δέσ-θω δ' εἰ-ς ὕ-βριν
 u - - - u - .
 (105)βρό-τει-ο-ν, οἷ-α νε-ά-ξει,
 u - u - - u - -
 πυ-θμὴν δι' ἄ-μὸν γά-μον τε-θα-λῶς
 u - u - - u - u - -
 δυσ-πα-ρα-βού-λοι-σι φρε-σίν,
 - u u - - u u -
 καὶ δι-ά-νοι-αν μαι-νό-λιν
 - u u - - - u -
 κέν-τρο-ν ἔ-χων ἄ-φυκ-το-ν, ἄ
 - u u - u - u -
 τα δ' ἄ-πά-ταν με-ταγ-νούς.
 - u u - u - -

Est. 6

τοι-αῦ-τα πά-θε-/α μέ-λε-α θρε-ο/-μέ-να λέ-γω 3 Ia
 - - u u u u u u u u u u - u -
 λι-γέ-α βα-ρέ-α / δα-κρυ-ο-πε-τῇ, 2 Ia
 u u u u u u u u u u -
 ἰ-ῆ ἰ-ή,
 u - u - Ia
 ἰ-η-λέ-μοι/-σι-ν ἐμ-πρε-πῇ· 2 Ia
 u - u - u - u -
 (115)ζῶ-σα γό-οις με τι-μῶ. Ar (2 Ia cat)
 - u u - u - -

ἰ-λε-ῶ-μαι μὲ-ν Ἀ-πί-αν βοῦ-νιν Ia + Spo
 - u - - u - u - - -
 καρ-βᾶ-να δ' αὐ-δὰ-ν εὖ, γᾶ, κον-νεῖς. Spo
 - - u - - - - - -
 πολ-λά-κι δ' ἐμ-πί-τνω / σὺν λα-κί-δι λι-νο-σι-νεῖ Do + Cr
 - u u - u - - u u u u u u -
 Σι-δο-νί-α κα-λύπ-τρα.
 - u u - u - - Ar (2 Ia cat)

Anti.6

θε-οῖς δ' ἐ-να-γέ-α τέ-λε-α πε-λο-μέ-νων κα-λῶς
 - - u u u u u u u u - u -
 ἐ-πί-δρο-μ', ὁ-πό-θι θά-να-το-ς ἀ-πῆ.
 u u u u u u u u -
 ἰ-ὼ ἰ-ώ,
 u - u -
 ἰ-ὼ δυ-σάγ-κρι-τοι πό-νοι.
 u - u - u - u -
 ποῖ τό-δε κῦ-μ' ἀ-πά-ξει;
 - u u - u - -

ἰ-λε-ῶ-μαι μὲ-ν Ἀ-πί-αν βοῦ-νιν Ia + Spo
 - u - - u - u - - -
 καρ-βᾶ-να δ' αὐ-δὰ-ν εὖ, γᾶ, κον-νεῖς. Spo
 - - u - - - - - -
 πολ-λά-κι δ' ἐμ-πί-τνω / σὺν λα-κί-δι λι-νο-σι-νεῖ Do + Cr
 - u u - u - - u u u u u -
 Σι-δο-νί-α κα-λύπ-τρα.
 - u u - u - - Ar (2 Ia cat)

Est. 7

πλά-τα μὲ-ν οὖν λι-νορ-ρα-φής 2 Ia
 u - u - u - u -
 τε δό-μο-ς ἄ-λα σ-τέ-γων δο-ρὸς 2 Ia
 u u u u - u - u -
 (135) ἀ-χεί-μα-τόν μ' ἔ-πεμ-πε σὺν 2 Ia
 u - u - u - u -
 πνο-αῖς· οὐ-δὲ μέμ-φο-μαι· Ia + Do
 u - - u - u -
 τε-λευ-τὰς δ' ἐν- χρό-νω 2 Ia sin
 u - - - u -
 πα-τήρ ὁ παν-τόπ-τας 2 Ia sin
 u - u - - -
 πρεν-με-νεῖς κτί-σε-ιεν. Ia
 - u - u - -
 σπέρ-μα σεμ-νᾶς μέ-γα μα-τρός/ εὐ-νὰς Spo
 - u - - u u - - - -
 (140) ἀν-δρῶν, ἔ ἔ, Spo
 - -
 ἄ-γα-μο-ν ἀ-δά-μα-το-ν ἐκ-φυ-γεῖν. 2 ia
 u u u u u u - u -

Anti. 7

θέ-λου-σα δ' αὖ θέ-λου-σα-ν άγ

u - u - u - u -

νά μ' έ-πι-δέ-τω Δι-ός κό-ρα,

- u u u - u - u -

(145)έ-χου-σα σέμ-ν' έ-νώ-πι' ά-

u - u - u - u -

σφα-λέα, παν-τί δέ σθέ-νει

u - - u - u -

δι-ωγ-μοίς δ' άσ-φα-λέας

u - - - u -

άδ-μή-το ζάδ-μή-τα

- - u - - -

(150)όύ-σι-ος γε-νέσ-θω.

- u - u - -

σπέρ-μα σεμ-νάς μέ-γα μα-τρός/ εὖ-νάς Spo

- u - - u u - - -

άν-δρῶν, έ έ, Spo

- -

ά-γα-μο-ν ά-δά-μα-το-ν έκ-φυ-γείν. 2 ia

u u u u u u u - u -

Est. 8

εί δέ μή, με-λαν-θές 2 ia sin (Itif)

- u - u - -

(155)ή-λι-όκ-τυ-πον γέ-νος 2 ia sin (lec)

- u - u - u -

τὸν γά-ι-ον, ia

- - u -

τὸν πο-λυ-ξε-νώ-τα-τον, 2 ia sin (lec)

- u - u - u -

Ζή-να τῶν κε-κμη-κό-των 2 ia sin (lec)

- u - u - u -

ί-ξό-μεσ-θα σὺν κλά-δοις

- u - u - u -

(160)άρ-τά-θα-νοῦ-σαι,

- u - - -

μή τυ-χοῦ-σαι θε-ῶν Ό-λυμ-πί-ων.

- u - - u - u - u -

ά Ζήν, Ό-οῦς ί-ὠ μή-νις ia(spo)

- - u - u - - -

μάσ-τειρ' έκ θε-ῶν ia (spo)

- - - u -

κον-νῶ δ' ἄ-ταν ia
 - - u -
 γα-με-τᾶ-ν οὐ-ρα-νο-νί-κων. ion
 u u - - u u - -
 (165)χα-λε-ποῦ γὰ ρ ἐκ ia
 u u - u -
 πνεύ-μα-το-ς εἰ-σι χει-μῶν. cor + ba (arist)
 - u u - u - -

Ant. 9

καὶ τό-τ' οὐ δι-καί-οις
 - u - u - -
 Ζεὺς ἐ-νέ-ξε-ται ψό-γοις,
 - u - u - u -
 τὸν τᾶς βο-ὸς
 - - u -
 (170)παῖ-δ' ἄ-τι-μά-σας, τὸ-ν αὐ-
 - u - u - u -
 τός πο-τ' ἔκ-τι-σεν γό-νῳ,
 - u - u - u -
 νῦν ἔ-χων πα-λίν-τρο-πον
 - u - u - u -
 ὄ-ψι-ν ἐν λι-ταῖ-σιν;
 - u - u - -
 ὑ-ψό-θεν δ' εὖ κλύ-οι κα-λού-με-νος.
 - u - - u - u - u -

ᾧ Ζήν, Ἴ-οῦς ἰ-ὼ μῆ-νις ia(spo)
 - - u - u - - -
 μάσ-τειρ' ἐκ θε-ῶν. ia (spo)
 - - - u -
 κον-νῶ δ' ἄ-ταν ia
 - - u -
 γα-με-τᾶ-ν οὐ-ρα-νο-νί-κων. ion
 u u - - u u - -
 χα-λε-ποῦ γὰ ρ ἐκ ia
 u u - u -
 πνεύ-μα-το-ς εἰ-σι χει-μῶν. cor + ba (arist)
 - u u - u - -

DANAOS

παῖ-δες, φρο-νεῖν χρή-/ ξὺν φρο-νοῦν-τι δ' ἥ-κε-τε
 - - u - - - u - u - u u
 πσ-τῷ γέ-ρον-τι/ τῷ-δε ναυ-κλή-ρω πα-τρί.
 - - u - u - u - - - u -
 καὶ τὰ-πὶ χέρ-σου / νῦν προ-μη-θί-αν λα-βεῖν
 - - u - - - u - u - u -

- αἰ-νῶ φυ-λά-ξαι/ θ' ἄ-μ' ἔ-πη δελ-του-μέ-νας.
 - - u - - u u - - - u -
 (180) ὁ-ρῶ κό-νιν, ἄ-ναυ-δο-ν ἄγ-γε-λον στρα-τοῦ.
 u - u - u - u - u - u -
 σύ-ριγ-γε-ς οὐ σι-γῶ-σι-ν ἄ-ξο-νή-λα-τοι.
 u - u - u - u - u - u -
 ὄχ-λον δ' ὑ-πασ-πισ-τῆ-ρα/ καὶ δο-ρυς-σό-ον
 - - u - - - u - u - u -
 λεύς-σω, ξὺ-ν ἵπ-ποις/ καμ-πύ-λοις τ' ὁ-χή-μα-σιν.
 - - u - - - u - u - u -
 τά-χ' ἂν προ-ς ἡ-μᾶς τῆσ-δε γῆς ἀρ-χη-γέ-ται
 u - u - - - u - - - u -
 (185) ὁπ-τῆ-ρα-ς εἶ-εν/ ἀγ-γέ-λων πε-πυσ-μέ-νοι.
 - - u - - - u - u - u -
 ἀλ-λ' εἴ-τ' ἀ-πή-μων/ εἵ-τε καὶ τε-θηγ-μέ-νος
 - - u - - - - u - u -
 ὦ-μῃ ξὺ-ν ὁρ-γῇ/ τῶν-δ' ἐ-πόρ-νου-ται στό-λος,
 - - u - - - u - u - u -
 ἄ-μει-νό-ν ἐσ-τι/ παν-τὸ-ς εἵ-νε-κ', ὦ κό-ραι,
 u - u - u - u - u - u -
 πά-γον προ-σί-ζειν/ τόν-δ' ἀ-γω-νί-ων θε-ῶν.
 u - u u - - u - u - u -
 (190) κρείς-σον δὲ πύρ-γου/ βω-μό-ς, ἄρ-ρηκ-τον σά-κος.
 - - u - - - u - - - u -

- ἀλ-λ' ὥς τά-χισ-τα/ βᾶ-τε, καὶ λευ-κοσ-τε-φεῖς
 - - u - u - u - - - u -
 ἰκ-τη-ρί-ας, ἀ-γάλ-μα-τ' αἰ-δοί-ου Δι-ός,
 - - u - u - u - - - u -
 σεμ-νῶς ἔ-χου-σαι διὰ χε-ρῶν εὐ-ω-νύ-μων,
 - - u - - - u - - - u -
 αἰ-δοῖ-α καὶ γο-εδ-νὰ καὶ ζαχ-ρεῖ' ἔ-πη
 - - u - u - u - - - u -
 (195) ξέ-νους ἀ-μεί-βεσ-θ', ὥς ἐ-πή-λυ-δας πρό-πει,
 u - u - - - u - u - u -
 το-ρῶς λέ-γου-σαι/ τάσ-δ' ἀ-ναι-μάκ-τους φυ-γάς.
 u - u - - - u - - - u -
 φθογ- γῇ δ' ἐ-πέσ-θω/ προ-τα μὲν τὸ μὴ θρα-σύ,
 - - u - - - u - u - u -
 τὸ μὴ μά-ται-ον/ δ' ἐκ † με-τώ πω σω-φρο-νῶν
 u - u - u - - u - - - u -
 ἴ-τω προ-σώ-πων/ ὄμ-μα-τος πα-ρ' ἡ-σύ-χου.
 u - u - - - u - u - u -
 καὶ μὴ πρό-λεσ-χος/ μη-δ' ἐ-φολ-κὸ-ς ἐν λό-γῳ (200)
 - - u - - - u - u - u -
 γέ-νη· τὸ τῆ-δε/ κάρ-τ' ἐ-πί-φθο-νον γέ-νος.
 u - u - u - - u - u - u -

μέμ-νη-σο δ' εἵ-κειν/ χρεῖ-ο-ς εἰ ξέ-νη φυ-γάς.
 - - u - - - u - u - u -
 θρα-συσ-το-μείν γὰ-ρ οὐ πρό-πει τοὺς ἥσ-σο-νας.
 u - u - u - u - - - u -

CORO

πά-τερ, φρο-νούν-τως/ πρὸς φρο-νούν-τα-ς ἐν-νέ-πεις.

U - U - - - u - u - u -
 φυ-λά-ξο-μαι δὲ τάσ-δε/ μεμ-νήσ-θαι σέ-θεν (205)
 u - u - u - u - - - u -

κεδ-νὰς ἐ-φει-μάς-/ Ζεὺς δὲ γεν-νή-τωρ ἴ-δοι.

- - u - - - u - - - u -
 {Δα.} ἴ-δοι-το δῆ-τα/ πρεν-με-νοῦς ἄ-π' ὄμ-μα-τος.
 u - u - u - u - u - u -

{Χο.} θέ-λοι-μ' ἄ-ν ἥ-δη/ σοὶ πέ-λας θρό-νους ἔ-χειν.
 u - u - - - u - u - u -

{Δα.} μή νυν σχό-λα-ζε-/ μη-χα-νῆς δ' ἔσ-τω κρᾶ-τος.
 - - u - u - u - - - u -

{Χο.} ὦ Ζεῦ, κό-πων οἷ- κτι-ρε/ μά-πο-λω-λό-τας. (210)
 - - u - - - u - u - u -

{Δα.} κεί-νου θέ-λον-τος/ εὖ τε-λευ-τή-σει τά-δε.
 - - u - - - u - - - u u

καὶ Ζη-νὸς ὄρ-νιν/ τόν-δε νῦν κι-κλήσ-κε-τε.

- - u - - - u - u - u u
 {Χο.} κα- λοῦ-με-ν αὐ-γάς ἡ-λί-ου σω-τη-ρί-ους.
 u - u - - - u - - - u -

{Δα.} ἀγνόν τ' Ἀπόλλω, φυγάδ' ἄπ' οὐρανοῦ θεόν.

{Χο.} εἰδὼς ἂν αἴσαν τήνδε συγγνοίη βροτοῖς. (215)

{Δα.} συγγνοῖτο δῆτα καὶ παρασταίη πρόφρων.

{Χο.} τίν' οὖν κικλήσκω τῶνδε δαιμόνων ἔτι;

{Δα.} ὁρῶ τρίαῖναν τήνδε σημείον θεοῦ.

{Χο.} ἀλλ' εὖ τ' ἔπεμψεν εὖ τε δεξάσθω χθονί.

{Δα.} Ἑρμῆς ὅδ' ἄλλος τοῖσιν Ἑλλήνων νόμοις. (220)

{Χο.} ἐλευθέρους νυν ἐσθλὰ κηρυκεύτω.

{Δα.} πάντων δ' ἀνάκτων τῶνδε κοινοβωμίαν

σέβεσθ'· ἐν ἀγνῷ δ' ἐσμός ὥς πελειάδων

ἵξεσθε κίρκων τῶν ὁμοπτέρων φόβῳ,

ἐχθρῶν ὁμαίμων καὶ μαινότων γένος. (225)

ὄρνιθος ὄρνις πῶς ἂν ἀγνεύοι φαγών;

πῶς δ' ἂν γαμῶν ἄκουσαν ἄκοντος πάρα

ἀγνὸς γένοιτ' ἂν; οὐδὲ μὴ ἔν Ἄιδου θανῶν

φύγη ματαίων αἰτίας, πράξας τάδε.

κἀκεῖ δικάζει τὰμπλακήμαθ', ὥς λόγος, (230)

Ζεὺς ἄλλος ἐν καμοῦσιν ὑστάτας δίκας.

σκοπεῖτε, κἀμείβεσθε τόνδε τὸν τρόπον,

ὅπως ἂν ὑμῖν πρᾶγος εὖ νικᾷ τόδε.

{ΒΑΣΙΛΕΥΣ} (233)

ποδαπὸν ὄμιλον τόνδ' ἀνελληνόστολον (234)
 πέπλοισι βαρβάροισι κάμπυκώμασι (235)
 χλίωντα προσφωνοῦμεν; οὐ γὰρ Ἀργολὶς @1
 ἐσθῆς γυναικῶν οὐδ' ἀφ' Ἑλλάδος τόπων.
 ὅπως δὲ χώραν οὔτε κηρύκων ὕπο,
 ἀπρόξενοί τε, νόσφιν ἡγητῶν, μολεῖν
 ἔτλητ' ἀτρέστως, τοῦτο θαυμαστὸν πέλει. (240)
 κλάδοι γε μὲν δὴ κατὰ νόμους ἀφικτόρων
 κείνται παρ' ὑμῶν πρὸς θεοῖς ἀγωνίοις·
 μόνον τόδ' Ἑλλὰς χθῶν συνοίσεται στόχῳ.
 † καὶ τᾶλλα πόλλ' ἐπεικάσαι δίκαιον ἦν,
 εἰ μὴ παρόντι φθόγγος ἦν ὁ σημανῶν. (245)
 {Χο.} εἵρηκας ἀμφὶ κόσμον ἀψευδῆ λόγον.
 ἐγὼ δὲ πρὸς σὲ πότερον ὥς ἔτην λέγω,
 ἢ τηρὸν ἱεροῦ ῥάβδον, ἢ πόλεως ἀγόν;
 {Βα.} πρὸς ταῦτ' ἀμείβου καὶ λέγ' εὐθαρσῆς ἐμοί.
 τοῦ γηγενοῦς γὰρ εἰμ' ἐγὼ Παλαίχθονος (250)
 ἱνὶς Πελασγός, τῆσδε γῆς ἀρχηγέτης.
 ἐμοῦ δ' ἄνακτος εὐλόγως ἐπώνυμον
 γένος Πελασγῶν τήνδε καρποῦται χθόνα.
 καὶ πᾶσαν αἶαν, ἥς δι' ἀγνὸς ἔρχεται
 Στρυμῶν, τὸ πρὸς δύνοντος ἡλίου, κρατῶ. (255)
 ὀρίζομαι δὲ τήν τε Περραιβῶν χθόνα,
 Πίνδου τε τᾶπέκεια, Παιόνων πέλας,
 ὄρη τε Δωδωναῖα· συντέμνει δ' ὄρος
 ὑγρᾶς θαλάσσης· τῶνδε τὰπὶ τάδε κρατῶ.
 αὐτῆς δὲ χώρας Ἀπίας πέδον τόδε (260)
 πάλαι κέκληται φωτὸς ἱατροῦ χάριν.
 Ἄπις γὰρ ἐλθὼν ἐκ πέρας Ναυπακτίας @1
 ἱατρόμαντις παῖς Ἀπόλλωνος χθόνα
 τήνδ' ἐκκαθαίρει κνωδάλων βροτοφθόρων,
 τὰ δὴ παλαιῶν αἱμάτων μιάσμασι (265)
 χρανθεῖς ἀνήκε γαῖα † μνηεῖται ἄκη
 δρακονθόμιλον δυσμενὴ ξυνοικίαν.
 τούτων ἄκη τομαῖα καὶ λυτήρια
 πράξας ἀμέμπως Ἄπις Ἀργεῖα χθονὶ
 μνήμην ποτ' ἀντίμισθον ἡὔρετ' ἐν λιταῖς. (270)
 ἔχουσα δ' ἤδη τὰπ' ἐμοῦ τεκμήρια

γένος τ' ἂν ἐξεύχοιο καὶ λέγοις πρόσω.
 μακρὰν γε μὲν δὴ ῥῆσιν οὐ στέργει πόλις.
 {Χο.} βραχὺς τορός θ' ὁ μῦθος· Ἀργεῖαι γένος
 ἐξευχόμεσθα, σπέρματ' εὐτέκνου βοός· (275)
 καὶ ταῦτ' ἀληθὴ πάντα προσφύσω λόγῳ.
 {Βα.} ἅπιστα μυθεῖσθ', ὦ ξέναι, κλύειν ἐμοί,
 ὅπως τόδ' ὑμῖν ἐστὶν Ἀργεῖον γένος.
 Λιβυστικαῖς γὰρ μᾶλλον ἐμφερέστεραι

- γυναιξίν ἐστε κούδαμῶς ἐγχωρίαις. (280)
καὶ Νεῖλος ἂν θρέψειε τοιοῦτον φυτόν,
Κύπριος χαράκτηρ τ' ἐν γυναικείοις τύποις
εἰκῶς πέπληκται τεκτόνων πρὸς ἀρσένων·
Ἴνδᾶς τ' ἀκούω νομάδας ἵπποβάμοσιν
εἶναι καμήλοις ἀστραβιζούσας χθόνα, @1 (285)
παρ' Αἰθίοψιν ἀστυγειτονουμένας.
καὶ τὰς ἀνάνδρους κρεοβόρους [δ'] Ἀμαζόνας,
εἰ τοξοτευχεῖς ἦτε, κάρτ' ἂν ἦκασα
ὑμᾶς. διδαχθεῖς ἂν τόδ' εἰδείην πλέον,
ὅπως γένεθλον σπέρμα τ' Ἀργεῖον τὸ σόν. (290)
- {Χο.} κληδοῦχον Ἥρας φασὶ δωμάτων ποτὲ
Ἴὼ γενέσθαι τῇδ' ἐν Ἀργεῖα χθονί.
{Βα.} ἦν ὡς μάλιστα, καὶ φάτις πολλὴ κρατεῖ.
{Χο.} μὴ καὶ λόγος τις Ζῆνα μειχθῆναι βροτῶ; (295)
{Βα.} κᾶκρυπτά γ' Ἥρας ταῦτα τὰμπαλάγματ' ἦν.
{Χο.} πῶς οὖν τελευτᾷ βασιλέων νείκη τάδε; (298)
{Βα.} βοῦν τὴν γυναῖκα ἔθηκεν Ἀργεῖα θεός.
{Χο.} οὐκ οὖν πελάζει Ζεὺς ἔτ' εὐκραΐρω βοί; (300)
{Βα.} φασίν, πρέποντα βουθόρῳ ταύρῳ δέμας.
{Χο.} τί δήτα πρὸς ταῦτ' ἄλοχος ἰσχυρὰ Διός;
{Βα.} τὸν πάνθ' ὀρώντα φύλακ' ἐπέστησεν βοί.
- {Χο.} ποῖον πανόπτην οἰοβουκόλον λέγεις;
{Βα.} Ἄργον, τὸν Ἑρμῆς παῖδα γῆς κατέκτανεν. (305)
{Χο.} τί οὖν ἔτευξ' ἔτ' ἄλλο δυσπότμῳ βοί;
{Βα.} βοηλάτην μύωπα κινητήριον.
{Χο.} οἴστρον καλοῦσιν αὐτὸν οἱ Νείλου πέλας.
{Βα.} τῇ γάρ νιν ἐκ γῆς ἤλασεν μακρῷ δρόμῳ. @1
{Χο.} καὶ ταῦτ' ἔλεξας πάντα συγκόλλως ἐμοί. (310)
{Βα.} καὶ μὴν Κάνωβον κάπῃ Μέμφιν ἵκετο.
{Χο.} καὶ Ζεὺς γ' ἐφάπτωρ χειρὶ φιλύει γόνον. (313)
{Βα.} τίς οὖν ὁ Δίος πόρτις εὐχεται βοός;
{Χο.} Ἐπαφος, ἀληθῶς ῥυσίων ἐπώνυμος. (315)
{Βα.} <Ἐπάφου δὲ τίς ...>
{Χο.} Λιβύη, μέγιστον γῆς ... καρπουμένη.
{Βα.} τίν' οὖν ἔτ' ἄλλον τῆσδε βλαστημὸν λέγεις;
{Χο.} Βῆλον δίπαιδα, πατέρα τοῦδ' ἐμοῦ πατρός.
{Βα.} τὸ πάνσοφον νῦν ὄνομα τούτου μοι φράσον. (320)
{Χο.} Δαναός, ἀδελφὸς δ' ἐστὶ πεντηκοντάπαις.
{Βα.} καὶ τοῦδ' ἀνοιγε τοῦνομ' ἀφθόνῳ λόγῳ.
{Χο.} Αἴγυπτος. εἰδὼς δ' ἄμὸν ἀρχαῖον γένος
πράσσοις ἂν, ὡς Ἀργεῖον ἀντήσας στόλον.
{Βα.} δοκεῖτε <δή> μοι τῆσδε κοινωνεῖν χθονὸς (325)
τάρχαῖον· ἀλλὰ πῶς πατρῷα δώματα
λιπεῖν ἔτλητε; τίς κατέσκηψεν τύχη;
{Χο.} ἄναξ Πελασγῶν, αἰόλ' ἀνθρώπων κακά,

πόνου δ' ἴδοις ἂν οὐδαμοῦ ταῦτόν περόν·
 ἐπεὶ τίς ἤϋχει τήνδ' ἀνέλπιστον φυγὴν (330)
 κέλσειν ἐς Ἄργος κῆδος ἐγγενὲς τὸ πρίν,
 ἔχθει μεταπιοῦσαν εὐναίων γάμων;

- {Ba.} τί φῆς ἰκνεῖσθαι τῶνδ' ἀγωνίων θεῶν,
 λευκοστεφεῖς ἔχουσα νεοδρέπτους κλάδους;
 {Xo.} ὥς μὴ γένωμαι δμῶις Αἰγύπτου γένει. @1 (335)
 {Ba.} πότερα κατ' ἔχθραν, ἢ τὸ μὴ θέμις λέγεις;
 {Xo.} τίς δ' ἂν φιλοῦς' ὄνοιτο τοὺς κεκτημένους;
 {Ba.} σθένος μὲν οὕτως μείζον αὕξεται βροτοῖς.
 {Xo.} καὶ δυστυχοῦντων γ' εὐμαρῆς ἀπαλλαγή.
 {Ba.} πῶς οὖν πρὸς ὑμᾶς εὐσεβῆς ἐγὼ πέλω; (340)
 {Xo.} αἰτοῦσι μὴ 'κδοὺς παισὶν Αἰγύπτου πάλιν.
 {Ba.} βαρέα σύ γ' εἶπας, πόλεμον ἄρασθαι νέον.
 {Xo.} ἀλλ' ἢ Δίκη γε ξυμμάχων ὑπερστατεῖ.
 {Ba.} εἴπερ γ' ἀπ' ἀρχῆς πραγμάτων κοινωνὸς ἦν.
 {Xo.} αἰδοῦ σὺ πρύμναν πόλεος ᾧδ' ἐστεμμένην. (345)
 {Ba.} πέφρικα λεύσσων τάσδ' ἔδρας κατασκίους.
 βαρὺς γε μέντοι Ζηνὸς ἱκεσίου κότος.

Est. 1

Coro

Πα-λαί-χθο-νος /τέ-κος, κλῦ-θί μου ia + doc

u - u - u - - u -

πρό-φρο-νι καρ-δί-α, / Πε-λασ-γῶν ἄ-ναξ. 2 doc

u u u - u - u - - u -

ἱ-δε με τὰ-ν ἰ-κέ-τιν/ φυ-γά-δα πε-ρί-δρο-μον, 2 doc

u u u - u u - u u u u u u -

λυ-κο-δί-ωκ-το ν ὥς / δά-μα-λι-ν ἄμ πέ-τραις 2 doc

u u u - u - - u u - u -

ἡ-λι-βά-τοι-ς, ἱ-ν' ἄλ-/ doc

- u u - u -

κᾶ πί-συ-νος μέ-μυ- κε φρά- ch +ia

- u u - u - u -

ζου-σα βο-τῆ-ρι μόχ-θους. ch +ba (ar)

- u u - u - -

{Ba.} ὁρῶ κλάδοισι νεοδρόποις κατάσκιον (353)

νεύονθ' ὅμιλον τόνδ' ἀγωνίων θεῶν.

εἷη δ' ἄνατον πρᾶγμα τοῦτ' ἀστοξένων. (355)

μηδ' ἐξ ἀέλπων κἀπρομηθήτων πόλει

νεῖκος γένηται· τῶν γὰρ οὐ δεῖται πόλις.

Anti 1.

Coro

ἱ-δοι-το δῆ-/τ' ἄ-να-τον φυ-γὰν

u - u - u - - u -

i-κε-σί-α Θέ-μις/ Δι-ὸς κλα-ρί-ου.
u u u - u - u - - u -
σὺ δὲ πα-ρ' ὁ-ψι-γόνου/ μά-θε γε-ρα-ι-ό-φρων·
u u u - u u - u u u u u u -
πο-τι-τρό-παι-ο-ν αἰ/ -δό-με-νο-ς οὐ λι-περ-
u u u - u - u u u - u -
{νῆς u u - u -
- u u - u -
- } i-ε-ρο-δό-κα θε-ῶν
- u u - u - u -

λή-μα-τ' ἀ-π' ἀν-δρο-ς ἀγ-νοῦ.

- u u - - u - -

{Ba.} οὔτοι κάθησθε δωμάτων ἐφέστιοι (364)
ἐμῶν. τὸ κοινὸν δ' εἰ μαίνεται πόλις, (365)
ξυνῇ μελέσθω λαὸς ἐκπονεῖν ἄκη.
ἐγὼ δ' ἂν οὐ κραίνοιμ' ὑπόσχεσιν πάρος,
ἀστοῖς δὲ πᾶσι τῶνδε κοινώσας πέρι.

Est. 2

Coro

(370)σύ τοι πό-λι-ς,/ σὺ δὲ τὸ δῆ-μι-ον ia+doc

u - u - u u u - u -
πρὺ-τα-νι-ς ἄ-κρι-το-ς ὦν, doc
u u u u u -
κρα-τύ-νεις βω-μό-ν, ἐσ-τί-αν χθο-νός, ia,lec(3ia sin)
u - - - u - u - u -
μο-νο-ψή-φοι-σι νεύ-μα-σιν σέ-θεν, ia,lec(3ia sin)
u - - - u - u - u -
μο-νοσ-κή-πτροι-σι δ' ἐν θρό-νοις χρέ-ος ia,lec(3ia sin)
u - - - u - u - u -
πᾶ-ν ἐ-πι-κραί-νεις ἄ-γος φυ-λάσ-σου. cor,it(ana ia sin)
- u u - - u - u - -

{Ba.} ἄγος μὲν εἴη τοῖς ἐμοῖς παλιγκότοις,
ὕμιν δ' ἀρήγειν οὐκ ἔχω βλάβης ἄτερ·
οὐδ' αἶψά τοδ' εὐφρον, τάσδ' ἀτιμάσαι λιτάς.
ἀμηχανῶ δὲ καὶ φόβος μ' ἔχει φρένας
(δρᾶσαι τε μὴ δρᾶσαι τε καὶ τύχην ἐλεῖν.

Anti. 2

τὸ-ν ὑ-ψό-θεν / σκο-πὸ-ν ἐ-πισ-κό-πει,
u - u - u u u - u -
φύ-λα-κα πο-λυ-πό-νων
u u u u u u -
βρο-τῶν, οἳ τοῖς πέ-λας προ-σή-με-νοι
u - - - u - u - u -
δί-κα-ς οὐ τυγ-χά-νου-σι-ν ἐν-νό-μου.

u - - - u - u - u -
 μέ-νει τοι Ζη-νὸ-ς ἰκ-ταί-ου κό-τος
 u - - - u - - - u -

δυ-σ-πα-ρα-θέλ-κτους πα-θόν-το-ς οἶκ-τοις.
 - u u - - u - u - -

{Ba.} εἴ τοι κρατοῦσι παῖδες Αἰγύπτου σέθεν (386)
 νόμῳ πόλεως, φάσκοντες ἐγγύτατα γένους
 εἶναι, τίς ἂν τοῖσδ' ἀντιωθῆναι θέλοι;
 δεῖ τοί σε φεύγειν κατὰ νόμους τοὺς οἴκοθεν,
 ὥς οὐκ ἔχουσι κῦρος οὐδὲν ἀμφὶ σοῦ. (390)

Est. 3

Coro

μή τί πο-τ' οὖν γε-νοί-/μα-ν ὑ-πο-χεί-ρι-ος 2 d
 - u u - u - - u u - u -
 κρᾶ-τε-σι-ν ἄρ-σέ-νων./ ὕ-πασ-τρον δέ τοι 2d
 - u u - u - u - - u -
 μῆ-χα-ρ ὁ-ρί-ζο-μαι /γά-μου δύ-σ-φρο-νος 2d
 - u u - u - u - - u -
 φυ-γᾶ· ξύμ-μα-χον/ δ' ἐ-λό-με-νος Δί-καν 2d
 u - - u - u u u - u -
 κρῖ-νε σέ-βας τὸ πρὸς θεῶν. cor+ ba (aris)
 - u u - u - -

{Ba.} οὐκ εὐκριτον τὸ κρῖμα· μή μ' αἰροῦ κριτήν.
 εἶπον δὲ καὶ πρίν, οὐκ ἄνευ δήμου τάδε
 πράξαιμ' ἄν, οὐδέ περ κρατῶν, μὴ καὶ ποτε
 εἴπη λεώς, εἴ πού τι μὴ τοῖον τύχοι,
 'ἐπήλυδας τιμῶν ἀπώλεσας πόλιν'. (400)

Anti. 3

Coro

ἀμ-φο-τέ-ροι-ς ὁ-μαί-μων τά-δ' ἐ-πισ-κο-πεῖ
 - u u - u - - u u - u -
 Ζεὺς ἐ-τε-ρορ-ρε-πής, /νέ-μων εἰ-κό-τως
 - u u - u - u - - u -
 ἄ δι-κα μὲν κα-κοῖς, /ὄ-σι-α δ' ἐν-νό-μοις.
 - u u - u - u u u - u -
 τί τῶν-δ' ἐξ ἴ-σου/ ῥε-πο-μέ-νων με-ταλ-
 u - - u - u u u - u -
 γεῖς τὸ δί-και-ο-ν ἔρ-ξαι;
 - u u - u - -

{Ba.} δεῖ τοι βαθείας φροντίδος σωτηρίου,

δίκην κολυμβητήρος ἐς βυθὸν μολεῖν
 δεδορκὸς ὄμμα, μηδ' ἄγαν ὦνωμένον,
 ὅπως ἄνατα ταῦτα πρῶτα μὲν πόλει,
 αὐτοῖσί θ' ἡμῖν ἐκτελευτήσῃ καλῶς, (410)
 καὶ μήτε δῆρις ῥυσίων ἐφάψεται,
 μήτ' ἐν θεῶν ἔδρῃσιν ὧδ' ἰδρυμένας
 ἐκδόντες ὑμᾶς τὸν πανώλεθρον θεὸν
 βαρὺν ξύνοικον θησόμεσθ' ἀλάστορα,
 ὃς οὐδ' ἐν Ἄιδου τὸν ἀλιτόντ' ἐλευθεροῖ. (415)
 μὴν οὐ δοκεῖ δεῖν φροντίδος σωτηρίου;

Estrofe 4

Coro φρόν-τι-σον καὶ γε-νοῦ 2 cr
 - u - - u -
 παν-δί-κως εὐ-σε-βῆς πρό-ξε-νος 3 cr
 - u - - u - - u -
 τὰν φυ-γά-δα μὴ προ-δῶς, 2 cr
 - u u u - u -
 τὰ-ν ἔ-κα-θε-ν ἐκ-βο-λαῖς 2 cr
 - u u u - u -
 δυσ-θέ-οις ὀρ-μέ-ναν·
 - u - - u -

Anti.4

μη-δ' ἴ-δης μ' ἐ-ξ ἐ-δρᾶν
 - u - - u -
 πο-λυ-θέων ῥυ-σι-ασ-θεῖ-σα-ν, ὦ
 - u - - u - - u -
 πᾶν κρά-το-ς ἔ-χων χθο-νός.
 - u u u - u -
 γνῶ-θι δ' ὕ-βρι-ν ἀ-νέ-ρων
 - u u u - u -
 καὶ φύ-λα-ξαι κό-τον.
 - u - - u -

Est.5

Coro

μή τι τλῆς τὰ-ν ἰ-κέ-τι-ν εἰ-σι-δεῖν 3cr
 - u - - u u u - u -
 ἀ-πὸ βρε-τέων βί-α doc
 u u u - u -
 δί-κα-ς ἀ-γο-μέ-ναν doc
 u u u u u -
 ἱπ-πα-δὸ-ν ἀμ-πύ-κων, Ia sin / doc
 - - u - u -
 πο-λυ-μί-των πέ-πλων τ' ἐ-πι-λα-βὰ-ς ἐ-μῶν. 2 doc

u u u - u - u u u - u -

Anti.5

ἴσ-θι γάρ· παι-σὶ τά-δε καὶ δό-μοις,

- u - - u u u - u -

ὁ-πό-τε-ρ' ἂν κτί-σῃς,

u u u - u -

μέ-νει δο-ρὶ τί-νειν

u - u u u -

ὁ-μοί-αν θέ-μιν.

u - - u -

τά-δε φρά-σαι· δί-και-α Δι-ό-θεν κρά-τη.

u u u - u - u u u - u -

{Ba.} καὶ δὴ πέφρασμαι· δεῦρο δ' ἐξοκέλλεται· (437)

ἢ τοῖσιν ἢ τοῖς πόλεμον αἵρεσθαι μέγαν

πᾶς' ἔστ' ἀνάγκη, καὶ γεγόμεφωται σκάφος

στρέβλαισι ναυτικαῖσιν ὥς προσηγμένον. (440)

ἄνευ δὲ λύπης οὐδαμοῦ καταστροφή.

καὶ χρήμασιν μὲν ἐκ δόμων πορθουμένοις

γένοιτ' ἂν ἄλλα κτησίου Διὸς χάριν (445)

ἄτης γε μείζω, καὶ μετεμπλήσαι γόμον. (444)

καὶ γλώσσα τοξεύσασα μὴ τὰ καίρια, (446)

[ἀλγεινὰ θυμοῦ κάρτα κινητήρια,] (448)

γένοιτο μύθου μῦθος ἂν θελκτῆριος· (447)

ὅπως δ' ὅμαιμον αἶμα μὴ γενήσεται, (449)

δεῖ κάρτα θύειν καὶ πεσεῖν χρηστήρια (450)

θεοῖσι πολλοῖς πολλά, πημονῆς ἄκη.

ἢ κάρτα νείκους τοῦδ' ἐγὼ παροίχομαι·

θέλω δ' αἰδρις μάλλον ἢ σοφὸς κακῶν

εἶναι· γένοιτο δ' εὖ, παρὰ γνώμην ἐμήν.

{<Xo.>} πολλῶν ἄκουσον τέρματ' αἰδοίων λόγων. (455)

{Ba.} ἤκουσα, καὶ λέγοις ἄν· οὐ με φεύξεται.

{Xo.} ἔχω στρόφους ζώνας τε, συλλαβὰς πέπλων. @1

{<Ba.>} τάχ' ἂν γυναικῶν ταῦτα συμπρεπὴ πέλοι.

{<Xo.>} ἐκ τῶνδε τοίνυν, ἴσθι, μηχανὴ καλή—

{Ba.} λέξον τίν' αὐδὴν τήνδε γηρυθεῖς' ἔση. (460)

{Xo.} εἰ μὴ τι πιστὸν τῷδ' ὑποστήσεις στόλῳ—

{<Ba.>} τί σοι περαίνει μηχανὴ συζωμάτων;

{Xo.} νέοις πίναξι βρέτεα κοσμήσαι τάδε.

{Ba.} αἰνιγματῶδες τοῦπος· ἀλλ' ἀπλῶς φράσον.

{Xo.} ἐκ τῶνδ' ὅπως τάχιστ' ἀπάγξασθαι θεῶν. (465)

{Ba.} ἤκουσα μαστικτῆρα καρδίας λόγον.

{Xo.} ξυνήκας· ὠμμάτωσα γὰρ σαφέστερον.

{<Ba.>} ναί·

ἢ πολλαχῇ γε δυσπάλαιστα πράγματα, (468)

κακῶν δὲ πλήθος ποταμὸς ὥς ἐπέρχεται·

ἄτης δ' ἄβυσσον πέλαγος οὐ μάλ' εὐπορον (470)
τόδ' ἐσβέβηκα, κοῦδαμοῦ λιμὴν κακῶν.
εἰ μὲν γὰρ ὑμῖν μὴ τόδ' ἐκπράξω χρέος,
μίασμ' ἔλεξας οὐχ ὑπερτοξεύσιμον·
εἰ δ' αὖθ' ὁμαίμοις παισὶν Αἰγύπτου σέθεν
σταθεῖς πρὸ τειχέων διὰ μάχης ἥξω τέλους, (475)
πῶς οὐχὶ τὰνάλωμα γίγνεται πικρόν,
ἄνδρας γυναικῶν οὐνεχ' αἰμάξαι πέδον;
ὅμως δ' ἀνάγκη Ζηνὸς αἰδεῖσθαι κότον
ικτῆρος· ὕψιστος γὰρ ἐν βροτοῖς φόβος.
σὺ μὲν, πάτερ γεραῖε τῶνδε παρθένων, (480)

κλάδους τε τούτους αἶψ' ἐν ἀγκάλαις λαβὼν (481)
βωμοὺς ἐπ' ἄλλους δαιμόνων ἐγχωρίων
θές, ὥς ἴδωσι τήσδ' ἀφίξεως τέκμαρ
πάντες πολῖται, μὴδ' ἀπορριφθῇ ψόγος
ἐμοῦ· κατ' ἀρχῆς γὰρ φιλαίτιος λεώς. (485)
καὶ γὰρ τάχ' ἂν τις οἰκτίσας ἰδὼν τάδε
ὔβριν μὲν ἐχθήρειεν ἄρσενος στόλου,
ὑμῖν δ' ἂν εἴη δῆμος εὐμενέστερος·
τοῖς ἥσσοσιν γὰρ πᾶς τις εὐνοίας φέρει.

{<Δα.>} πολλῶν τὰδ' ἡμῖν ἐστὶν ἡξιωμένα, (490)
αἰδοῖον εὐρεθέντα πρόξενον λαβεῖν.
ὁπάονας δὲ φράστοράς τ' ἐγχωρίων
ξύμπεμπον, ὥς ἂν τῶν πολισσούχων θεῶν
βωμοὺς προνάουσ καὶ † πολισσούχων ἔδρας
εὕρωμεν, ἀσφάλεια δ' ἦ δι' ἄστεως (495)
στείχουσι· μορφῆς δ' οὐχ ὁμόστολος φύσις.
Νεῖλος γὰρ οὐχ ὅμοιον Ἰνάχῳ γένος
τρέφει. φύλαξαι μὴ θράσος τέκη φόβον·
καὶ δὴ φίλον τις ἔκταν' ἀγνοίας ὕπο.

{Βα.} στείχοιτ' ἂν, ἄνδρες· εὖ γὰρ ὁ ξένος λέγει. (500)
ἡγείσθε βωμοὺς ἀστικούς, θεῶν ἔδρας·
καὶ ξυμβολοῦσιν οὐ πολυστομεῖν χρεῶν
ναύτην ἄγοντας τόνδ' ἐφέστιον θεῶν.

{Χο.} τούτῳ μὲν εἶπας, καὶ τεταγμένος κίοι·
ἐγὼ δὲ πῶς δρῶ; ποῦ θράσος νέμεις ἐμοί; (505)

{Βα.} κλάδους μὲν αὐτοῦ λείπε, σημείον πόνου.

{Χο.} καὶ δὴ σφε λείπω χειρὶά λόγοις σέθεν.

{Βα.} λευρὸν κατ' ἄλσος νῦν ἐπιστρέφου τόδε. @1

{Χο.} καὶ πῶς βέβηλον ἄλσος ἂν ῥύοιτό με;

{Βα.} οὗτοι περωτῶν ἀρπαγαῖς <σ'> ἐκδώσομεν. (510)

{Χο.} ἀλλ' εἰ δρακόντων δυσφρόνων ἐχθίοσιν;

{Βα.} εὐφημον εἴη τοῦπος εὐφημουμένη.

{Χο.} οὗτοι τι θαῦμα δυσφορεῖν φόβῳ φρένα.

{Βα.} ἀεὶ δ' † ἀνάκτων ἐστὶ δεῖμ' ἐξαίσιον.

{Χο.} σὺ καὶ λέγων εὐφραϊνε καὶ πράσων φρένα. (515)

{Ba.} ἄλλ' οὔτι δαρὸν χρόνον ἐρημώσει πατήρ.
 ἐγὼ δὲ λαοὺς συγκαλὼν ἐγχωρίους
 στείχω, τὸ κοινὸν ὡς ἂν εὐμενὲς τιθῶ·
 καὶ σὸν διδάξω πατέρα ποῖα χρὴ λέγειν.
 πρὸς ταῦτα μίμνε καὶ θεοὺς ἐγχωρίους
 λιταῖς παραιτοῦ τῶν σ' ἔρως ἔχει τυχεῖν.
 ἐγὼ δὲ ταῦτα πορσυνῶν ἐλεύσομαι·
 πειθῶ δ' ἔποιτο καὶ τύχη πρακτήριος.

Estásimo 1

Coro

ἄ-να-ξ ἄ-νάκ-των, μα-κά-ρων ia + cor
 u - u - - u u -
 μα-κάρ-τα-τε καὶ τε-λέ-ων 3 dat cat
 u - u u - u u -
 τε-λει-ό-τα-τον κρᾶ-το-ς, ὅλ-βι-ε Ζεῦ, 2 dat,ia
 u - u u - u u - u - -
 πι-θοῦ τε καὶ γε-νέσ-θω. ia dim cat
 u - u - u - -
 ἄ-λευ-σο-ν ἄν-δρῶν ὕ-βρι-ν εὖ στυ-γῆ-σας· 3 ia cat sin
 u - u - - - u - u - -
 λίμ-να δ' ἔμ-βα-λε πορ-φυ-ρο-ει-δεῖ 4 dat
 - - - u u - u u - -
 τὰν με-λα-νό-ζυ-γ' ἄ-ταν. cor+ba(arist)
 - u u - u - -

Anti 1

τὸ πρὸς γυ-ναι-κῶν δ' ἐ-πι-δῶν
 u - u - - u - -
 πα-λαί-φα-το-ν ἄ-μέ-τε-ρον
 u - u u - u u -
 γέ-νος φι-λί-ας προ-γό-νου γυ-ναι-κὸς
 u - u u - u u - u - -
 νέ-ω-σο-ν εὖ-φρο-ν' αἰ-νον·
 u - u - u - -
 γε-νοῦ πο-λυμ-νήσ-τωρ, ἔ-φαπ-το-ρ Ἴ-οῦς.
 u - u - - - u - u - -
 Δί-αί τοι γέ-νο-ς εὐ-χό-με-θ' εἶ-ναι
 - - - u u - u u - -
 γὰς ἄ-πὸ τᾶσ-δ' ἔ-νοι-κοι.
 - u u - u - -

Est. 2

πα-λαι-ὸν δ' εἰ-ς ἵ χνος με-τέσ-ταν, 3 ia sin

u - - - u - u - -
 μα-τέ-ρο-ς ἀν-θο-νό-μους ἐ-πω-πάς, 3 dat cat (dat,ia)
 - u u - u u - u - -
 λει-μῶ-να βού-χι-λο-ν, ἔν-θε-ν Ἴ-ὦ 3 ia sin
 - - u - - u - u - -
 οἷσ-τω ἐ-ρεσ-σο-μέ-να 3 dat cat (hem)
 - u u - u u -
 φεύ-γε-ι ἀ-μαρ-τί-νο-ος, 3 dat cat (hem)
 - u u - u u -
 πολ-λὰ βρο-τῶν δι-α-μει-βο-μέ-να 4 dat cat
 - u u - u u - u u -
 φῦ-λα, δι-χῆ δ' ἀν-τί-πο-ρον 2 cor
 - u u - - u u -
 γαῖ-α-ν ἐ-ν αἶ-σα δι-α-τέμ-νον-τα πό-ρον 3 cor
 - u u - - u u - - u u -
 κυ-μα-τί-α-ν ὁ-ρί-ζει· cor + ba(arist)
 - u u - u - -

Ant. 2

ἰ-άπ-τει δ' Ἀ-σί-δος δι' αἶ-ας
 u - - - u - u - -
 μη-λο-βό-του Φρυ-γί-ας δι-αμ-πάξ·
 - u u - u u - u - -
 πε-ρᾶ δὲ Τεύ-θραν-το-ς ἄσ-τυ Μυ-σὸν
 - - u - - u - u - -
 Λύ-δι-ά τ' ἄγ γύ-α-λα,
 - u u - u u -
 καὶ δι' ὁ-ρῶν Κι-λί-κων
 - u u - u u -
 Παμ-φύ-λων τε δι-ορ-νυ-μέ-να
 - u - u u - u u u
 τὰν πο-τα-μοὺς δ' ἀ-ε-νά-ους
 - u u - - u u -
 καὶ βα-θύ-πλου-τον χθό-να καὶ τὰ-ν Ἀ-φρο-δί-
 - u u - - u u - - u u -
 τας πο-λύ-πυ-ρο-ν αἶ-αν·
 - u u - u - -

Est.3

ἰ -κνεῖ-ται δ' εἰ-σι κνου-μέ-νου βέ-λει 3iasin
 u - - - u - u - u -
 βου-κό-λου πε-ρό-εν-τος fer
 - u - u u - -
 Δί-ον πάμ-βο-το-ν ἄλ-σος, fer
 - - - u u - -
 λει-μῶ-να χι-ο -νό-βοσ-κο-ν ὄν-τ' ἐ-πέρ-χε-ται 3 ia
 - - u u u u - u - u - u -

Τυ-φῶ μέ-νος ia
 - - u -
 ὕ-δωρ τε Νεί-λου νό-σοι-ς ἄ-θικ-τον, 2 ia sin
 u - u - - u - u - -
 μαι-νο-μέ-να πό-νοι-ς ἄ-τί- cor + ia(2 ia ancl)
 - u u - u - u -
 μοι-ς ὀ-δύ-ναις τε κεν-τρο-δα- cor + ia (2 ia ancl)
 - u u - u - u -
 λή-τι-σι θυι-ὰς Ἦ-ρας. aris(2 ia cat ancl)
 - u u - - - -

Anti 3.

βρο-τοὶ δ', οἱ γὰρ τό-τ' ἦ-σα-ν ἔν-νο-μοι,
 u - - - u - u - u -
 χλω-ρῷ δει-μα-τι θυ-μὸν
 - - - u u - -
 πάλ-λον-τ' ὄ-ψι-ν ἄ-ή-θη,
 - - - u u - -
 βο-τὸ-ν ἐ-σο-ρῶν-τες δυσ-χε-ρὲς μει-ξόμ-βρο-τον,
 u u u u - - - u - - - u -
 τὰν μὲν βο-ός,
 - - u -
 τὰν δ' αὖ γυ-ναι-κός· τέ-ρας δ' ἐ-θάμ-βουν.
 - - u - - u - u - -
 καὶ τό-τε δὴ τί-ς ἦν ὁ θέλ-
 - u u - u - u -
 ξας πο-λύ-πλαγ-κτο-ν ἄ-θλί-αν
 - u u - u u u -
 οἰσ-τρο-δό-νη-το-ν Ἴ-ώ;
 - u u - u - -

Est. 4

δι' αἰ-ῶ-νος κρέ-ων ἄ-παύσ-του 3 ia sin
 u - - - u - u - -
 575{ ---uu-- } fer
 βί-αι δ' ἄ-πη-μάν-τω σθέ-νει 2 ia
 u - u - - u -
 καὶ θεί-αι-ς ἐ-πι πνοι-αῖς fer
 - - - u u - -
 παύ-ε-ται, δα-κρύ-ων δ' ἄ-πο- gli
 - u - u u - u -
 στά-ζει πέν-θι-μο-ν αἰ-δῶ. fer
 - - - u u - -
 λα-βοῦ-σα δ' ἔρ-μα Δί-ο-ν ἄ-ψευ-δεὶ λό-γῳ 3 ia
 u - u - u - u - - u -

γεί-να-το παῖ-δ' ἄ-μεμ-φῆ,
- u u - u - - cor +ba (aris)

Anti 4

δι' αἰ-ὦ-νος μα-κροῦ πά-νολ-βον·

u - - - u - u - -

ἔν-θεν πᾶ-σα βο-ᾶ χθών,

- - - u u - -

φυ-σι-ζό-ου γέ-νος τό-δε

u - u - u - u -

Ζη-νό-ς ἐσ-τι-ν ἄ-λη-θῶς·

- u - u u - -

τίς γὰ-ρ ἄν κα-τέ-παυ-σε-ν Ἥ-

- u - u u - u -

ρας νό-σους ἐ-πι-βού-λους;

- u - u u - -

Δι-ὸς τό-δ' ἔρ-γον· καὶ τό-δ' ἄν γέ-νος λέ-γων

u - u - - - u - u - u -

ἐξ Ἑ-πά-φου κυ-ρή-σαις.

- u u - u - -

Est. 5

τί-ν' ἄν θεῶν ἐν-δι-κω-τέ-ροι-σιν 3 ia sin

u - - - u - u - -

κε-κλοί-μα-ν εὐ-λό-γως ἐ-π' ἔρ-γοις; 3 ia sin

u - u - u - u - -

αὐ-τό-ς ὁ πα-τήρ φυ-τουρ-γὸς αὐ-τό-χει-ρ ἄ-ναξ, 3 ia

- u u u - u - u - u -

γέ-νους πα-λαι-ό-φρων μέ-γας 2 ia

u - u - u - u -

τέκ-των, τὸ πᾶν μῆ-χαρ οὖ-ρι-ος Ζεῦς. (594)

- - u - - - - u - -

Anti 5

ὕ-π' ἄρ-χᾶς δ' οὖ-τι-νος θο-ά-ζων

u - - - u - u - -

τὸ μεῖ-ον κρεῖσ-σο-ν ὣν κρα-τύ-νει,

u - - - u - u - -

οὖ-τι-νο-ς ἄ-νω-θε-ν ἡ-μέ-νου σέ-βων κρα-τος.

- u u u - u - u - u -

πά-ρεσ-τι δ' ἔρ-γο-ν ὥς ἔ-πος 2 ia

u - u - u - u -

σπεῦ-σαί τι τῶν βού-λι-ος φέ-ρει φρήν. 3ia sin(ia+itif)

- - u - - - - u - -

{Δα.} θαρσεῖτε παῖδες· εὖ τὰ τῶν ἐγγχωρίων· δήμου δέδοκται παντελὴ ψηφίσματα.

{Χο.} ὦ χαίρε πρέσβυ, φίλτατ' ἀγγέλλων ἐμοί·
 ἔνισπε δ' ἡμῖν, ποῖ κεκύρωται τέλος,
 δήμου κρατοῦσα χεὶρ ὅπη πληθύνεται; @1
 {Δα.} ἔδοξεν Ἀργεῖοισιν οὐ διχορρόπως, (605)
 ἀλλ' ὥστ' ἀνηβῆσαι με γηραιᾷ φρενί·
 πανδημία γὰρ χερσὶ δεξιωνύμοις
 ἔφριξεν αἰθὴρ τόνδε κραινόντων λόγον·
 ἡμᾶς μετοικεῖν τῆσδε γῆς ἐλευθέρους
 κάρρουσιάστους ξύν τ' ἀσυλία βροτῶν· (610)
 καὶ μήτ' ἐνοίκων μήτ' ἐπηλύδων τινὰ
 ἄγειν· ἐὰν δὲ προστιθῇ τὸ καρτερόν,
 τὸν μὴ βοηθήσαντα τῶνδε γαμόρων
 ἄτιμον εἶναι ξύν φυγῇ δημηλάτῳ.
 τοιάνδ' ἔπειθε ῥῆσιν ἀμφ' ἡμῶν λέγων (615)
 ἄναξ Πελασγῶν, ἱεσίου Ζηνὸς κότον
 μέγαν προφωνῶν μή ποτ' εἰσόπιν χρόνου
 πόλιν παχύναι, ξενικὸν ἀστικόν θ' ἅμα
 λέγων διπλοῦν μίασμα πρὸς πόλεως φανέν
 ἀμήχανον βόσκημα πημονῆς πέλειν. (620)
 τοιαῦτ' ἀκούων χερσὶν Ἀργεῖος λεῶς
 ἔκραν' ἄνευ κλητῆρος ὥς εἶναι τάδε.
 δημηγόρους δ' ἤκουσεν εὐπιθεῖς στροφὰς
 δῆμος Πελασγῶν· Ζεὺς δ' ἐπέκρανεν τέλος.

Coro

(625) ἄ-γε δῆ, λέ-ξω-/με-ν ἐ-π' Ἀρ-γεῖ-οις 2 ana
 u u - - - u u - - -
 εὐ-χὰ-ς ἀ-γα-θά-ς, /ἀ-γα-θῶν ποι-νάς. 2 ana
 - - u u - u u - - -
 Ζεὺς δ' ἐ-φο-ρεύ-οι / ξέ-νι-ος ξε-νί-ου 2 ana
 - u u - - u u - u u -
 στό-μα-τος τι-μὰ-/ς ἐ-π' ἀ-λη-θεί-α, 2 ana
 u u - - - u u - - -
 τέρ-μο-ν' ἀ-μέμ-πτως/ πρὸ-ς ἄ-παν-τα· 2 ana
 - u u - - - - - - -

Est. 1

νῦ-ν ὅ-τε καὶ θε-οὶ doc
 - u u - u -
 Δι-ο-γε-νεῖς κλύ-οι-τ' εὐκ- cor+ba(arist)
 - u u - u - -
 ταί-α γέ-νει χε-ού-σας· cor+ba (arist)
 - u u - u - -
 μή-πο-τε πυ-ρί-φα-τον doc
 - u u u u u -

τάν-δε Πε-λασ-γί-αν doc
 - u u - u -
 τὸ-ν ἄ-χο-ρον βο-άν doc
 u u u - u -
 κτί-σαι μά-χλο-ν Ἄ-ρη, doc
 u - u u u -
 τὸ-ν ἄ-ρό-τοις θε-ρί- doc
 u u u - u -
 ζον-τα βρο-τοὺς ἐ-νάλ-λοις· cor+ba(arist)
 - u u - u - -

οὐ-νε-κ' ὄκ-τι-σα-ν ἡ-μάς, fer
 - u - u u - -
 ψῆ-φον δ' εὖ-φρο-ν' ἔ-θεν-το, fer
 - - - u u - u
 αἰ-δοῦν-ται δ' ἰ-κέ-τας Δι-ός, gli
 - - - u u - u -
 ποί-μναν τάν-δ' ἄ-μέ-γαρ-τον· fer
 - - - u u - -

anti.1

οὐ-δὲ με-τ' ἄρ-σέ-νων
 - u u - u -
 ψῆ-φο-ν ἔ-θεν-τ' ἄ-τι-μώ-
 - u u - u - -
 σαν-τε-ς ἔ-ριν γυ-ναι-κῶν,
 - u u - u - -
 Δι-ο-ν ἐ-πι-δό-με-νοι
 - u u u u u -
 πρᾶκ-το-ρ' ἄ'εἰς-κο-πόν,
 - u u - u -
 δυσ-πο-λέ-μη-το-ν, ὄν
 - u u - u -
 τί-ς ἄν δό-μο-ς ἔ-χων
 u - u u u -
 ἐ-π' ὀ-ρό-φων ἰ-αί-
 - u u - u -
 νοι-τα; βα-ρὺς δ' ἐ-φί-ζει.
 - u u - u - -

ἄ-ζον-ται γὰ-ρ ὀ-μαί-μους
 - - - u u - -
 Ζη-νὸ-ς ἴκ-το-ρα-ς ἄγ-νοῦ.
 - u - u u - -
 τοι-γάρ-τοι κα-θα-ροῖ-σι βω-
 - - - u u - u -
 μοῖς θε-οὺ-ς ἄ-ρέ-σον-ται.

- - - u u - -
 Est. 2
 τοι-γά-ρ ὑ-ποσ-κί-ων doc
 - u u - u -
 ἐκ στο-μά-των πο-τάσ- doc
 - u u - u -
 θω φι-λό-τι-μο-ς εὐ-χά cor+ba (arist)
 - u u - u - -
 μή-πο-τε λοι-μὸ-ς ἀν-δρῶν cor+ba(arist)
 - u u - u - -
 τάν-δε πό-λιν κε-νώ-σαι· cor+ ba(arist)
 - u u - u - -
 μη-δ' ἐ-πι-χω-ρί-οις {u-} cor + 2 ia
 - u u - u -
 πτώ-μα-σι-ν αἰ-μα-τί-σαι πέ-δον γὰς.
 - u u - u u - u - - dat(alc dec)

ἦ-βας δ' ἄν-θο-ς ἄ-δρεπ-τον fer
 - - - u u - -
 ἔσ-τω, μη-δ' Ἀ-φρο-δί-τας fer
 - - - u u - -
 εὐ-νά-τωρ βρο-το-λοι-γὸ-ς Ἄ- gli
 - - - u u - u -
 ρης κέρ-σει-ε-ν ἄ-ω-τον. fer
 - - - u u - -

Anti 2
 καὶ γε-ρα-ροῖ-σι πρεσ-
 - u u - u -
 βυ-το-δό-κοι γέ-μου-
 - u u - u -
 σαι θυ-μέ-λαι φλε-γόν-των.
 - u u - u - -
 τῶς πό-λι-ς εὐ νέ-μοι-το
 - u u - u - -
 Ζῆ-να μέ-γαν σε-βόν-των,
 - u u - u - -
 τὸν ξέ-νι-ον δ' ὑ-περ-τά-τως,
 - u u - u - u -
 ὅς πο-λι-ῶ νό-μῳ αἰ-σα-ν ὀρ-θοῖ.
 - u u - u - - u - -

τίκ-τεσ-θαι δ' ἐ-φό-ρους γὰς
 - - - u u - -
 ἄλ-λους εὐ-χό-με-θ' αἰ-εῖ,
 - - - u u - -

Ἄρ-τε-μιν δ' ἐ-κά-ταν γυ-ναι-
 - - - u u - u -
 κών λό-χους ἐ-φο-ρεύ-ειν.
 - u - u u - -

Est.3

μη-δέ τι-ς ἀν-δρο-κμῆς doc
 - u u - u -
 λοι-γὸ-ς ἐ-πελ-θέ-τω doc
 - u u - u -
 τάν-δε πό-λιν δα-ί-ζων, cor+ ba(arist)
 - u u - u - -
 ἄ-χο-ρο-ν ἀ-κί-θα-ριν doc
 u u u u u u - (680)
 δα-κρυ-ο-γό-νο-ν Ἄ-ρη doc
 u u u u u u -
 βο-άν τ' ἔν-δη-μο-ν ἔξ ο-πλί-ζων. 3 ia sin (ia + itif)
 u - - - u - u - -
 νού-σων δ' ἐς-μὸ-ς ἀ-π' ἀσ-τῶν fer
 - - - u u - -
 ἱ-ζοι κρᾶ-τὸ-ς ἀ-τερ-πής· fer
 - - - u u - -
 εὐ-με-νῆς δ' ὁ Λύ-κει-ο-ς ἔσ - gli
 - u - u u - u -
 τω πά-σα νε-ο-λαί-α. fer
 - - - u u - -

Anti.3

καρ-πο-τε-λή δέ τοι
 - u u - u -
 Ζεὺς ἐ-πι-κραι-νέ-τω
 - u u - u -
 φέρ-μα-τι γὰν πα-νώ-ρφ·
 - u u - u - -
 πρό-νο-μα δὲ βό-τ' ἀ-γροῖς
 u u u u u u -
 πο-λύ-γο-να τε-λέ-θαι·
 u u u u u u -
 τὸ πᾶν τ' ἐκ δαι-μό-νων λά-χοι-εν.
 u - - - u - u - -

εὖ-φη-μον δ' ἐ-πὶ βω-μοῖς (693)
 - - - u u - -
 μοῦ-σαν θεί-α-τ' ἀ-οι-δοί·
 - - - u u - -

ἀγ-νών τ' ἐκ στο-μά-των φε-ρέ- (695)
 - - - u u - u -
 σθω φή-μα φι-λο-φόρ-μιγξ.
 - - - u u - -

Est.4

φυ-λάσ-σοι τ' εὖ τὰ τί-μι'ασ-τοῖς 3 ia sin
 u - - - u - u - -
 τὸ δά-μι-ον, τὸ πτό-λιν κρᾶ-τύ-νει, 3 ia sin
 u - u - u - - u u -
 προ-μα-θι-ς εὐ-κοι-νό-μη-τι-ς ἀρ-χά· 3ia sin
 u - u - - u - u - -
 ξέ νοι-σί τ' εὐ-ξυμ-βό-λους, (700) 2 ia sin
 u - u - - u -
 πρὶ-ν ἐξ-ο-πλί-ζειν Ἄ-ρη, 2 ia sin
 u - u - - u -
 δί-κα-ς ἄ-τερ πη-μά-των δι-δοῖ-εν. 3 ia sin
 u - u - - u - u - -

Anti. 4

θε-οὺς δ', οἳ γὰν ἔ-χου-σι-ν, αἰ-εῖ
 u - - - u - u - -
 τί-οι-ε-ν ἐγ-χω-ρί-οις πα-τρώ-αις
 u - u - - u - u - -
 δα-φνη-φό-ροις βου-θύ-τοι-σι τι-μαῖς. (705)
 u - u - - u - u - -
 τὸ γὰρ τε-κόν-των σέ-βας
 u - u - - u -
 τρί-τον τό-δ' ἐν θεσ-μί-οις
 u - u - - u -
 Δί-κας γέ-γραπ-ται με-γισ-το-τί-μου.
 u - u - - u - u - -

{Δα.} εὐχὰς μὲν αἰνῶ τάσδε σώφρονας, φίλαι· (709)
 ὑμεῖς δὲ μὴ τρέσητ' ἀκούσασαι πατρὸς (710)
 ἀπροσδοκίτους τούσδε καὶ νέους λόγους.
 ἱκεταδόκου γὰρ τῆσδ' ἀπὸ σκοπῆς ὁρῶ
 τὸ πλοῖον. εὖσημον γάρ· οὗ με λανθάνει
 στολμοὶ τε λαίφους καὶ παραρρύσεις νεῶς,
 καὶ πρῶρα πρόσθεν ὄμμασιν βλέπουσ' ὁδόν, (715)
 οἷακος εὐθυντήρος ὑστάτου νεῶς
 ἄγαν καλῶς κλύουσα, τοῖσιν οὐ φίλη.
 πρέπουσι δ' ἄνδρες νήιοι μελαγχίμοις
 γυίοισι λευκῶν ἐκ πεπλωμάτων ἰδεῖν,
 καὶ τᾶλλα πλοῖα πᾶσά θ' ἢ 'πικουρία (720)
 εὐπρεπτος· αὐτὴ δ' ἡγεμὼν ὑπὸ χθόνα

στείλασα λαίφος παγκρότως ἐρέσσεται.
 ἀλλ' ἡσύχως χορὴ καὶ σεσωφρονισμένως
 πρὸς πράγμ' ὀρώσας τῶνδε μὴ ἀμελεῖν θεῶν.
 ἐγὼ δ' ἄρωγούς ξυνδίκους θ' ἤξω λαβών. (725)
 ἴσως γὰρ ἂν κῆρύξ τις ἢ πρέσβη μόλοι,
 ἄγειν θέλοντες, ῥυσίων ἐφάπτορες.
 ἀλλ' οὐδὲν ἔσται τῶνδε· μὴ τρέσητέ νιν.
 ὅμως <δ> ἄμεινον, εἰ βραδύνοιμεν βοῇ,
 ἀλκῆς λαθέσθαι τῆσδε μηδαμῶς ποτε.
 θάρσει· χρόνῳ τοι κυρίῳ τ' ἐν ἡμέρᾳ
 θεοὺς ἀτίζων τις βροτῶν δώσει δίκην.

Est. 1

Coro:

πά-τερ, φο-βοῦ-μαι, νῆ-ε -ς ὡς ὠ-κύπ-τε-ροι 3 ia
 u - u - - - u - - - u -
 ἦ-κου-σι· μῆ-κος δ' οὐ-δὲ-ν ἐν μέ-σῳ χρό-νου. 3 ia (735)
 - - u - - - u - u - u -
 πε-ρί-φο-βόν μ' ἔ-χει / τάρ-βο-ς ἐ-τη-τύ-μῳς 2 doc
 u u u - u - - u u - u -
 πο-λυ-δρό-μου φυ-γάς/ ὄ-φε-λο-ς εἴ τί μοι. 2 doc
 u u u - u - u u u - u -
 πα-ροί-χο-μαι, / πά-τερ, δει-μα-τι. ia + doc
 u - u - u - - u -
 {Δα.} ἐπεὶ τελεία ψῆφος Ἀργείων, τέκνα, (738)
 θάρσει· μαχοῦνται περὶ σέθεν, σάφ' οἶδ' ἐγώ.

Anti.1

Coro:

ἐ-ξῶ-λέ-ς ἐσ-τι μάρ-γο-ν Αἰ-γύπ-του γέ-νος
 u - u - u - - u - - - u -
 μά-χης τ' ἄ-πλησ-τον· καὶ λέ-γω πρὸ-ς εἰ-δό-τα.
 - - u - - - u - u - u -
 δο-ρι-πα-γείς δ' ἔ-χον-/ τες κυ-α-νώ-πι-δας
 u u u - u - - u u - u -
 νῆ-α-ς ἔ-πλευ-σα-ν ὦ-/ δ' ἐ-πι-τυ-χεῖ κό-τῳ
 - u u - u - u u u - u -
 πο-λεῖ με-λαγ-/ χί-μῳ σὺν στρα-τῷ.
 u - u - u - - u -
 {Δα.} πολλοὺς δέ γ' εὐρήσουσιν ἐν μεσημβρίας (745)
 θάλλει βραχίον' εὖ κατερρινημένους.

Est.2

μό-νην δὲ μὴ πρό-λει-πε· λίσ-σο-μαι, πά-τερ. 3 ia
 u - u - u - u - u - u -
 γυ-νὴ μο-νω-θεῖς· οὐ-δέ-ν· οὐκ ἔ-νεστ' Ἄ-ρης. 3 ia

u - u - - - u - u - u -
 οὐ-λό-φρο-νες δ' ἐ-κεῖ-/ νοι, δο-λιο-μή-τι-δες 2 doc
 - u u - u - - u u - u -

δυ-σάγ-νοις φρε-σίν, κό-ρα-κες ὥσ-τε, βω- (750)

u - - u - u u - - u -
 μῶν ἀ-λέ-γον-τε-ς οὐ-δέν. cor+ba (aris)
 - u u - u - -

{Δα.} καλῶς ἂν ἡμῖν ξυμφέροι ταῦτ', ὦ τέκνα, (752)
 εἰ σοί τε καὶ θεοῖσιν ἐχθαιροίατο.

Anti 2

οὐ μὴ τρι-αί-νας τάσ-δε καὶ θε-ῶν σέ-βη

- - u - - - u - u - u -
 δει-σαν-τε-ς ἡ-μῶν χει-ρ' ἀ-πόσ-χων-ται, πά-τερ. (755)
 - - u - - - u - - - u -

πε-ρί-φρο-νες δ' ἄ-γα-/ ν ἀ-νι-έ-ρω μέ-νει

u u u - u - u u u - u -
 με-μαρ-γω-μέ-νοι/ κυ-νο-θρα-σεῖς, θε-ῶν
 u - - u - u u u - u -
 οὐ-δὲ-ν ἐ-πα-ί-ον-τες.
 - u u - u - -

{Δα.} ἀλλ' ἔστι φήμη κρείσσονας λύκους κυνῶν (759)
 εἶναι· βύβλου δὲ καρπὸς οὐ κρατεῖ στάχυν.

{<Χο.>} † ὥς καὶ ματαίων ἀνοσίων τε κνωδάλων
 ἔχοντας ὀργάς, χρὴ φυλάσσεσθαι κράτος.

{Δα.} οὔτοι ταχεῖα ναυτικοῦ στρατοῦ στολή,
 οὐδ' ὄρμος, οὐ δεῖ πεισμάτων σωτήρια (765)

ἐς γῆν ἐνεγκεῖν, οὐδ' ἐν ἀγκυρουχίαις
 θαρσοῦσι ναῶν ποιμένες παρρυτικά,
 ἄλλως τε καὶ μολόντες ἀλίμενον χθόνα
 ἐς νύκτ' ἀποστείχοντος ἡλίου. φιλεῖ
 ὠδῖνα τίκτειν νύξ κυβερνήτη σοφῷ. (770)

οὔτω γένοιτ' ἂν οὐδ' ἂν ἔκβασις στρατοῦ
 καλή, πρὶν ὄρμῳ ναῦν θρασυνηθῆναι. σὺ δὲ
 φρόνει μὲν ὥς ταρβοῦσα μὴ ἀμελεῖν θεῶν.
 (773)

πράξας ἀρωγήν· ἄγγελον δ' οὐ μέμψεται
 πόλις γέρονθ', ἡβῶντα δ' εὐγλώσσω φρενί. (775)

Est. 1

ἰ-ὦ γὰ βοῦ-νι, πάν-δι-κον σέ-βας, 3 ia sin

u - - - u - u - u -
 τί πει-σό-μεσ-θα; ποῖ φύ-γω-με-ν Ἀ-πί-ας 3 ia
 u - u - u - u - u - u -

χθο-νός, κε-λαινόν-ν εἴ τι κεῦ-θός ἐσ-τί που; 3 1a

u - u - u - u - u - u -

μέ-λας γε-νοί-μαν κα πνός 2 ia sin

u - u - - u -

νέ-φες-σι γει-το-νών Δι-ός, 2 ia

u - u - u - u -

τὸ πᾶν δ' ἄ-φαν-το-ς ἀμ-πε-τῆς ἀι-δνὸ-ς ὥς 3 ia sin

u - u - u - u - - u -

κό-νι-ς ἄ-τερ-θε πτε-ρύ-γων ὀ-λοί-μαν. 3 ia cat anac

u - u - - u u - u - -

Anti.1

ἀ-λνκ-τὸν δ' οὐ-κέ-τ' ἄν πέ-λοι κακόν

u - - - u - u - u -

κε-λαινόν-χρων δὲ πάλ-λε-ταί φί-λον κέ αρ.

u - u - u - u - u - u -

πα-τρὸς σκο-παὶ δέ μ' εἴ-λο-ν· οἴ-χο-μαι φό-βῳ. (785)

u - u - u - u - u - u -

θέ-λοι-μι δ' ἄν μορ-σί-μων

u - u - - u -

βρό-χου τυ-χεῖν ἐν σαρ-γά-ναις, (788-789)

u - u - - - u -

πρὶ-ν ἄν-δρ' ἀ-πευ-κτὸν τῷ-δε χριμ-φθῆ-ναι χρο-ῖ

u - u - - - u - - - u -

πρό-παρ θα-νού-σας δ' Ἀ-ῖ-δα-ς ἀ-νάσ-σοι.

u - u - - u u - u - -

Est.2

πό-θεν δέ μοι γέ-νοι-τ' ἄ-ν αἰ-θέ-ρος θρό-νος, 3 ia

u - u - u - u - u - u -

πρὸ-ς ὧι χι-ὼν ὑ-δρη-λὰ γίγ-νε-ται νέ-φη, 3 ia

u - u - u - u - u - u -

ἦ-λυσ-σά-ς αἰ-/γί-λιψ ἀ-πρόσ- 2 ia

- - u - u - u -

δει-κτο-ς οἰ-ό-φρων κρε-μάς sinc 2 ia (lec)

- u - u - u -

γυ-πι-ὰς πέ-τρα, βα-θὺ (795) sinc 2 ia (lec)

- u - u - u -

πτῶ-μα μαρ-τυ-ροῦ-σά μοι, sinc 2 ia (lec)

- u - u - u -

πρὶν δα-ίκ-το-ρος βί-α sinc 2 ia (lec)

- u - u - u -

καρ-δίας γά-μου κυ-ρῆ-σαι; sinc 2 ia

- - u - u - -

Anti 2

κυ-σὶν δ' ἔ-πει-θ' ἔ-λω-ρα κα-πι-χω-ρί-οις

u - u - u - u - u - u -

ὄρ-νι-σι δεῖ-πνο-ν οὐκ ἄ-ναί-νο-μαι πέ-λειν· (800)
 - u u - u - u - u -
 τὸ γὰρ θα-νεῖν/ ἐ-λευ-θε-ροῦ-
 u - u - u -
 ται φι-λαι-ά-κτων κα-κῶν.
 - u - u - u -
 ἐλ-θέ-τω μό-ρος, πρὸ κοιί-
 - u - u - u -
 τας γα-μη-λί-ου τυ-χών.
 - u - u - u -
 ἄμ-φυ-γάς τί-ν' ἔ-τι πό-ρον (805)
 - u - u u u -
 τέμ-νω γά-μου λυ-τῆ-ρα;
 - - u - u - -

Est. 3

ἴ-υ-ζε δ' ὁμ-φάν, οὐ-ρά-νι-α 2 ia
 u - u - - - u u -
 λι-τα-νὰ θε-οῖ-σι καὶ θε-αῖς, 2 ia
 u u - u - u - u -
 τέ-λε-α δέ πως πε-λό-με-νά μοι, 2 1a
 u u u u - u u u u -
 λύ-σι-μα μά-χι-μα δ' ἔ-πι-δε, πά-τερ, 2 ia
 u u u u u u u u u -
 βί-αι-α μὴ φί-λοις ὁ-ρῶν 2 ia
 u - u - u - u -
 ὄμ-μα-σι-ν ἐν-δί-κως. σε-βί- doc
 - u u - u - u -
 ζου δ' ἰ-κέ-τας σέ-θεν, gli (cre+ia)
 - u u - u -
 γαι-ά-ο-χε παγ-κρα-τὲς Ζεῦ.
 - - u u - u - -

Ant. 3

γέ-νος γὰ-ρ Αἰ-γύπ-τι-ο-ν ὕ-βριν
 u - u - - u u u -
 δύσ φο-ρο-ν ἄρ-σε-νο-γε-νὲς
 - u u - u u u -
 με-τά με δρό-μοι-σι δι-ό-με-νοι
 u u u u - u u u u -
 φυ-γά-δα μά-ται-σι πο-λυ-θρό-οις
 u u u u - u u u u -
 βί-αι-α δί-ζην-ται λα-βεῖν.
 u - u u - - u -
 σὸν δ' ἐ-πί-παν ζυ-γὸν τα-λάν
 - u u - u - u -
 του. τί δ' ἄ-νευ σέ-θεν
 - u u - u -

θνα-τοι-σι τέ-λει-ό-ν ἐσ-τιν;
 - - u u - u - -
 {<ΧΟΡΟΙ ΔΑΝΑΙΔΩΝ καὶ ΑΙΓΥΠΤΙΩΝ>} (824)
 {Δα^δ.} ό ό ό, ά ά ά· (825)
 ὅδε μάρπτις νάιος γάιος·
 τῶν πρό, μάρπτι, κάμνοις·
 † ιόφ.. ὁμ.. αὐθι κάββας νυ..
 δυίαν βοὰν ἀμφαίνω. †
 ὀρῶ τάδε φροίμα † πράξαν πόνων (830)
 βιαίων ἐμῶν. ἡὲ ἡέ.
 βαίνει φυγᾶ πρὸς ἀλκάν·
 † βλοσυρόφρονα χλιδᾶ ...
 δύσφορα ναὶ κὰν γᾶ ...
 γαί' ἄναξ προτάσσου. † (835)
 {<Αιγ.>} σοῦσθε σοῦσθ' ἐπὶ βᾶ- (835)
 ριν ὅπως ποδῶν ...
 οὐκοῦν; οὐκοῦν; @1
 τιλμοὶ τιλμοὶ καὶ στιγμοί,
 πολυαίμων φόνιος
 ἀποκοπὰ κρατός. (840)
 σοῦσθε σοῦσθ' † ὀλύμεναι ὀλόμεν' ἐπ' ἀμάδα.

Est. 1

Coro

εἴ-θ' ἄ-νὰ πο-λύ-ρυ-τον doc
 - u u u u u -
 ἄλ-μή-εν-τα πό-ρον doc
 - - - u u -
 (845)δεσ-πο-σί-ω ξὺ-ν ὕ-βρει doc
 - u u - u u -
 γομ-φο-δέ-τω τε δό-ρει δι-ώ-λου. alc dec
 - u u - u u - u - -

Egípcios

δί-αι-μο-ν ἔ-σω σ' ἐ-π' ἀ-μᾶ-δα· doc
 u - u u - u u - -
 η-συ-δου-πι-α τά-πι-τα.
 - u - u u u u u
 κε-λεύ-ω βί-α/ με-θέσ-θαι [u-] 2 doc
 u - - u - u - -
 ἴ-χαρ φρε-νί τ' ἄ-ταν. doc
 u - u u u -
 ἰ-ὼ ἰ-όν [...] 3 ia
 u - u -
 λει-φ' ἔ-δρα-να, κί' εἰς δό-ρυ, (lec)
 - u u u u - u -
 ἄ-τί-ε-τ' ἄ-νὰ πό-/ λι-ν εὐ-σε-βῶν. 2 ia
 u u u u u u u - u -

Anti a.

Coro

μή-πο-τε πά-λι-ν ἴ-δοις

- u u u u u -

οἰ-οῖ, πά-τερ, /βρέ-τε-ο-ς ἄ-ρος 2 ia

- u u - u u -

ἔν-θε-ν ἀ-εξ-ό-με-νον (855)

- u u - u u -

ζώ-φυ-το-ν αἶ-μα βρο-τοῖ-σι θάλ-λει.

- u u - u u - u - -

Egípicios

ἄ-ρει-ο-ς ἐ-γὼ βα-θύ-χα-ος (859)

u - u u - u u u -

βα-θρεῖ-ας βα-θρεῖ-ας γέ-ρον. †

u - - u u - u -

σὺ δ' ἐν να-ὶ να-/ ἰ βά-ση τά-χα

u - - u - u - - u -

θέ-λε-ο-ς ἀ-θέ-λε-ος,

u u u u u u -

βί-α βι-αί-/ται πολ-λά φροῦ-/δα [-u-]

u - u - - - u - u

βᾶ-τε βα-θυ-μι-τρο-κα-κὰ πα-θῶν †

- u u u u u u u u -

ὁ-λό-με-ναι πα-λά-μαις.

u u u - u u -

Est. 2

Coro

(866) αἰ-αἰ αἰ-αἰ. 2 esp(ia)

- - - -

εἰ γὰρ δυσ-πα-λά-μωσ ὄ-λοι-ο (eol)

- - - u u - u - -

δι' ἀ-λίρ-ρυ-το-ν ἄλ-σος, 2 io sin

u u - u u - -

κα-τὰ Σαρ-πη-δό-νι-ον χῶ-μα πο-λύ-ψαμ-μο-ν ἀ-λα-θεῖς 4

u u - - u u - - u u - - u u - -

Συ-ρί-αι-σι-ν αὖ-ραις. (870) 2 io ana

u u - u - -

Mensageiro

βαί-νειν κε-λεύ-ω βᾶ-ρι-ν εἰς ἀμ-φίσ-τρο-φον 3 ia

- - u - - - u - - - u -

ὄ-σον τά-χισ-τα· μη-δέ τις σχο-λα-ζέ-τω. 3 ia

u - u - u - u - u - u -

ὀλ-κῇ γὰ-ρ αὖ-τη πλό-κα-μο ν οὐ-δά-μ' ἄ-ζε-ται. 3ia

- - u - - u - u - u - u -

Ant. 2

Coro

οἰ-οἴ οἰ-οἴ

- - - -

λύ-μα-ς εἴ-θ' ὑ-πὸ γᾶι σὺ λάσ-κοις·

- - - u u - u - -

πε-ρι-χαμ-πτὰ βρυ-ά-ζεις

u u - u u - -

ὄ-ς ἐ-ρω-τᾶ-ς ὁ μέ-γας Πότ-μο ὑ-βρί-ζον-τ' ἄ-πο-τρέ-ψει-

u u - - u u - - u u - - u u - -

ε-ν ἄ-η-το-ν ὕ-βριν.

u u - u - -

Mensageiro

ἴ-υ-ζε καὶ λά-κα-ζε καὶ κά-λει θε-ούς·

u - u - u - u - u - u -

Αἰ-γυπ-τί-αν γὰρ βά-ρι-ν οὐχ ὑ-περ-θο-ρή.

- - u - - - u - u - u -

πι-κρό-τε-ρ' ἄ-χέ-ων οἰ-ζύ-ο-ς ὄ-νο-μ' ἔ-χων.

u - u - u - - u u u - u -

Est. 3

Coro

οἰ-οἴ, πά-τερ, /βρέ-τε-ο-ς ἄ-ρος 2 ia

- - u - u u u u -

μᾶ-τᾶ βί-αι δὲ μ' ἄ-λα-δ' ἄ-γει, 2 ia

u - u - u u - u -

ἄ-ρα- χνο-ς ὥς, βά-δην. doc

u u u - u -

ὄ-να-ρ ὄ-ναρ μέ-λαν, doc

u u u - u -

ὀ-το-το-το-τοῖ, ia

u u u u -

μᾶ Γᾶ μᾶ Γᾶ, βο-ὰν doc(2 ia sin)

- - - - u -

φοβερὸν ἄ-πό-τρε-πε· doc

u u - u u u u

ὦ βᾶ Γᾶς παῖ Ζεῦ. doc

- - - - -

Mensageiro

οὗ-τοι φο-βοῦ-μαι δαί-μο-νας τοὺς ἐν-θά-δε· 3 ia

- - u - - - u - - - u -

οὐ γάρ μ' ἔθρεψ-α-ν, οὐ-δὲ γή-ρα-σαν τρο-φῇ. 3ia
 - - u - u - u - u - u -

Ant.3

Coro

μαι-μᾶ πέ-λας δί-πους ὄ-φιν·

- - u - u - u -

ἔ-χιδ-να δ' ὥς με [-u-]

u - u - u

τί πο-τ' ε-ν [-u-]

u u u

δά-κο-ς; ἄχ[-u-]

u u -

ὀτοτοτοτοί,

(900) μᾶ Γᾶ, μᾶ Γᾶ, βο-ᾶν

- - - - u -

φο-βε-ρὸ-ν ἄ-πό-τρε-πε,

u u u u u u u

ὦ βᾶ Γᾶς παῖ Ζεῦ.

- - - - -

Arauto

εἰ μή τις εἰς να-ῦν εἰ-σι-ν αἰ-νέ-σας τά-δε,

- - - - u - - u - u - u -

λα-κίς χι-τῶ-νο-ς ἔρ-γο-ν οὐ κα-τοι-κτι-εῖ.

u - u - u - u - u - u -

Est. d

Coro

ἰ-ὼ πό-λεως ἄ-γοὶ πρό-μοι, δάμνα-μαι. 3 ia cat

u - u - u - u - - - u -

Arauto

ἔλ-ξιν ἔ-οι-χ' ὑ-μᾶς ἐ-πισ-πά-σας κό-μης, 3 ia

- - u - u - u - u - u -

ἐ-πεὶ οὐ-κ ἄ-κού-ε-τ' ὁ-ξὺ τῶν ἐ-μῶν λό-γων. 3 ia

u - u - u - u - u - u -

Anti.D

Coro

δι-ω-λό-μεσ-θ' ἄ-επ-τ', ἄ-ναξ, πάσ-χο-μεν. 3 ia cat

u - u - u - u - - - u -

Arauto

πολ-λοὺς ἄ-νακ-τας, παῖ-δα-ς Αἰ-γύ-πτου, τά-χα

- - u - - - u - u - u -

ὄ-ψες-θε· θαρ-σεῖ-τ', οὐκ ἐ-ρεῖ-τ' ἄ-ναρ-χί-αν.

u - u - - - u - u - u -

{Ba.} οὗτος, τί ποιεῖς; ἐκ ποίου φρονήματος

ἀνδρῶν Πελασγῶν τήνδ' ἀτιμάζεις χθόνα;
 ἀλλ' ἦ γυναικῶν ἐς πόλιν δοκεῖς μολεῖν;
 κάρβανος ὦν Ἑλλήσιν ἐγγλῖεις ἄγαν·
 καὶ πόλλ' ἁμαρτῶν οὐδὲν ὠρθωσας φρενί. (915)

{Κη.} τί δ' ἡμπλάκηται τῶνδ' ἐμοὶ δίκης ἄτερ;
 {Βα.} ξένος μὲν εἶναι πρῶτον οὐκ ἐπίστασαι.
 {Κη.} πῶς δ' οὐχί; τᾶμ' ὀλωλόθ' εὐρίσκων ἄγω.
 {Βα.} ποίοισιν εἰπὼν προξένους ἐγχωρίοις;
 {Κη.} Ἑρμῇ, μεγίστῳ προξένων, μαστηρίῳ. (920)
 {Βα.} θεοῖσιν εἰπὼν τοὺς θεοὺς οὐδὲν σέβῃ.
 {Κη.} τοὺς ἀμφὶ Νεῖλον δαίμονας σεβίζομαι. @1
 {Βα.} οἱ δ' ἐνθάδ' οὐδέν, ὥς ἐγὼ σέθεν κλύω;
 {Κη.} ἄγοιμ' ἄν, εἴ τις τάσδε μὴ ἕξαιρήσεται.
 {Βα.} κλαίοις ἄν, εἰ ψεύσεαι, οὐ μάλ' ἐς μακράν. (925)
 {Κη.} ἦκουσα, τοῦπος <δ> οὐδαμῶς φιλόξενον.
 {Βα.} οὐ γὰρ ξενοῦμαι τοὺς θεῶν συλήτορας.
 {Κη.} λέγοιμ' ἄν ἐλθὼν παισὶν Αἰγύπτου τάδε.
 {Βα.} ἀβουκόλητον τοῦτ' ἐμῷ φρονήματι.
 {Κη.} ἀλλ' ὥς ἂν εἰδὼς ἐννέπω σαφέστερον — (930)

καὶ γὰρ πρέπει κήρυκ' ἀπαγγέλλειν τορῶς
 ἕκαστα — πῶς φῶ, πρὸς τίνος τ' ἀφαιρεθεῖς
 ἦκειν γυναικῶν αὐτανέψιον στόλον;
 οὗτοι δικάζει ταῦτα μαρτύρων ὑπο
 Ἄρης, τὸ νείκος δ' οὐκ ἐν ἀργύρου λαβῇ (935)
 ἔλυσεν· ἀλλὰ πολλὰ γίγνεται πάρος
 πεσήματ' ἀνδρῶν κάπολακτισμοὶ βίου.

{<Βα.>} τί σοι λέγειν χρὴ τοῦνομ'; ἐν χρόνῳ μαθὼν
 εἴσῃ σύ τ' αὐτὸς χοῖ ξυνέμποροι σέθεν.
 ταύτας δ' ἐκούσας μὲν κατ' εὐνοίαν φρενῶν (940)
 ἄγοις ἄν, εἵπερ εὐσεβὴς πίθοι λόγος.

τοιάδε δημόπρακτος ἐκ πόλεως μία
 ψῆφος κέκρανται, μήποτ' ἐκδοῦναι βία
 στόλον γυναικῶν· τῶνδ' ἐφήλωται τορῶς
 γόμφος διαμπάξ, ὥς μένειν ἀραρότως. (945)
 ταῦτ' οὐ πῖναξιν ἐστὶν ἐγγεγραμμένα
 οὐδ' ἐν πτυχαῖς βίβλων κατεσφραγισμένα,
 σαφὴ δ' ἀκούεις ἐξ ἐλευθεροστόμου
 γλώσσης. κομίζου δ' ὥς τάχιστ' ἐξ ὁμμάτων. @1

{<Κη.>} ἔοιγμεν ἤδη πόλεμον ἀρεῖσθαι νέον· (950)
 εἴη δὲ νίκη καὶ κράτος τοῖς ἄρσεσιν.

{<Βα.>} ἀλλ' ἄρσενάς τοι τῆσδε γῆς οἰκήτορας
 εὐρήσεται, οὐ πίνοντας ἐκ κριθῶν μέθυ.
 ὑμεῖς δὲ πᾶσαι ξὺν φίλαις ὁπάοσιν
 θράσος λαβοῦσαι στείχετ' εὐερκὴ πόλιν, (955)
 πύργων βαθεῖα μηχανὴ κεκλημένην.
 καὶ δώματ' ἐστὶ πολλὰ μὲν τὰ δῆμα,
 δεδωμάτωμαι δ' οὐδ' ἐγὼ σμικρὰ χειρί.

ἔνθ' ἔστιν ὑμῖν εὐτύκους ναίειν δόμους
 πολλῶν μετ' ἄλλων· εἰ δέ τις μείζων χάρις, (960)
 πάρεστιν οἰκεῖν καὶ μονορρύθμους δόμους.
 τούτων τὰ λῶστα καὶ τὰ θυμηδέστατα —
 πάρεστι — λωτίσασθε. προστάτης δ' ἐγὼ
 ἀστοί τε πάντες, ὣν περ ἦδε κραίνεται
 ψῆφος. τί τῶνδε κυριωτέρους μένεις; (965)
 {Χο.} ἀλλ' ἀντ' ἀγαθῶν ἀγαθοῖσι βρύοις, (965)
 διε Πελασγῶν.
 πέμψον δὲ πρόφρων δεῦρ' ἡμέτερον
 πατέρ' εὐθαρσῆ Δαναόν, πρόνοον
 καὶ βούλαρχον. τοῦ γὰρ προτέρα
 μῆτις, ὅπου χρὴ δώματα ναίειν
 καὶ τόπος εὐφρων. πᾶς τις ἐπειπεῖν
 ψόγον ἄλλοθρόοις
 εὐτυκος· εἴη δὲ τὰ λῶστα. @1
 ξύν τ' εὐκλείᾳ καὶ ἀμηνίτῳ (975)
 βάξει λαῶν ἐγγύρων
 τάσσεσθε, φίλοι δμῶιδες, οὕτως
 ὥς ἐφ' ἐκάστη διεκλήρωσεν
 Δαναὸς θεραποντίδα φερνήν.
 {Δα.} ὦ παῖδες, Ἀργείοισιν εὐχεσθαι χρεῶν, (979)
 θύειν τε λείβειν θ', ὥς θεοῖς Ὀλυμπίοις, (980)
 σπονδάς, ἐπεὶ σωτήρες οὐ διχορρόπως.
 καὶ μου τὰ μὲν πραχθέντα πρὸς τοὺς ἐγγενεῖς
 φίλους πικρῶς ἤκουσαν αὐτανεψίοις·
 ἐμοὶ δ' ὀπαδοὺς τούσδε καὶ δορυσσοὺς
 ἔταξαν, ὥς ἔχοιμι τίμον γέρας, (985)
 καὶ μήτ' ἀέλπτως, δορικανεῖ μόρφαν θανῶν
 λάθοιμι, χώρᾳ δ' ἄχθος ἀείζων πέλοι,
 (988)
 τοιῶνδε τυγχάνοντας ἐκ πρυμνῆς φρενὸς
 χάριν σέβεσθαι τιμωτέραν † ἐμοῦ. (990)
 καὶ ταῦθ' ἅμ' ἐγγράψασθε πρὸς γεγραμμένοις
 πολλοῖσιν ἄλλοις σωφρονίσμασιν πατρὸς,
 ἀγνώθ' ὄμιλον, ὥς ἐλέγχεται χρόνῳ,
 πᾶς δ' ἐν μετοίκῳ γλώσσαν εὐτυκον φέρει
 κακὴν, τό τ' εἰπεῖν εὐπετὲς μύσαγμά πως. (995)
 ὑμᾶς δ' ἐπαινῶ μὴ καταισχύνειν ἐμέ,
 ὦραν ἐχούσας τήνδ' ἐπίστρεπτον βροτοῖς. @1
 τέρειν' ὁπώρα δ' εὐφύλακτος οὐδαμῶς·
 θῆρες δὲ κηραίνουσι καὶ βροτοί — τί μήν; —
 καὶ κνώδαλα περὶ οὖντα καὶ πεδοστιβῆ.
 καρπώματα στάζοντα κηρύσσει Κύπρις
 κάλωρα κωλύουσιν θωσμένειν ἔρω, †
 καὶ παρθένων χλιδαῖσιν εὐμόρφους ἔπι
 πᾶς τις παρελθὼν ὄμματος θελκτήριον

τόξευμ' ἔπεμψεν, ἰμέρου νικώμενος. (1005)
 πρὸς ταῦτα μὴ πάθωμεν ὦν πολὺς πόνος
 πολὺς δὲ πόντος οὔνεκ' ἠρόθη δορί,
 μηδ' αἰσχος ἡμῖν, ἡδονὴν δ' ἐχθοῖς ἐμοῖς
 πρᾶξωμεν. οἴκησις δὲ καὶ διπλὴ πάρα·
 τὴν μὲν Πελασγός, τὴν δὲ καὶ πόλις διδοί, (1010)
 οἰκεῖν λάτρων ἄτερθεν· εὐπετὴ τάδε.
 μόνον φύλαξαι τάσδ' ἐπιστολὰς πατρός,
 τὸ σωφρονεῖν τιμῶσα τοῦ βίου πλέον.

{Χο.} τᾶλ-λ' εὐ-τυ-χοῖ-μεν πρὸς θε-ὼν Ὀ-λυμ-πί-ων·

- - u - - - u - u - u -

ἐμῆς δ' ὀπώρας οὔνεκ' εὖ θάρσει, πάτερ. (1015)
 θεοῖς γὰρ εἴ τι μὴ βεβούλευται νέον,
 ἶχνος τὸ πρόσθεν οὐ διαστρέψω φρενός.

Est.1

Coro

ἴ-τε μὰν ἄσ-/ τυ-ά-νακ-τας 2 ion

u u - - u u - -

μά-κα-ρας θεοὺς /γα-νά-ον-τες 2 ion

u u - - u u - -

(1020) πο-λι-ού-χους/ τε κα-ὶ οἱ χεῦμ' / Ἐ-ρα-σί-νου 3 ion

u u - - u u - - u u - -

πε-ρι-ναί-ου-σιν πα-λαι-όν. 2 ion anac!(anacre)

u u - - - u - -

ὑ-πο-δέξ-ασ-/θε δ', ὁ-πα-δοῖ 2 ion

u u - - u u - -

μέ-λο-ς· αἰ-νος/ δὲ πό-λιν τάν-/δε Πε-λασ-γῶν 3 ion

u u - - u u - - u u - -

ἐ-χέ-τω, μη-/δ' ἔ-τι Νεί-λου 2 ion

u u - - u u - -

προ-χο-ὰς σέ-βω-με-ν ὕμ-νοις, 2 ion anac!(anacre)

u u - u - u - -

Anti 1

πο-τα-μοὺς δ' οἱ δι-ὰ χώ-ρας

u u - - u u - -

θε-λε-μὸν πῶ-μα χέ-ου-σιν

u u - - u u - -

πο-λύ-τεκ-νοι/ λι-πα-ροῖς χεύ-/ μα-σι γαί-ας

u u - - u u - - u u - -

τό-δε μει-λίσ-/ σον-τε-ς οὐ-δας.

u u - - - u - -

ἐ-πί-δοι δ' Ἄρ-/ τε-μι-ς ἀγ-νὰ (1030)

u u - - u u - -

στό-λο-ν οἰ-κτιζ-/ο-μέ-να, μη-/δ' ὑ-π' ἀ-νάγ-κας

u u - - u u - - u u - -

γά-μο-ς ἔλ-θoι/ Κυ-θε-ρεί-ας·
 u u - - u u - -
 Στύ-γι-ον πέ-λοι τό-δ' ἄ-θλον.
 u u - u - u - -

Est.2

Soldados argivos

Κύ-πρι-δος δ' οὐκ/ ἄ-με-λεί θεσ-/μὸ-ς ὄ-δ' εὖ-φρων. 3 ion
 u u - - u u - - u u - -

δύ-να-ται γάρ/ Δι-ὸ-ς ἄγ-χισ-/τα σὺ-ν Ἥ-ρα· 3 ion
 u u - - u u - - u u - -
 τί-ε-ται δ' αἰ-/ ο-λό-μη-τις 3 ion
 u u - - u u - -
 θε-ὸ-ς ἔρ-γοις/ ἐ-πὶ σεμ-νοῖς. 2 ion
 u u - - u u - -
 με-τά-κοι-νοί/ δὲ φί-λα μα-/τρὶ πά-ρει-σιν 3 ion
 u u - - u u - - u u - -
 Πό-θο-ς ἄ τ' οὐ-/ δὲ-ν ἄ-παρ-νον 2 ion
 u u - - u u - -

(1040)τε-λέ-θει θέλ-/ κτο-ρι Πει-θοί. 2 ion

u u - - u u - -
 δέ-δο-ται δ' Ἄρ-/ μο-νί-α μοί-/ ρ' Ἄ-φρο-δί-τας 2 ion
 u u - - u u - - u u - -
 ψε-δυ-ρὰ τρί-βοι τ' ἐ-ρώ-των. 2 ion anac1(anacre)
 u u - u - u - -

Anti. 2

φυ-γά-δεσ-σιν δ' ἔ-τι ποι-νὰς κα-κά τ' ἄλ-γη
 u u - - u u - - u u - -
 πο-λέ-μους θ' αἰ-μα-τό-εν-τας προ-φο-βοῦ-μαι.
 u u - - u u - - u u - -

(1045)τί πο-τ' εὖ-πλοι-α-ν ἔ-πρα-ξαν

u u - - u u - -
 τα-χυ-πόμ-ποι-σι δι-ωγ-μοῖς;
 u u - - u u - -
 ὅ τί τοι μόρ-σι-μό-ν ἐσ-τιν, τὸ γέ-νοι-τ' ἄν·
 u u - - u u - - u u - -
 Δι-ὸ-ς οὐ παρ-βα-τό-ς ἐσ-τιν
 u u - - u u - -
 με-γά-λα φρὴν ἄ-πέ-ρα-τος.
 u u - - u u - -

1050 με-τὰ πολ-λᾶν/ δὲ γά-μων ἄ-/δε τε-λεν-τὰ

u u - - u u - - u u - -
 προ-τε-ρᾶν πέ-λοι γυ-ναι-κῶν.
 u u - u - u - -

Estrofe 3

CORO

ὁ μέ-γας Ζεὺς/ ἄ-πα-λέ-ξαι 2 ion

u u - - u u - -

γά-μο-ν Αἰ-γυπ-/το-γε-νή μοι. 2 ion

u u - - u u - -

SOLDADOS ARGIVOS

τὸ μέ-ν ἄν βέλ-/τα-το-ν εἷ-η· 2 ion

u u - - u u - -

SOLDADOS ARGIVOS

σὺ δὲ θέλ-γοις/ ἄ-ν ἄ-θελ-κτον; 2 ion

u u - - u u - -

CORO

σὺ δέ γ' οὐκ οἶσ-/θα τὸ μέλ-λον. 2 ion

u u - - u u - -

Anti. 3

CORO

τί δὲ μέλ-λω /φρέ-να Δί-αν 2 ion

u u - - u u - -

κα-θο-ράν, ὄψ-/ι-ν ἄ-βυσ-σον; 2 ion

u u - - u u - -

SOLDADOS ARGIVOS

μέ-τρι-ον νῦν/ ἔ-πο-ς εὔ-χου·

u u - - u u - u

CORO

(1060) τί-να και-ρόν/ με δι-δάσ-κεις;

u u - - u u - -

SOLDADOS ARGIVOS

τὰ θε-ῶν μη-/δὲ-ν ἄ-γά-ζειν.

u u - - u u - -

Estr. 4

CORO

Ζεὺς ἄ-ναξ/ ἄ-ποσ-τε-ροί- 2 ia sin(lec)

- u - u - u -

η γά-μον/ δυ-σά-νο-ρα 2 ia sin

- u - u - u -

δά-ι-ο-ν, ὄσ-/πε-ρ Ἴ-ὠ 2 ia anac1 cat(arist)

- u u - u - -

πη-μο-νάς/ ἐ-λύ-σα-τ' εὖ 2 ia sin

- u - u - u -

χει-ρὶ παι-/ ω-νί-α/ κα-τας-χε-θών, 3 ia sin

- u - - u - u - u -

εὖ-με-νή/ βί-αν κτί-σας, 2 ia sin

- u - u - u -

Anti.4
καὶ κρᾶ-τος/ νέ-μοι γυ-ναι-
- u - u - u -
ξίν· τὸ βέλ-/τε-ρον κα-κοῦ
- u - u - u -
(1070) καὶ τὸ δί-μοι-/ρο-ν αἰ-νῶ,
- u u - u - -
καὶ δί-κα/ δί-κα-ς ἔ-πε-
- u - u - u -
σθαι, ξὺν-ν εὖ-/χαῖς ἐ-μαῖς,/ λυ-τη-ρί-οις
- u - - u - u - u -
μη-χα-ναῖς/ θε-οῦ πά-ρα.
- u - u - u -

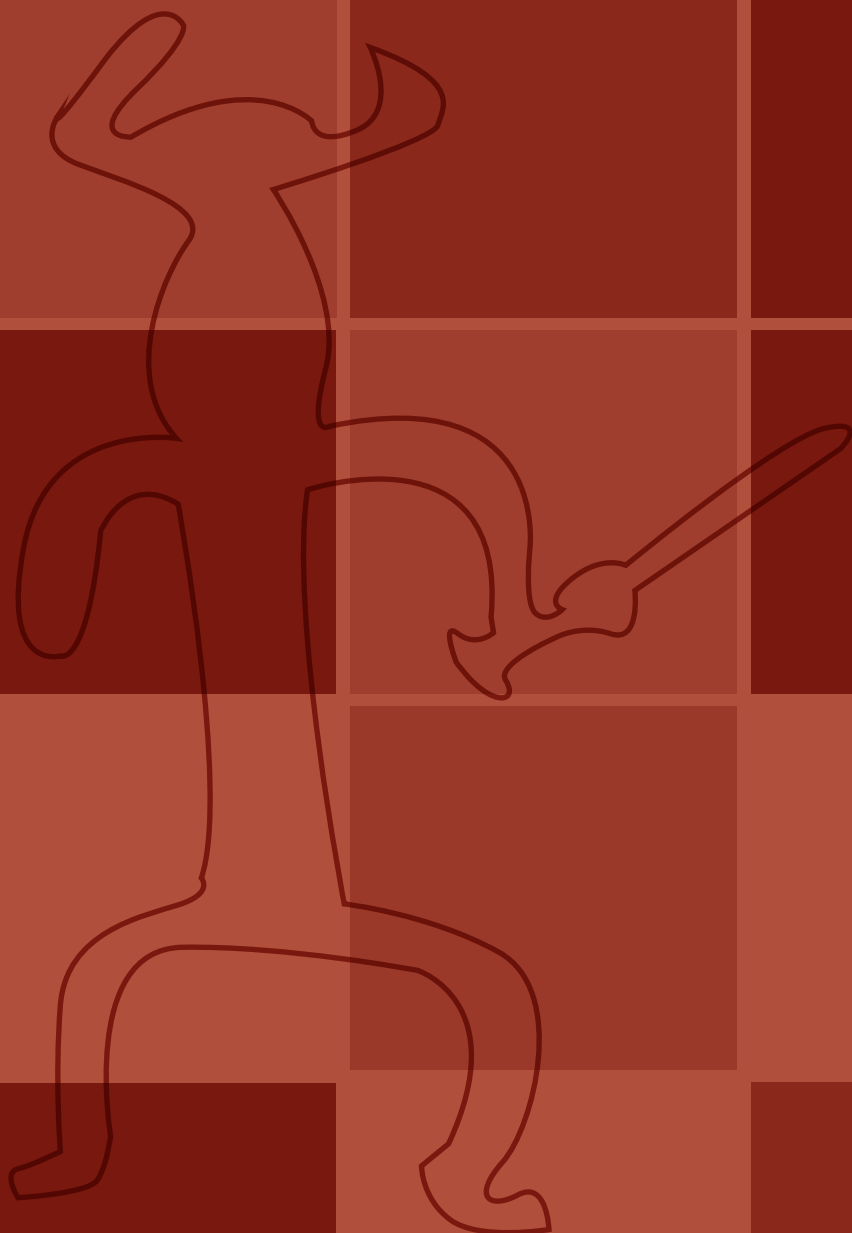
EDIÇÕES

SOMMERSTEIN, A. Aeschylus. Cambridge:Harvard University Press, 2008.(Loeb)
WEST, M. Aeschylus. Tragoediae. Stuttgart: B.G. Teubner, 1998.
TUCKER, T.G. The Supplices of Aeschylus. Londres e Nova York: Macmillan &Co., 1989.

BIBLIOGRAFIA

DALE, A.M. *Collected Pappars*. Cambridge University Press, 1969.
DALE, M. *The Lyric Metres of Greek Drama*. Cambridge University Press, 1968.
FLEMING, T. *The Colometry of Aeschylus*. Amsterdã: Adolf. M Hakkert Editore, 2007.
GENTILI, B. *La metrica dei Greci*. Messina/Fireze:Casa Editrice G. D'Anna, 1951.
GUERRA, A. G. *Manual de Métrica Grega*. Madrid: Ediciones Clássicas, 1997.
LOTMAN, M-K. "The Ancient Iambic Trimeter:a Disbalanced Harmony" in Formal Approaches to Poetry: Recents Developments in Metrics. (Orgs) DRESHER, E.B. & FRIEDBERG, N. Berlin/Nova York: Mouton de Gruyter, 2006, 287-308.
MAAS, P. *Greek Metre*. Oxford University Press, 1962.
MARTINELLI. M. C. *Gli Strumenti del Poeta*. Bologna: Cappelli Editore, 1997.
MASQUERAY, P. *Traité de Métrique Grecque*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1899.
RASH,J.N. *Meter and Language in the Lyrics of the Suppliants of Aeschylus*. Nova York: Arno Press, 1981.
RAVEN, D. S *Greek Metre*. Londres: Faber and Faber,1962.
SCHROEDER, O. Aeschyli Canitca. Teubner, 1907.

- SOMMERSTEIN, A. Aeschylus. Persians. Seven Against Thebes. Suppliants. Prometheus Bound. Harvard University Press, 2008.
- STEINRÜCK, M. *À quoi sert la métrique?* Grenoble: Jérôme Millon, 2007.
- WEST, M.L. *Aeschylus tragoediae*. Stuttgart: Teubner, 1998.
- WEST, M.L. *Greek Metre*. Oxford University Press, 1982.
- WEST, M.L. *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: Teubner, 1990.



LISTA DE REALIZAÇÕES DO LADI-UNB

I. Obras Cênicas

Segue-se aqui lista com as obras que elaborei para teatro¹. Em negrito estão marcadas aquelas que foram encenadas. Informações mais detalhadas sobre as montagens dessas obras podem ser acessadas nas edições da Revista Dramaturgias².

Bloco I (1995-1997)³

- 1) **O filho da costureira**⁴
- 2) A grande vó
- 3) Casal na Cama
- 4) Caim
- 5) Farsa do quem quer amar
- 6) Natal sem crianças
- 7) A festa
- 8) **Uma última noite sobre a terra**⁵

Bloco II (1997- 2001)⁶

- 9) Retorno
- 10) Volte sempre
- 11) Se você só tem isso, se você já não tem
- 12) Olimpo
- 13) **O salto do escorpião**⁷
- 14) O pesadelo de João, o embusteiro
- 15) Carne Crua
- 16) Domingo áspero

¹ Para as publicações acadêmicas, veja meu livro *Teatro e música para todos: O Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*. Brasília: Editora Unb, 2022.

² Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>

³ Foram publicados no livro *A Idade da Terra & Outros Escritos* (1997). Correspondem à primeira fase de minha escrita teatral: textos curtos, centrados nas falas das personagens, escrita que se aproxima da poesia, por meio da tradição simbolista francesa. O hermetismo do texto se conjuga a absurdo das situações. Textos disponíveis em https://www.academia.edu/1439561/A_idade_da_terra_e_outros_escritos._Poems_and_plays

⁴ Performance: William Ferreira. V. <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB.

⁵ Apresentado durante o Cometa Cenas de 1997 na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB. Direção: José Regino. Intérpretes: Adriana Lodi e Selma Trindade.

⁶ A Intensa produção do primeiro período é expandida, com um diferencial: a partir da comédia *Aluga-se* (1997), com direção de Brígida Miranda, começo a ter uma maior envolvimento com o mundo do teatro, deixando de ser apenas um autor de gabinete. Note-se a grande relação com obras cinematográficas.

⁷ Texto utilizado do espetáculo *A reta do fim do fim*, de Márcia Duarte, 1996.

- 17) Diógenes
- 18) Brutal
- 19) Os Vigilantes
- 20) **Docenovembro** (2000)⁸
- 21) **Aluga-se** (1997)⁹
- 22) Audição (2001)
- 23) *Acid House*
- 24) A Investigação
- 25) **O acontecimento** (2000)¹⁰
- 26) A oração (2000)
- 27) Visita ao velho comediante (2000)

Bloco III (1997-2001)¹¹

- 28) **Idades.Lola.** (2002)¹²
- 29) **Rádio Maior** (2002)¹³
- 30) A miséria do mundo (2002)
- 31) **As partes todas de um benefício. Antidrama com música** (2002)¹⁴
- 32) **Um dia de festa. Musical.** (2003)¹⁵
- 33) **As quatro caras de um Mistério. Textos de natal** (2003)¹⁶
- 34) **Salada para três** (2003)¹⁷

⁸ Apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil-Brasil (CCBB-Brasília), em 2001.

⁹ Direção Brígida Miranda. Intérpretes: Cláudia Moreira, Cristiane Rocha, Guto Viscardi, Letícia Nogueira, Magno Assis e Suail Rodrigues. Apresentado em diversos espaços entre 1996 e 1998, como Anfiteatro 09 da UnB e Sala Villa-Lobos Teatro Nacional.

¹⁰ Texto encomendado para o Detran-Df, e apresentado diversas vezes no Distrito Federal.

¹¹ Após a conclusão de meu doutorado, em parceria com os colegas professores Hugo Rodas, Sônia Paiva e Jesus Vivas, iniciamos uma série de produções como projetos de fim de curso do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Agradeço a todos os colegas e alunos por esses anos de aprendizagem. A melhor escola de dramaturgia é escrever para um grupo específico, participando de todo o processo criativo.

¹² Direção: Hugo Rodas. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes da UnB. Intérpretes: Andrea Santos, Lívia Frazão e Kênia Dias. Trabalho de fim de curso.

¹³ O texto recebeu menção honrosa no Prêmio Cidade de Literatura Cidade de Belo Horizonte, categoria Dramaturgia, em 2003, sendo depois apresentado na Funarte-Brasília em 2004 como leitura dramática.

¹⁴ Apresentado no Cometa Cenas em 2003, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB. Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Suail Rodrigues dos Santos, Carla Blanco, Letícia Nogueira Rodrigues, Ana Cristina Vaz. Trabalho de fim de curso.

¹⁵ Direção Jesus Vivas. Intérpretes: Rebbeka Del Aguila, Silvia Paes, Luciana Barreto, Barbara Tavares, Mariana Baeta, Ana Paula Barrenechea. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso. V. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 14, 2020.

¹⁶ Direção Hugo Rodas.

¹⁷ Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Elen Goerhing, Themis Lobato, Andrea Patzsch. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso.

35) Iago (2004)¹⁸

Bloco IV (2005-2008)¹⁹

- 36) A Morte de um Grande Homem (2005)
- 37) As coisas que Não se Mostram (2006)
- 38) Cachorro Morto (2006)
- 39) Não se Esqueça de Mim (2005)
- 40) O Violador (2005-2006)
- 41) Uma Noite Um Bar (2005)
- 42) Despedida (2008)
- 43) Dois Homens Bons (2016)
- 44) A Arte de Compor Canções Invisíveis (2020)²⁰

Bloco V (2006-2021)²¹

- 45) **Saul**. Drama musical (2006)²²
- 46) **O Empresário**. Libreto (2007)²³
- 47) **Caliban**. Drama musical (2007)²⁴
- 48) **No Muro**. Hip-Opera (2009)²⁵
- 49) **David**. Drama musical (2012)²⁶
- 50) **Sete**. Drama musical (2012)²⁷
- 51) **À Mesa**. Comédia (2012)

¹⁸ Direção: Nitza Tenenblat. Apresentado no CCBB, Sesc-Ceilândia, Sesc-Taguatinga, entre outros espaços. V. Seção "Documenta" na *Revista Dramaturgias* n. 1, 2016.

¹⁹ Buscando novas formas de intercâmbio entre narrativa e drama, elaborei um conjunto de textos que é a base deste livro. Este ciclo temático retoma preocupações presentes em escritos anteriores, inserido-as em outra forma de apresentação. Grande parte dessas obras foram publicadas em *O Macho Desnudo: Roteiros Cênicos para Desconstrução do Masculino*. (Lisboa, Editora Cordel de Prata, 2020).

²⁰ Texto para um "auditeatro", em homenagem ao meu amigo Antonio Jacobs, colhido pela Covid 19.

²¹ A partir de 2005, passo dirigir minhas atenções para as fronteiras entre teatro e música. E a partir de 2014 trabalho mais música instrumental, em composições para diversas formas camerísticas e suítes orquestrais.

²² As orquestrações foram realizadas pelo maestro Guilherme Giroto. Sobre o processo criativo e partituras, v. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 8, 2018.

²³ Sobre a produção do espetáculo e o novo libreto, v. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 5, 2017.

²⁴ Orquestrações e arranjos elaborados por Ricardo Nakamura. Sobre o processo criativo, v. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 6, 2017.

²⁵ O roteiro e as músicas foram elaborados dentro do processo criativo, em parcerias com Plínio Perru e DJ Jamaika. Direção Hugo Rodas. Financiamento Eletrobrás.

²⁶ Processo criativo em colaboração com o multinstrumentista Marcello Dalla. Direção Hugo Rodas. Financiamento FAP-DF. Será tema dos próximos dois capítulos deste livro. v. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 2/3, 2016.

²⁷ Direção: Hugo Rodas. V. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n.9, 2018.

- 52) **Uma Noite de Natal**. Drama Musical (2013)
 53) **Salomônicas**. Farsa musical (2016 e 2017)²⁸
 54) **Suíte Clássica** (2020). Cenas para coro e instrumentos a partir de textos da Antiguidade Clássica. Publicada em *Revista Dramaturgias*, n. 15, p.403-573, 2020.
 55) **Happy Hour** (2021). Drama musical para três mulheres. Publicado na *Revista Dramaturgias* n. 17, 2021²⁹.
 56) **A Revolução Buliçosa**. (2021) Farsa Musicada³⁰.
 57) **O Velório do Velho Mestre da Cena**. Para coro, banda e um cadáver insepulto³¹.
 58) **Eu luto**. (2022) Recital Cênico-Musical³².

Bloco VI. Inacabadas³³

- 59) **A ceia** (2012)
 60) **Do fundo do abismo** (2012)
 61) **Téo e Cléia** (2013)
 62) **Uma canção para Ícaro** (2014/2015)

II. Obras Musicais

1) "Suíte Orquestral Heliodoriana", em 7 movimentos, 2014-2015, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9539/8431>³⁴.

AUDIOCENA	FONTE	DURAÇÃO	LINKS
1) Amanhecer	1.1.1	3:08s	https://youtu.be/4CRVRyNI23g
2) Caça	1.1	3:25	https://youtu.be/eL2SqvWNJO
3) Epifanias	1.2	3:30	https://youtu.be/VVTS_6xun2c
4) Lamento	1.2 -1.3	3:13	https://youtu.be/7MPietEnR8Y
5) Caverna	2.1- 2.10	4:32	https://youtu.be/6CoIWpXgkCE
6) Calasiris	3	4:00	https://youtu.be/WLeIblyWjCO
7) Homéricas	9	4:02.	https://youtu.be/3FXSP4Ujb6c
	Total	33 min	

²⁸ Ambas : Direção Hugo Rodas. V. *Revista Dramaturgias* n. 4, 2017.

²⁹ Premiada no Fundo de Arte Cultura, edital para montagem de óperas/musicais (2021).

³⁰ Recebeu o segundo lugar no PRÊMIO FUNARTE DE DRAMATURGIA - 200 Anos de Artes no Brasil (2021).

³¹ Escrito em homenagem ao meu mestre e amigo Hugo Rodas, falecido em 13/04/2022.

³² Link vídeo: <https://youtu.be/T-lbtDJ1NQU> . Veja nesta revista na Seção Documenta as partituras e os textos dessa obra.

³³ Discutidas em Mota (2020).

³⁴ O meu livro *Audiocenas: interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*. (Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020) documenta o processo criativo desta obra.

- 2) "Suíte Orquestral Esplanada", apresentada pela Orquestra Juvenil da Universidade de Brasília, 2017, apresentado no auditório da Casa Thomas Jefferson. Link partituras <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24901/21993>
- 3) "Suíte Orquestral Kandiskyana", 2017-2019, em 10 movimentos, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27383/23656>³⁵

NÚMERO	REFERÊNCIA	LINK	DURAÇÃO	DATA COMP.
1	Comp. IV	https://youtu.be/-Ph550fz94c	5:29s	03/2017
2	Comp. VI	https://youtu.be/BvT0nmWxFnA	5:04s	07/2018
3	Comp. VIII	https://youtu.be/JM1Hv2fSjok	3:26s	8/2018
4	Comp. V	https://youtu.be/HjGxNd9EMeo	3:42s	9-10/2018
5	Comp II	https://youtu.be/fvdqIQnkACQ	3:35s	10/2018
6	Comp III	https://youtu.be/m8NKAf16TYs	3:12s	11/2018
7	Comp I	https://youtu.be/1u7CKFZyjmQ	3:28	12/2019
8	Comp X	https://youtu.be/SM4HlsspBOE	3:14	02/2019
9	Comp IX	https://youtu.be/v5qlrff7TDE	2:28	04/2019
10	Comp VII	https://youtu.be/jd6q8TKssoQ	5:48	05/2019

- 4) "Sambafoot" para o Qualea Trio (Clarinete, Violão, Contrabaixo), apresentada em excursão do trio a Paris, Oslo, Haltdalen, Ancara e Lisboa, 2018.
- 5) "No Fantasies Through the Night", para Oboe, Violino e Cello. 2018.
- 6) "Eixão e Chuva", para Coral de trombones, 2018³⁶.
- 7) "A Distant Call", para Trombone e Piano, 2018,
- 8) "Love in Seconds", para duo de Cellos, 2018.
- 9) "m.a.r.c.u.s." para Clarinete e Piano, 2018³⁷.
- 10) "Music of No Changes V", para Trompete, Trombone e Piano, 2018.
- 11) "Odd Funk", para Oboe, Violino e Cello, 2018.
- 12) "Waiting for You", piano, 2018.
- 13) "FlboNUts", para Clarinete e Piano, 2018.
- 14) "Baião", piano, 2018.
- 15) "Tertian Piano", para piano, 2018³⁸.
- 16) "Metaljungle" para Clarinete, Violão e Contrabaixo, 2019. Para o grupo Qualea Trio.
- 17) Suíte "Clarice(a)nas" (2020), seis peças para piano, publicada na Revista Cerrados, n.54, p. 289- 352, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/>

³⁵ O meu livro *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021) documenta o processo criativo desta obra.

³⁶ "Sambafoot", "No Fantasies Through the Night", e "Eixão e Chuva" foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas I". *Revista Dramaturgias*, n. 12, p. 267-308, 2019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/28698>.

³⁷ "A Distant Call", "A Distant Call", e "m.a.r.c.u.s." foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas II". *Revista Dramaturgias*, n. 13, p. 389-417, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/31076>

³⁸ "Music of No Changes V", "Odd Funk", "Waiting for You", "FlboNUts", "Baião", e "Tertian Piano", foram publicadas em "Peças de Ocasião: Cenas E(m) Música III". *Revista Dramaturgias* n. 14, p.472-504, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34393>.

[cerrados/article/view/35308](#).

18) "Escadas", para quarteto de flautas, 2021.

19) "Oscilações", para quarteto de flautas, 2021.

20) "Lockdown" (2021), para Big Band, composta para a Orquestra Popular Candanga da UnB, 2021. Publicada na *Revista Dramaturgias*, n. 16, p.466-493, 2021.

21) Suíte "Cidade Fantasma", 5 obras para Clarinete, Violino/Viola e Cello. Para Ricardo Dourado Freire e Filhos.

22) "Pai e Filho". Duo para Violino e Cello, 2021.

23/30) Ciclo de obras compostas a partir de curso de *Contemporary Techniques in Music Composition II*, Berklee University, primeiro semestre de 2022³⁹.

NÚMERO	TÍTULO	FORMAÇÃO	TÉCNICA	DURAÇÃO	REFERÊNCIAS
23	<i>Mini Serial Suite</i>	Clarinet, Trombone, Snare Drum, Piano, Violino	Serialismo	2:30s	Schoenberg, Webern, Berg, Pierre Boulez, Ben Johnston.
24	<i>Car Window. Audioscenes.</i>	Full Orchestra. (classical)	Soundscapes and Textures	1:57s	Debussy, Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Ruth Crawford, Gyorgy Ligeti, Luciano Berio, Charles Ives, Krzysztof Penderecki.
25	<i>Minimal Trance</i>	Piano, Eight Cellos(8), Bass Drum.	Minimalismo	2:08s	Steve Reich, La Monte Young, Morton Feldman, Terry Riley, Philip Glass, Frederic Rzewski, John Adams.
26	<i>Dancing Under Water</i>	Trumpet, Trombone, Timpani, Snare Drum, Bass Drum, Piano, Two Choirs, Violin, Cello.	New Rhythms	2:5s	Charles Ives, Elliott Carter, György Ligeti.
27	<i>Tristan Bossa</i>	Full Orchestra (classical)	Quotations	2:14s	Alban Berg, Debussy, Richard Strauss, Stravinsky,
28	<i>Hymn</i>	Flute, oboe, English horn, Clarinet Bb, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Violins(1,2), Viola, Cello, Contrabass.	New Spirituality	3:36s	George Rochberg, Samuel Barber, David Del Tredici, John Adams, Ellen Taaffe Zwilich, Yehudi Weiner, Libby Larsen, Arvo Pärt, John Tavener, James McMillan and Henryk Górecki.
29	<i>Crazy Laughs During Wartime</i>	Trombone, Timpani, Snare drum, Bass drum, Piano, Vocals, Violins(1,2), Viola, Cello.	Espectralismo	1:54s	Giacinto Scelsi, Per Norgard, Gérard Grisey, Tristan Murail, Jonathan Harvey.
30	<i>Space Tango</i>	String Quartet	Mixed techniques	3:09	Astor Piazzolla, Isang Yun – Muak.

³⁹ Estas obras estão disponíveis nesta revista, na seção Musicografias.

III. Videografia

- 1) Material elaborado em diálogo professora a Ana Beatriz Barroso em torno de meu primeiro texto teatral encenado – *O Filho da Costureira* (1996).
Link: <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 2) Materiais de curso de introdução à pesquisa em Artes Cênicas, para o Curso Teatro-UAB. Elaborado pelo CEAD-UnB.
Links: <https://youtu.be/UgXXJKof3rc> | <https://youtu.be/gfqBupUliXs> | <https://youtu.be/93V9PdRiQOs>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 3) Dança, Métrica e Música na Antiguidade (2013)
Aula no IFB- Brasília.
Link: <https://youtu.be/lX2tOFTSibQ>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 4) Audiocenas e Etiópicas: pesquisa e processo criativo (2014)
Palestra sobre a pesquisa de pós doutorado, realizada no CLEPUL - Lisboa.
Link: <https://youtu.be/noLOHxEkrx4>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 5) UnBTV Entrevista: Professor lança livro sobre dramaturgia(2017)
A respeito do lançamento do livro Dramaturgia. Conceitos, Exercícios e Análises.
Link: <https://youtu.be/R-ff7j0jb9Q>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 6) Diálogos: Hugo Rodas conta trajetória na UnB (2018)
Diálogo com Hugo Rodas, para a UnB Tv.
Link: <https://youtu.be/U8OnQnihrVI>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 7) Kandinsky em Performance: Análise de cena do documentário Schaffende Hände, de 1926. (2019).
Palestra no 18 #Art (2019)
Link: <https://youtu.be/9HuPQXpmyrk>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 8) Tragédia Grega na Quarentena, (2020)
Diálogo com Mario Vitor Santos, da Casa do Saber, para contextualizar a montagem de Os Persas, de Ésquilo.
Link: <https://youtu.be/t8ucFWb5vms>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 9) AREPO | CONVIDA 20 | MARCUS MOTA (2020)
Diálogo com Luís Soldado sobre ópera no Brasil
Link: <https://youtu.be/JaULmwk83Qk>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 10) Janela das Artes - CEN - Marcus Mota (2020)
Depoimento sobre história do LADI no Instituto de Artes
Link: <https://youtu.be/vBeknO3xFQQ>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 11) Entrevista sobre Clarice Lispector (2020)
Link: <https://youtu.be/VtniMWmDeAg>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 12) Podcast Archai. Heráclito/Eudoro (2020)
Link: <https://anchor.fm/podcast-archai/episodes/3--Herclito-ejpu1n>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 13) A Música sem palavras de todos os sentidos: Mendelssohn nosso contemporâneo multimídia (2020).
Palestra.
Link: <https://youtu.be/bPb0vFboq-o>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 14) Suíte Clarice(a)nas: Notas de um processo criativo antipandêmico (2020).
Palestra para o V Encontro Internacional Piano Contemporâneo
Link: <https://youtu.be/aH4EaBMXeOc>. Acesso em: 3 dez. 2021.

- 15) Lançamento - Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial (2021).
Diálogo com Ricardo Dourado Freire
Link: https://youtu.be/SlpsVi_az3A. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 16) Morte imaginada é morte domada? (2021)
Diálogo com Gabriele Cornelli sobre o livro Imaginação e Morte: Estudos sobre a representação da finitude.
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=q4jWOU502-g>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 17) Defesa Pública para Tese de Professor Titular | Prof. Dr. Marcus Mota | Título: Infinitude Sonora (2021)
Link: <https://youtu.be/okzMJt5hORU>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 18) Erudição e Multidisciplinaridade: o Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília (2021).
Palestra. Ceam UnB.
Link: https://youtu.be/-pDQawHc_Gw. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 19) Retórica, Performance, Música: A Estética Barroca de Pe. Antônio Vieira (2021)
Comunicação XII Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos séculos, XVI, XVII e XVIII”(2021).
Link: <https://youtu.be/mS-YzUhLa7Y>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 20) Dramaturgia musical na Grécia Antiga: contextos, formas e recepções (2021).
Palestra PPG Artes Cênicas Unesp.
Link: <https://youtu.be/v6hzbYYTZGE>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 21) Entrevistas com Ordep Serra.
Série de três entrevistas sobre a formação, cotidiano e dissolução do Centro de Estudos Clássicos da UnB. 2021⁴⁰.
Links: <https://youtu.be/TCQ1UoycvME> | <https://youtu.be/D8OWlTGKlKc> | <https://youtu.be/p6TbPyk1NAo>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 22) O que é ser um professor artista na universidade. link: <https://youtu.be/xt-zWkSiVZeg>. Acesso em: 3 set. 2022.
- 23) Hugo Rodas - o mistério revelado! Link: <https://youtu.be/zu7tB4aOLPc>. Acesso em: 3 set. 2022.
- 24) Marcus Mota: literatura, teatro e música unidos pela arte da escrita. Podcast.
Link: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/908705-marcus-mota-literatura-teatro-e-musica-unidos-pela-arte-da-escrita/>

⁴⁰ A entrevista é parte integrante das fontes para a pesquisa “Tradição e Interdisciplinaridade: Memórias do CEC-UnB”, possibilitada pelo edital Ceam 001/2020.

Expediente

Editor chefe

MARCUS MOTA
(LABORATÓRIO DE DRAMATURGIA / UNIVERSIDADE DE
BRASÍLIA, BRASIL)

Editora assistente

EMILLE CATARINE RODRIGUES CANÇADO

Comissão editorial

ADRIANA FERNANDES (UNIVERSIDADE FEDERAL DA PA-
RAÍBA, BRASIL) | CARLOS ALBERTO FONSECA (UNIVER-
SIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL) | DOMINIC MCHUGH
(UNIVERSITY OF SHEFFIELD, INGLATERRA) | ERIC SALZMAN
(COMPOSER-IN RESIDENCE AT CENTER FOR CONTEMPO-
RARY OPERA, NOVA YORK, USA) | FERNANDO MATOS
OLIVEIRA (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL |
HUGO RODAS (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASIL) |
LUIZ FERNANDO RAMOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO,
BRASIL) | MAGDA ROMANSKA (EMERSON COLLEGE, USA)
| MÁRCIA DUARTE (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASIL)
| MÁRCIO MEIRELLES (UNIVERSIDADE LIVRE, BRASIL) |
MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO (UNIVERSIDADE NOVA DE
LISBOA/ CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉ-
TICA MUSICAL (CESEM), PORTUGAL) | MARCO VASQUES
(CRÍTICO TEATRAL — JORNAL CAIXA DE PONTO, BRASIL)
| PAULO RICARDO BERTON (UNIVERSIDADE FEDERAL DE
SANTA CATARINA, BRASIL) | PHILIPPE BRUNET (UNIVERSITÉ
DE ROUEN, FRANÇA) | ROBSON CORRÊA DE CAMARGO
(UNIVERSIDADE DE GOIÁS, BRASIL) | STANLEY GONTAR-
SKY (FLORIDA STATE UNIVERSITY, USA)

Edição de textos

MARCUS MOTA

Comissão científica

A.P. DAVID (PESQUISADOR INDEPENDENTE, USA) | FER-
NANDO BRANDÃO DOS SANTOS (UNIVERSIDADE ESTADU-
AL PAULISTA, BRASIL) | GABRIELE CORNELLI (UNIVERSI-
DADE DE BRASÍLIA, BRASIL) | RICARDO DOURADO FREIRE
(UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASIL) | TEREZA VIRGÍNIA
RIBEIRO BARBOSA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS
GERAIS, BRASIL)

Editor convidado

BÁRBARA TAVARES DOS SANTOS

Projeto gráfico

EMILLE CATARINE RODRIGUES CANÇADO
LEONARDO JOFREI PEREIRA CANÇADO

Diagramação e capa

EMILLE CATARINE RODRIGUES CANÇADO
LEONARDO JOFREI PEREIRA CANÇADO

Foto de capa

BANCO DE IMAGENS FREEPIK, COM MODIFICAÇÕES.



Essa revista foi composta em tipografia Aller, tamanho 12pt,
desenhada pelo estúdio de design Dalton Maag.

ISSN: 2525-9105