



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

JÚNIA CRISTINA PEREIRA

**DRAMATURGIAS DE SI E DO OUTRO:
CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS**

Salvador

2019

JÚNIA CRISTINA PEREIRA

**DRAMATURGIAS DE SI E DO OUTRO:
CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas,
Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para
obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Antonia Pereira Bezerra, UFBA.

Salvador

2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Pereira, Júnia Cristina
Dramaturgias de Si e do Outro: Construções
Identitárias / Júnia Cristina Pereira. -- Salvador,
2019.
253 f. : il

Orientadora: Antonia Pereira Bezerra.
Tese (Doutorado - Programa de Pós Graduação em Artes
Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de
Teatro, 2019.

1. Dramaturgia. 2. Identidade. 3. Gênero. 4.
Racialização. 5. Lugar de fala. I. Bezerra, Antonia
Pereira. II. Título.

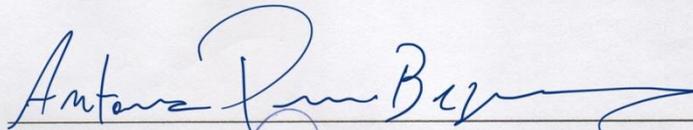
TERMO DE APROVAÇÃO

Júnia Cristina Pereira

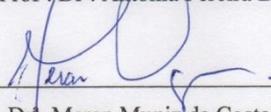
“DRAMATURGIAS DE SI E DO OUTRO: CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS.”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

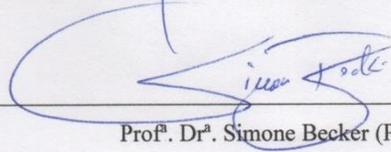
Aprovada em 23 de novembro de 2019.



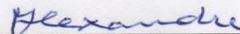
Prof.ª. Dr.ª. Antônia Pereira Bezerra (Orientadora)



Prof.ª. Dr. Meran Muniz da Costa Vargens (PPGAC/UFBA)



Prof.ª. Dr.ª. Simone Becker (PPGANT/FCH/UFGB)



Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre (Pós-Lit – FALE/UFMG)



Prof. Dr. Noeli Turle da Silva (PPGAC/UNIRIO)

Para a criança que fui e que ainda vive em mim

Agradecimentos

À minha mãe, pai, irmãs e irmão, eu agradeço pelo apoio e pela compreensão em relação às minhas ausências, em tantos momentos importantes para a família. Agradeço à minha irmã Jacqueline pelos livros, conversas e pela ajuda com traduções. À minha esposa Dulcinéia, agradeço por me aconchegar nos momentos de confusão e de desânimo e pelos cuidados diários com que me nutre de amor e carinho.

Aos grupos de teatro *Dez Pras Oito*, *Mayombe*, *Dois Pontos*, *Olho Nu*, *171*, *Não é Grupo* e *Orendive*, pelas trocas artísticas durante toda minha trajetória no teatro. Em especial, agradeço à Rossandra Cabreira e Karla Neves, pelo processo criativo de *Jaity Muro*, parte fundamental dessa pesquisa.

Agradeço à professora e amiga Graciela Chamorro, ao Grupo de canto *Veraju*, ao Casulo Espaço de Cultura e Arte, e à comunidade Kaiowá da retomada de *Itay Ka'aguyrusu*, município de Douradina/MS, em especial ao grupo de canto *Okaraguyje Taperendy*, sob a liderança de Joel e Terezinha, pela iniciação à cultura Kaiowá e guarani.

Ao Curso de Artes Cênicas da UFGD, pelo apoio à nossa formação. Agradeço aos professores Marcos Chaves e Braz Júnior, pela coordenação local do Doutorado Interinstitucional (DINTER) UFGD/UFBA, e às(aos) companheiras(os) de jornada do DINTER: Ariane Guerra, Flávia Janiaski, Gil Esper, Gina Tocchetto, João Dadico, José Parente, Michel Mauch e Igor Schiavo pelas trocas, auxílios mútuos e compartilhamento de experiências. Em especial, agradeço à Gina, pela companhia em Salvador, e a ela e à Ariane, pelas tardes de quarta-feira. Às(aos) estudantes do Curso de Artes Cênicas da UFGD, agradeço por renovarem diariamente meus desafios e minhas esperanças.

À UFBA e ao coletivo de docentes que atuaram no DINTER, pela disponibilidade em atravessar tantos quilômetros para estar conosco e contribuir com nossa formação. Em especial, agradeço à minha orientadora Antonia Pereira pela confiança em mim depositada. À professora Meran Vargens e ao professor Licko Turle, agradeço pelas trocas durante meu estágio em Salvador.

Por fim, agradeço à amiga Isabel Toledo, que me atendeu como terapeuta durante grande parte do processo e que foi ouvido atento e coração aberto às questões que me atravessaram.

Dizem que os cães ouvem muito melhor que nós. O coração, por exemplo, eles não escutam “Tum, tum, tum!” como nós ouvimos, e sim “quem, quem, quem”. Dizem que é porque o coração é aquele que ouve uma voz desesperada loooonge, gritando: “EU TE AMO! EU TE AMO!”, e então bate desesperado respondendo: Quem, Quem, Quem, Quem, Quem, Quem, Quem?”

Grace Passô (2005, p. 39)

PEREIRA, Júnia Cristina. *Dramaturgias de Si e do Outro: Construções Identitárias*. 253f. 2019. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RESUMO

O presente trabalho volta seu olhar para a produção dramaturgical da autora como produção de si mesma, considerando processos de construção dramaturgical compartilhada como cenas de interpelação nas quais a atriz/dramaturga precisa relatar a si mesma no discurso teatral, construindo identidades como autora que se tornam visíveis nas obras criadas. Tomando como material de análise a produção da autora no campo da dramaturgia no período compreendido entre 2007 e 2015 em Belo Horizonte/MG e entre 2016 e 2019 em Dourados/MS, o trabalho busca compreender como, num primeiro momento, o gênero (mulher) e, num segundo momento, a racialização (mulher *karai*, não indígena ou parda) marcam a identidade da autora que se faz visível nessas obras. Tais construções identitárias são sempre feitas na relação com os(as) outras(os) e na relação com normas que estabelecem o que é e o que não é reconhecível. O trabalho descreve, especialmente, a criação dramaturgical da apresentação/performance *Jaity Muro* (Dourados, 2018) em conjunto com a artista Kaiowá Rossandra Cabreira, e a criação da performance *Parda* (Salvador - Belo Horizonte – Dourados, 2018). A análise de tais trabalhos, na esteira do pensamento de Judith Butler (2015a), sugere uma relação com as categorias de identidade e de alteridade na autoria dramaturgical que reconheça o modo incompleto com que conseguimos perceber e relatar nosso próprio lugar de fala.

Palavras-chave: Dramaturgia. Identidade. Gênero. Racialização. Lugar de fala.

PEREIRA, Júnia Cristina. *Dramaturgies of Oneself and the Other: Identity Constructions*. 253pp. 2019. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

ABSTRACT

The present dissertation turns its gaze to the author's dramaturgical production as production of herself, considering shared dramaturgical construction processes as interpellation scenes in which the actress/playwright needs to report on herself in the theatrical discourse, thus turning identity constructions visible. Taking as analysis material the author's dramaturgy production, between 2007 and 2015, in Belo Horizonte/MG, and between 2016 and 2019, in Dourados/MS, the work seeks to understand how gender (woman) and then race (*karai*/non-indigenous or Brown) mark the author's identity in the construction of her pieces. Identity constructions are usually related to others and norms that establish what is (not) recognizable. The research focus special attention to the dramaturgy creation and presentation/performance *Jaity Muro* (Dourados, 2018) together with the Kaiowá artist Rossandra Cabreira, and the performance *Parda* (Salvador - Belo Horizonte - Dourados, 2018). The analysis of those pieces follows Judith Butler's thinking (2015a) on the relation identity and otherness in the dramaturgy authorship: the incomplete way we can perceive and report the place one speaks.

KEYWORDS: dramaturgy, identity, gender, racialization, place of speech.

Lista de Ilustrações

- FIGURA 1:** Prólogo do espetáculo *Encontro com Pedro Juan* – Grupo Teatro 171. Em cena, Júnia Pereira. Esquyna Espaço Coletivo Teatral, BH, 2013. Foto Mauro Barros.....24
- FIGURA 2:** Cena do espetáculo *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir* – Grupo Mayombe. Da esquerda para a direita: Marcos Alexandre, Marina Viana e Lopes Júnior. Espaço da Odeon Cia Teatral, BH, 2007. Foto: Elisa Amorim.....28
- FIGURA 3:** Prólogo do espetáculo *It* – Grupo Dois Pontos. Da direita para a esquerda: Amanda Dias Leite e Júnia Pereira. Temporada de estreia, Teatro 171, BH, 2010. Foto: Virgínia Pitzer.....33
- FIGURA 4:** Cena “Modo de Vida”, espetáculo *It*– Grupo Dois Pontos. Em cena, Júnia Pereira. Temporada no Teatro Sesi Holcim, BH, 2011. Foto: Glauce Guima.....35
- FIGURA 5:** *Encontro com Pedro Juan*, cena curta. Esquyna Espaço Coletivo Teatral, BH, 2012. Mostra de Cenas Curtas A-mostra. Lab. Foto: Ênio Resende.....39
- FIGURA 6:** Cena do espetáculo *Encontro com Pedro Juan* – Grupo Teatro 171. Em cena, Zezeca Junqueira (como Pedro Juan, à direita) e Júnia Pereira (como Doce Júnia, à esquerda). Ao centro, Javier Galindo representando a estátua de John Lennon no parque homônimo, em Havana. Esquyna Espaço Coletivo Teatral, BH, 2013. Foto Tarley Maccartiney.....42
- FIGURA 7:** Da direita para a esquerda: Júnia e Glauce em Copacabana. Fevereiro de 2011. Foto de Marcos Alexandre.....47
- FIGURA 8:** Da direita para a esquerda: Wilma Henriques e Eliane Maris em leitura do texto *Vendaval*. Janela de Dramaturgia, Teatro Espanca!, BH, agosto de 2014. Foto de Ethel Braga.....48
- FIGURAS 9 e 10:** Fragmento de exercício de escrita realizado no Ateliê de Dramaturgia. Setembro de 2014.....53-54
- FIGURAS 11 a 15:** Bilhetes recebidos de colegas em uma Sessão de Ateliê de Dramaturgia,

logo após a leitura do material provisório *Anemia Freak Show*. Novembro de 2014.....55-57

FIGURA 16: Leitura dramática de *Anemia*. Da direita para a esquerda: Isabel Toledo (como Tieta), Karla Neves (como Vanessa), Letícia Gamarra (como cabeleireira) e Beto Mônaco (como Geraldo). Casulo – Espaço de Cultura e Arte, Dourados/MS, junho de 2017. Foto: Stevan Nicolay.....60

FIGURA 17: Júnia Pereira, em cena de *Jaity Muro*. Espaço Sucata Cultural, agosto de 2019. Foto: Lucas Oliveira.....84

FIGURA 18: Júnia e Ñandesy Merinda, em meio às crianças do Grupo de Canto Ñemongo'i, da comunidade de Itay - Douradina/MS. Novembro de 2015. Foto Raique Moura.....107

FIGURAS 19 a 27: Reprodução da obra *História de Júlia e sua sombra de menino* (2010, p.48 a 65).....113-117

FIGURA 28: Cena de *Judith e sua sombra de menino*. Da direita para a esquerda: Zezinho Martins (como Paulinho), Sorrayla Parra (como Amanda), Júnia Pereira (como Judith) e Raique Moura (como Gustavo). Teatro Municipal de Dourados, março de 2017. Foto: Punto Áureo Fotografia e Audiovisual.....118

FIGURA 29: Judith encontra crianças indígenas em cena de *Judith e sua sombra de menino*. Da direita para a esquerda: Arami Marschner (como Kelen), Júnia Pereira (como Judith) e Raique Moura (como Wendel). Teatro Municipal de Dourados, março de 2017. Foto: Punto Áureo Fotografia e Audiovisual.....129

FIGURA 30: Carroça transita no bairro Parque Alvorada, Dourados/MS. Agosto de 2016. Foto: Júnia Pereira.....142

FIGURA 31: Casa de madeira no bairro Parque Alvorada, Dourados/MS. Agosto de 2016. Foto: Júnia Pereira.....143

FIGURA 32: Edifício comercial próximo ao bairro Parque Alvorada, Dourados, MS. Agosto de 2016. Foto: Júnia Pereira.....144

FIGURA 33: Muro com pichação na Av Marcelino Pires. Dourados/MS. Agosto de 2016. Foto: Júnia Pereira.....146

FIGURA 34: Praça de alimentação em feira livre em Dourados/MS. Agosto de 2016. Foto: Júnia Pereira.....	148
FIGURAS 35 a 41: Anotações da primeira conversa entre Júnia e Rossandra sobre o processo de <i>Jaity Muro</i> . Caderno pessoal da autora. Agosto de 2017.....	155-157
FIGURAS 42 e 43: Aquecimento a partir de jogo do Teatro do Oprimido. Registro de ensaio, setembro de 2017. Espaço Casulo, Dourados/MS. Foto: Karla Neves.....	165
FIGURA 44: Registro de improvisação. Espaço cultural Casulo, Dourados/MS, setembro de 2017. Foto: Karla Neves.....	166
FIGURA 45: Registro de improvisação. Espaço cultural Casulo, Dourados/MS, setembro de 2017. Foto: Karla Neves.....	167
FIGURA 46: Da direita para a esquerda: Júnia e Rossandra em frente ao muro que separa a Reserva Indígena de Dourados do bairro Parque Alvorada. Dourados/MS, novembro de 2017. Foto: Karla Neves.....	168
FIGURA 47: <i>Flyer</i> de divulgação da apresentação do fragmento de <i>Jaity Muro</i> no II CIEI – Congresso Internacional sobre Estudos Interculturais.....	169
FIGURA 48: Muro cenográfico, visto do espaço ocupado por Rossandra. Auditorio UFGD, dezembro de 2017. Foto: Júnia Pereira.	170
FIGURA 49: Muro cenográfico, visto do espaço ocupado por Júnia. Auditorio UFGD, dezembro de 2017. Foto: Júnia Pereira.....	171
FIGURAS 50 a 54: Anotações da diretora Karla Neves realizadas durante a primeira improvisação da entrevista. Dezembro de 2019.....	174-176
FIGURA 55: Imagem de divulgação da estreia. Março de 2018. Foto: Raique Moura.....	179
FIGURA 56: Registro de apresentação no Teatro Casulo. Outubro de 2018. Foto: Karla eves.....	180
FIGURA 57: Registro de apresentação no Teatro Casulo. Outubro de 2018. Foto: Karla Neves.....	180

FIGURA 58: Cena de <i>Jaity Muro</i> , Espaço Sucata Cultural, agosto de 2019. Foto: Lucas Oliveira.....	181
FIGURA 59: Júnia e Rossandra em cena de <i>Jaity Muro</i> . Espaço Sucata Cultural, agosto de 2019. Foto: Raique Moura.....	181
FIGURA 60: Júnia e Rossandra em cena de <i>Jaity Muro</i> . Espaço Sucata Cultural, agosto de 2019. Foto: Raique Moura.....	182
FIGURA 61: Júnia e Rossandra em cena de <i>Jaity Muro</i> . Espaço Sucata Cultural, agosto de 2019. Foto: Raique Moura.....	182
FIGURA 62: Público interagindo em cena de <i>Jaity Muro</i> . Espaço Sucata Cultural, agosto de 2019. Foto: Raique Moura.....	183
FIGURA 63: Público com objeto de cena (espelho) durante cena de <i>Jaity Muro</i> . Espaço Sucata Cultural, agosto de 2019. Foto: Raique Moura.....	183
FIGURA 64: Júnia em interação com uma máscara de papel pardo. <i>Fotoperformance</i> . Julho de 2018. Foto: Raique Moura.....	195
FIGURA 65: Ivone Pedra Pereira e Celso Pereira, mãe e pai de Júnia, na varanda de sua casa em Congonhas/MG. Anos 2000 (aproximadamente). Foto: Jacqueline Pereira.....	201
FIGURA 66: Avós maternos: Maria Martins (ou Aurora do Carmo) e Manoel Augusto Pedra. Década de 1960, Belo Vale/MG.....	202
FIGURA 67: Bisavó Maria do Carmo Freitas (Maroca). Aproximadamente 1940.....	203
FIGURA 68: Bisavô José Augusto Pedra. Aproximadamente 1954.....	203
FIGURA 69: Bisavó Maria da Conceição Martins. Aproximadamente 1959.....	204
FIGURA 70: Informações colhidas com minha mãe sobre a origem da família. Setembro de 2018.....	205
FIGURA 71: Da direita para a esquerda: minha avó paterna Geralda, minha mãe Ivone e abaixo minha sobrinha Raquel. Aproximadamente 2009.....	206

FIGURA 72: Informações colhidas com meu pai sobre a origem da família. Setembro de 2018.....	206
FIGURA 73: Árvore genealógica de Júnia Pereira.....	207
FIGURA 74: <i>Selfie</i> tirada logo após a implantação das tranças. Salvador, 16 de julho de 2018.....	216
FIGURA 75: Júnia em interação com imagens de sua mãe. <i>Fotoperformance</i> . Julho de 2018.Foto: Raique Moura.....	218
FIGURA 76: Júnia em interação com imagens de sua mãe. <i>Fotoperformance</i> . Julho de 2018.Foto: Raique Moura.....	218
FIGURA 77: Júnia em interação com papel pardo. <i>Fotoperformance</i> . Julho de 2018. Foto: Raique Moura.	220
FIGURA 78: Júnia em interação com um corpo bidimensional de papel pardo. <i>Fotoperformance</i> . Julho de 2018. Foto: Raique Moura.	221
FIGURA 79: Montagem de Bruno Augusto, a partir da obra <i>A Redenção de Cam</i> , de Modesto Brocos (1895). <i>Fotoperformance</i>	222
FIGURA 80: Montagem de Bruno Augusto, a partir da obra <i>Operários</i> , de Tarsila do Amaral (1933). <i>Fotoperformance</i>	222
Figura 81: Cartaz com instruções e tintas disponibilizadas ao público, durante <i>Ação Parda</i> . Teatro 171, 27/09/2018. Foto Marina Arthuzzi.....	226
Figura 82: Registro da <i>Ação Parda</i> , durante uma das interações com o público. Teatro 171, 27/09/2018. Foto Marina Arthuzzi.....	227
Figura 83: <i>Ação Parda</i> , resultado final das intervenções. Teatro 171, 27/09/2018. Foto Marina Arthuzzi.....	228
Figura 84: Um estudante negro pinta meu rosto de branco, durante a <i>Ação Parda</i> . Espaço Cultural Casulo, 13/12/2018. Foto Raique Moura.....	229

Figura 85: Interações com o público, durante a Ação <i>Parda</i> . Espaço Cultural Casulo, 13/12/2018. Foto Raique Moura.....	230
Figura 86: Flores amarelas, colocadas em meu cabelo por uma mulher oriental, durante a Ação <i>Parda</i> . Espaço Cultural Casulo, 13/12/2018. Foto Raique Moura.....	230
Figura 87: Término da Ação <i>Parda</i> , resultado final das interações. Espaço Cultural Casulo, 13/12/2018. Foto Raique Moura.....	231
Figura 88: Cartaz com instruções e detalhes de intervenções nas pernas, durante Ação <i>Parda</i> . Espaço Sucata Cultural, 30/03/2019. Foto Lucas Oliveira.....	233
Figura 89: Detalhe das primeiras intervenções no rosto, durante Ação <i>Parda</i> . Espaço Sucata Cultural, 30/03/2019. Foto Lucas Oliveira.....	233
Figura 90: Registro de uma das interações com o público, durante a Ação <i>Parda</i> . Espaço Sucata Cultural, 30/03/2019. Foto Lucas Oliveira.....	234
Figura 91: Término da Ação <i>Parda</i> , resultado final das interações. Espaço Sucata Cultural, 30/03/2019. Foto Lucas Oliveira.....	234

Lista de Tabelas

Tabela 1: Perfis das personagens de <i>Por esta porta...</i> , criadas a partir de materiais do elenco.....	27
Tabela 2: Trechos da obra de Clarice Lispector selecionados para composição da cena <i>Modo de Vida</i>	34

Sumário

Introdução.....	19
PARTE 1.....	23
Capítulo 1	25
1.1 Dramaturgia como resposta a uma questão existencial.....	25
1.2 Uma adaptação dramaturgic a serviço das atrizes/dramaturgistas.....	32
1.3 Confusão propositada entre atriz e personagem.....	37
1.4 Vendaval: tempo, dinheiro e desejo	44
1.5 Anemia.....	51
Capítulo 2	64
2.1 O dramaturgo transparente ou o teatro masculino europeu que excetua as tradições populares.....	64
2.2 O encenador moderno e a visibilidade da enunciação dramaturgic.....	66
2.3 A dramaturgia épica e a visibilidade da enunciação dramaturgic	70
2.4 O <i>status</i> da dramaturgia compartilhada.....	72
2.5 O lugar atribuído às atrizes/dramaturgas/dramaturgistas	74
2.6 Solos de atrizes(atores)/autoras(autores) – um desdobramento da criação colaborativa?.....	78
2.7 O problema da representação do outro	81
PARTE 2.....	83
Capítulo 3	85
3.1 Representação e representatividade no teatro dito brasileiro	85
3.2 <i>Karaís</i> , <i>Kaiowás</i> e <i>Guaranis</i> na região de Dourados/MS - Breve Histórico	96
3.3 Teatro de <i>karaís</i> , eu <i>karaí</i>	104
Capítulo 4	111
4.1 Primeira abordagem da obra original: encontro no parque e “música das azeitonas”	112

4.2 Estudos de gênero, interseccionalidade e inserção de crianças indígenas como personagens no espetáculo.....	120
4.3. Primeira versão da personagem indígena	123
4.4. Última versão do trecho final da dramaturgia	131
Capítulo 5	135
5.1 O interesse pelo cotidiano de Dourados e pela autoria compartilhada.....	135
5. 2. Deriva e primeiros materiais textuais	139
5.3 Esboços para uma dramaturgia solo	149
5.4. Início do processo criativo com Rossandra e produção dos primeiros materiais textuais.....	154
5.5. A chegada de uma diretora e as primeiras improvisações.....	163
5.6. JAITY MURO - Roteiro Dramatúrgico.....	184
PARTE 3.....	194
Capítulo 6	196
6.1 Meu corpo pardo como memória viva do embranquecimento nacional	196
6.2 <i>Parda</i> : dramaturgia de uma <i>performance</i>	214
Considerações Finais	241
Referências	245

Introdução

A abordagem sugerida pelas experiências das *outsiders within* é de que os intelectuais aprendam a confiar em suas próprias biografias pessoais e culturais como fontes significativas de conhecimento. Ao contrário de abordagens que exigem submergir essas dimensões do *self* durante o processo de se tornar um cientista social objetivo, supostamente não enviesado, as *outsiders within* reintroduzem essas formas de conhecimento no procedimento de pesquisa.

Patrícia Hill Collins (2016, p. 123)

Patrícia Hill Collins (2016) nos sugere que a produção de intelectuais negras, ao trazer os aspectos da autodefinição e autoavaliação das sujeitas produtoras do conhecimento, e considerar a natureza interligada da opressão e a importância de sua própria cultura, se torna exemplar para todas as pessoas que se dedicam à vida acadêmica, especialmente para aquelas que – como eu – se sentem de alguma forma como *outsiders within*¹, ou desconfortáveis em relação aos paradigmas científicos dominantes, que em geral tornam transparentes as(os)² pesquisadoras(es), ocultando assim suas marcas culturais, raciais, de gênero e classe.

Inspirada por essa proposição, busco evidenciar que a investigação que dá origem a esta tese não surge de forma desinteressada, mas tem lugar precisamente a partir de minha condição de dramaturga não indígena e de meu posicionamento como *karai*³, ao desejar,

¹De acordo com Juliana de Castro, tradutora do artigo de Collins: “o termo outsider within não tem uma correspondência inquestionável em português, por isso optamos por manter o termo original. Possíveis traduções do termo poderiam ser “forasteiras de dentro”, estrangeiras de dentro” (CASTRO, 2016, p. 99)

²Apesar do efeito de quebra de fluência, faremos uso da linguagem inclusiva, variando propositalmente entre a forma masculina (com a feminina entre parênteses) e a forma feminina (com a masculina entre parênteses). Quando utilizarmos apenas a forma masculina ou a feminina, estaremos nos referindo a experiências especificamente masculinas ou femininas.

³*Karai* é, atualmente, o termo em língua Kaiowá utilizado para denominar a pessoa não indígena e poderia ser traduzido para o português como branco(a), sendo também utilizado como sinônimo de senhor. A origem do termo *karai* (em outras regiões do Brasil aportuguesado como *carai*ba), no entanto, traz outros significados para o termo. Em seu artigo “La entrada en el Paraguay de los otros karai”, Bartolomeu Meliá (1981) analisa a denominação *karai* dada aos brancos e seu significado ambíguo, pois na região hoje denominada Assunção, além de ser uma antiga denominação geral para Guarani, *Karai* também tinha a conotação de xamã, de líder religioso ou espiritual. A interpretação de Meliá sugere que a chegada dos espanhóis e dos portugueses no Brasil, vindos de tão longe e trazendo tecnologias desconhecidas, suscitaram a interpretação inicial da chegada de homens santos ou com poderes sobrenaturais, *karais* ou *carai*bas. Porém, Meliá também nos adverte que isso não quer dizer que todos os guaranis do Paraguai tenham visto nos cristãos as virtudes de um xamã. Há a possibilidade bastante provável de que os próprios espanhóis tenham se apropriado do termo, a fim de se imporem como enviados divinos durante o processo colonial. Ainda de acordo com Meliá, houve uma apropriação e uma inversão completa do termo com a entrada do cristianismo no Paraguai, pois no texto do primeiro catecismo cristão em guarani, publicado em 1586, *karai* aparece como sinônimo de cristão batizado, impondo aos indígenas o ritual do batismo para que pudessem ser considerados *karai*, sendo que *karai* originalmente designava a pessoa guarani e o xamã da religião tradicional. E também há que se considerar que junto ao sentido

como criadora, abordar temas e personagens indígenas. Assim, a produção de conhecimento se dá como resposta a uma questão existencial e artística, que se vincula diretamente à minha trajetória profissional e de vida e à construção de minha identidade racial, profissional, de gênero e social. Esta abordagem toma emprestado da etnocologia a tríade “sujeito-trajeto-objeto” (BIÃO, 2007, p.47) que explicita a abordagem específica que o(a) pesquisador(a) faz de seu objeto de pesquisa e sua relação com a história que une sujeita(o) e objeto.

A partir desta perspectiva é que busco integrar nesta tese reflexões sobre o tratamento dado à subjetividade em minhas experiências anteriores como dramaturga, a análise de minhas produções dramáticas com a presença de personagens Kaiowá e Guarani e questões relativas à minha própria identidade racial, em interseção com gênero e outros marcadores. Essa opção me convém na medida em que visibiliza os marcadores da enunciação dessa pesquisa, aproxima o processo de pesquisa do processo de criação artística e torna explícita a relação entre arte, conhecimento e vida.

Dessa maneira, na primeira parte da tese, intitulada “Dramaturgia de si”, abordo minhas experiências como dramaturga ou dramaturgista em processos de criação que privilegiaram o lugar de enunciação dos(as) artistas-criadores(as) envolvidos(as) e a leitura/percepção destas experiências como comuns ao teatro mineiro protagonizado pela minha geração. Entendemos dramaturga(o) aqui como pessoa responsável pela escrita de peças teatrais, cujo trabalho ocorre, predominantemente, de forma solitária. Por exemplo, a(o) dramaturga(o) pode escrever a peça previamente à sua encenação, ou trabalhar junto a um grupo de teatro que simultaneamente está preparando a encenação de tal texto, apresentando-o ao grupo e, no entanto, o resultado pode ser um trabalho eminentemente individual. Contudo, a partir do momento em que a(o) dramaturga(o) passa a trabalhar em um processo configurado como criação coletiva ou colaborativa, no qual ele(a) se faz presente na sala de ensaio com a função de selecionar e organizar o material levantado pelo grupo de artistas durante a criação, será chamada(o) aqui de dramaturgista. Na minha prática em processos coletivos/colaborativos, verifico que nesses contextos de criação coletiva e/ou colaborativa, essas duas funções (dramaturga e dramaturgista) são permeáveis e na maioria das vezes são exercidas simultaneamente. Em geral, a definição do termo a ser usado para nomear o trabalho feito se dá ao final do processo, por análise da maior predominância do tipo de

religioso do termo havia o sentido social, no qual *karáís* ou espanhóis eram, sobretudo, os amos, os senhores, os donos e os patrões (MELIÁ, 1988).

função desempenhada: se produção de material textual próprio ou seleção/organização de material coletivo. Entretanto, sempre que nesse trabalho utilizarmos “dramaturga(o)”, somente, estaremos nos referindo, de maneira geral, à pessoa responsável pela criação textual num espetáculo, podendo englobar também, conforme o contexto, a atuação da(o) dramaturgista.

Ainda na primeira parte do trabalho, relaciono o lugar da dramaturga ou dramaturgista na criação coletiva/colaborativa com o lugar da mulher como autora teatral e, além disso, questiono uma certa tendência na recepção dos trabalhos resultantes desses processos de criação em focar na particularidade do discurso dramático das artistas, reservando o caráter de universal à produção masculina e aos paradigmas da dramaturgia clássica.

Na segunda parte da tese, intitulada “Dramaturgia do outro”, contextualizo o teatro dito brasileiro e eminentemente branco no qual atuo, bem como os movimentos por representação e representatividade que se constituem historicamente em seu interior. Em seguida, contextualizo também um pouco da história dos grupos Kaiowá e Guarani⁴ da região de Dourados, para tentar compreender seu aparente afastamento da luta por representatividade e representação nas artes. Em seguida, discorro sobre dois trabalhos artísticos desenvolvidos em Dourados, nos quais atuei como dramaturga/dramaturgista e que envolveram de alguma forma a representação de temas e de personagens indígenas.

Na terceira parte da tese, intitulada “Dramaturgia de quem?”, analiso como a produção artística envolvendo temas Kaiowá e Guarani me trouxe questões acerca de minha identidade racial mestiça, tendo em vista o nosso passado colonial e o projeto de branqueamento da população brasileira do início do século XX e como tais questões foram abordadas na

⁴Contemporaneamente, na literatura acadêmica brasileira costuma-se classificar os povos indígenas falantes de línguas agrupadas sob a denominação “guarani” em três subgrupos: guarani-ñandeva, guarani-kaiowá e guarani-mbya. Na região de Dourados, entretanto, observei que os indígenas identificados como Guarani-Kaiowá se intitulam, predominantemente, apenas Kaiowá e se referem aos grupos Guarani-Ñandeva apenas como Guarani. Por outro lado e sobretudo entre os mais jovens e em ambientes de militância, ouve-se a autonegação “Guarani-Kaiowá” ou “Guarani e Kaiowá”, tanto entre Guaranis (Ñandeva) como entre Kaiowás. Com esse nome, faz-se menção a indivíduos com dupla ancestralidade (Guarani-Ñandeva e Guarani-Kaiowá), uma vez que existem muitas famílias formadas por mulheres Kaiowás e homens Guaranis (ñandeva) ou vice-versa, como ocorre na Reserva Indígena de Dourados. “Guarani-Kaiowá” é também um termo politicamente correto, no ambiente de militância, para abarcar os coletivos formados por representantes dos dois subgrupos. Em comunidades como as de Panambi, Panambizinho e seus acampamentos, compostos só de Kaiowás, essa denominação nem sempre é aceita. Neste trabalho, utilizo a expressão “Kaiowá(s) e Guarani(s)” para me referir aos dois subgrupos indígenas da região de Dourados com os quais tive contato. Coloco Kaiowá(s) na frente por ser o subgrupo mais proeminente. Guarani-Kaiowá será utilizado somente quando for autodenominação.

performance *Parda*.

Por fim, teço algumas considerações finais acerca do trabalho, buscando inspiração no pensamento de Judith Butler (2015a; 2015b; 2015c) contra a violência ética de se determinar de forma peremptória a si e ao(à) outra(o). A construção de si no discurso dramatúrgico, ao mesmo tempo em que visibiliza um lugar de fala, desde esse lugar afirma sua crítica às categorias identitárias que construímos e que nos constroem no meio social.

PARTE 1

Dramaturgia de si

FIGURA 1 - Prólogo do espetáculo *Encontro com Pedro Juan*, BH, 2013.



Grupo Teatro 171. Em cena, Júnia Pereira. Esquina Espaço Coletivo Teatral. Foto: Mauro Barros.

Capítulo 1

Histórico de minhas experiências dramáticas

1.1 Dramaturgia como resposta a uma questão existencial

Em meu primeiro trabalho dramático, *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir* (2007), do Grupo Mayombe⁵, o texto foi escrito por mim em parceria com Fabiana Amorim, Éder Rodrigues e Fabiane Aguiar - os dois últimos também integrantes do elenco, que contava com mais quatro pessoas, totalizando seis atores/atrizes que também participaram ativamente do processo de escrita. Uma sétima atriz também participou do processo criativo contribuindo com material, porém não fez parte do elenco, apesar de estar representada como personagem - a solução encontrada foi inseri-la como uma personagem morta, cujo descobrimento do óbito dá origem à toda a ação dramática da peça.

O nosso processo de escrita – do grupo de dramaturgistas – se deu a partir de material levantado pelo elenco e ocorreu concomitantemente às experimentações cênicas, de forma que ambos os processos se influenciaram. Nesse trabalho, o mote para a construção dramática consistiu numa pergunta feita pela diretora Sara Rojo, como provocação, aos atores/atrizes: "Por que você não se mata?". Como descreve Éder Rodrigues, em artigo publicado no livro *Mayombe: arquivos da memória, dramaturgia, pesquisas e práxis cênicas*:

A interrogação serviu de alicerce aos primeiros experimentos textuais, além de se potencializar enquanto pretexto para o levantamento de materiais capazes de edificar uma arquitetura teatral, imersa na pesquisa estética e processual. A busca em traçar um caminho para entender porque era tão difícil responder àquela pergunta, conduziu o grupo à raiz de suas justificativas, abstrações, crenças, atalhos e pulsões. [...] De forma objetiva, cada integrante do grupo deveria responder ou tentar

⁵Mayombe Grupo de Teatro foi fundado em Belo Horizonte, em 1995, e é dirigido há 24 anos por Sara Rojo, artista e professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Ao longo de sua trajetória de criação, pesquisa e produção artística, o grupo montou os seguintes espetáculos: *El Continente Negro* (1996), do chileno Marco Antonio de la Parra; *Saga Real* (1997), da argentina radicada no Brasil Graciela Ravetti; *Fluxo invertido* (1998/1999), de Graciela Ravetti e Denise Pedron; *Por um Reino* (1999/2000), da argentina Patricia Zangaro; *Nossos nuestros mitos – Primeiro Estudo* (2002), *Nossos nuestros mitos – Segundo Estudo* (2003/2004) e *O julgamento de Don Juan* (2005) – trilogia mítica com criação coletiva do grupo; *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir* (2007), de Éder Rodrigues, Fabiana Amorim, Fabiane Aguiar e Júnia Pereira; *A Pequenininha América e sua Avó \$ifrada de escrúpulos* (2010), de Éder Rodrigues, Marcos Coletta e Marina Viana; *Klássico (com k)* (2013), de Didi Vilella, Éder Rodrigues, Fernando de Oliveira, Flávia Almeida e Marina Viana; *Amor: Manifesto antiacademista pró-bruxaria sem rigor conceitual do meu lado ocidental que Eurípedes desconhece* (2015), solo concebido por Marina Viana; *A mulher que andava em círculos* (2016) e *Happy hour* (2017), ambos escritos por Éder Rodrigues, e este último trabalho dirigido por Rodrigues e Sérgio Nicácio.

responder àquela pergunta chave, reunindo em uma pasta, textos, fragmentos, canções, imagens, objetos, memórias e todo e qualquer outro material capaz de propor reflexões sobre o universo particular de cada um. (RODRIGUES, 2011, p. 249-250)

Conforme descrito por Éder, o material levantado e reunido pelos atores nestas pastas era ponto de partida para o trabalho do grupo de dramaturgistas. Nossa matéria prima de trabalho era, então, um compilado de textos e outros materiais (como músicas, objetos e imagens) advindos do lugar de enunciação do elenco: suas memórias, seus interesses, sua visão de mundo.

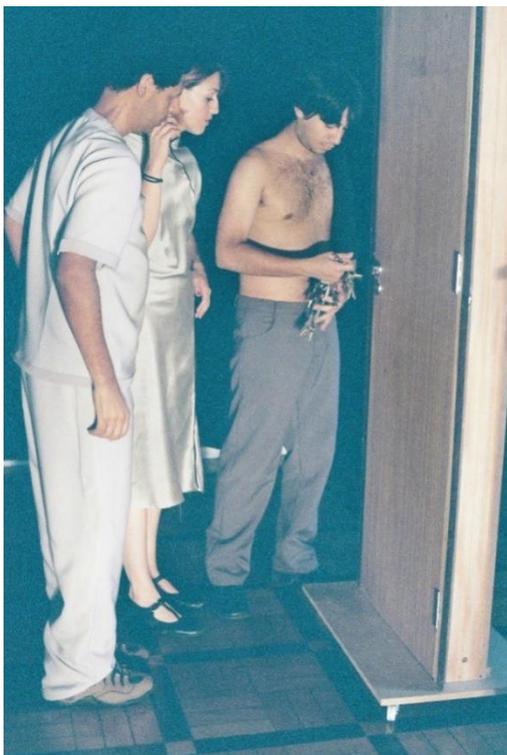
Tabela 1 - Perfis das personagens de *Por esta porta...*, criadas a partir de materiais do elenco

Descrição das personagens na versão final do texto, finalizado em maio de 2007 (ALEXANDRE, 2011, p.262)	Primeiras anotações do grupo de dramaturgas(o) a partir dos materiais reunidos pelo grupo nas pastas ⁶
610 – PORTA 610 Mulher que procura o rosto no meio de vestidos. Vive com uma caixinha de música e uma cama de casal à espera que alguém bata à sua porta.	Amor romântico. Ilusão. Ficção. Sublimação através da literatura. “Complexo de Cinderela”
611 – PORTA 611 Única que não se abre. Exala cheiro de gente morta.	Cansada de discursos vazios. Discursos. Lixo e vaso sanitário. Os discursos caem na cabeça do público. Excesso. Cansaço. Sentada, deitada, esgotada, cheia de suspiros.
612 – PORTA 612 Homem que vive sozinho com sua planta. Tem preces de pequeno príncipe e dificuldade de se relacionar com as coisas, mas termina a noite no próprio planeta, aguando a planta que lhe cativa.	Escuro. Caos. Mundo real que parece imaginário. O pequeno príncipe. A relação com a planta. Relação escuro x sonho. Medo do escuro. Ambíguo. Fingir para conhecer o mundo.
613 – PORTA 613 Homem áspero que tem como companhia a Bíblia e cigarros. Tem o poder de desestabilizar as pessoas com os discursos prontos que sempre tem. Equilibra momentos de verdade absoluta e palavras cruzadas que o entretém. A segurança faz dele um homem excêntrico que causa antipatia nos que o rodeiam. Planta trigo dentro da sua porta.	Por que não me matei? Schopenhauer. Ele será fragmentado. Álvaro de Campos. Dor. Alma. Trigo com cores (alimento, bíblia). Van Gogh. Penso em Kurosawa. Pessimismo+ cristianismo. Bíblia + evangelho. Apocalipse. A máquina do mundo do Carlos Drummond de Andrade. Tabacaria. Um homem confuso diante do século XXI? Anacrônico. A tônica dele é modernista. Desejo. Mal.
614 – PORTA 614 Homem que dorme cedo na companhia do seu relógio e do seu rádio. Tem uma grande afeição em dar ordens, mas, sozinho, não é capaz de fazer muita coisa. Trabalha numa usina que lhe pesa no corpo, mas é capaz de se conformar, tendo como distração programas de TV, revistas pornográficas e outros anestésicos de massa.	Incômodo. Temática social. Livros (Falcão, Cabeça de porco, Cidade de Deus, Um defeito de cor). “É coisa demais”. “Eu não sei o que é a minha porta”. Marginal. Há saídas à agressão. Utopia. Filmes: Quase dois irmãos e Ônibus 174. Histórias de vida.
615 – PORTA 615 Mulher estrangeira que evidencia sempre uma força que não tem. É capaz de ser admirada pelos demais, mas, no menor impulso, deixa sua fragilidade falar por si. Traz a memória de toda uma geração no corpo. A ideia da morte a desestrutura sempre. Tem uma banheira dentro da sua porta.	Rock chileno anos 80. Resistência. Língua. Estrangeiro. Kristeva. Sugerir: Isabel Allende e os pássaros voando para o sul. Ser diferente. Volver. Memória. Pulsão de vida: uma mulher vivida, forte. A utopia e a revolta. Uma menina de 25 anos que perdeu o discurso. Sentir-se uma vaca magra. Ironia. Frase do Goethe.
PORTEIRO Único que não tem porta. Durante toda a peça tem ações ágeis, movimentos ativos e comentários vivos sobre tudo aquilo que acontece. Está presente em todas as cenas, ainda que recluso em seu espaço. Conhece em detalhes a vida de todos que ali vivem.	Otimismo. O tangível. Não à ilusão. Sonhos. Livre arbítrio. “Ele não sabe que sofre”, o porteiro. O estrangeiro. O público como porteiro. Procura.

⁶Arquivo pessoal da autora. Belo Horizonte, 05 de setembro de 2006.

Tais materiais vinham carregados de muito afeto, pois representavam, num primeiro momento, a resposta de cada um à pergunta: “Por que você não se mata?”. O material, porém, apesar de motivado pela pergunta, não se restringia a respondê-la, mas acabava reunindo elementos que compunham a identidade(s)⁷ ou que refletiam sonhos e inquietações de cada um(a). No quadro acima, podemos comparar a descrição das(os) personagens constantes na versão final do texto (coluna da esquerda) com as primeiras anotações feitas pelo grupo de dramaturgas(o) (coluna da direita), a partir dos materiais reunidos nas pastas. Como podemos ver a partir da observação da tabela, de forma geral o perfil das(os) personagens se manteve ligado ao material levantado nas pastas. Não poderia ser diferente, pois na medida em que atrizes/atores responderam pessoalmente a uma pergunta existencial, a dramaturgia – mesmo com o processo de ficcionalização desse material – não poderia trair a resposta de cada integrante.

FIGURA 2 - Cena do espetáculo *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir*, BH, 2007.



Grupo Mayombe. Da esquerda para a direita: Marcos Alexandre, Marina Viana e Lopes Júnior. Espaço da Odeon Cia Teatral. Foto: Elisa Amorim.

⁷Em consonância com Stuart Hall (2003), não se trata aqui de uma identidade fixa ou única, mas sim das diferentes e dinâmicas identificações das(os) sujeitas(os) envolvidas(os) na criação.

Nossa missão, como dramaturgistas, foi a de criar uma estrutura ficcional na qual cada um(a) dos(as) artistas pudesse trazer para a cena o seu material em forma de discurso e a solução a que chegamos passou principalmente pela cenografia: um corredor escuro com seis portas, onde cada personagem (à exceção do Porteiro) seria identificado(a) pelo número de sua porta. Além disso, criamos o artifício de um tempo/espço que levasse os(as) personagens a interagir: era domingo à noite nesse corredor escuro cheio de portas, chovia, e uma das portas cheirava mal (cheiro de gente morta). Tal cheiro afetava a todos(as), provocando a interação entre eles(as) e levando a reflexões sobre a morte, propostas inicialmente no processo criativo.

Refletindo sobre esse meu primeiro trabalho no campo da dramaturgia, há uma inversão na forma com a qual me relacionava com o texto dramaturgício, desde a posição de atriz. Em geral, quando se parte de um texto já pronto, a(o) atriz(ator) emprega sua subjetividade para dar vida às “circunstâncias dadas”⁸ propostas por uma obra dramaturgística. Já no processo de *Por esta porta...*, as “circunstâncias dadas” a serem criadas pelas(o) dramaturgistas é que deveriam estar a serviço da subjetividade do elenco. Algumas vezes, da posição de dramaturga, isso me incomodou durante o processo criativo, pois propostas de enredo que fazíamos e que não iam ao encontro do desejo de expressão das(os) atrizes(atores), nem sempre eram aceitas. Essa é uma característica comum a processos de criação compartilhada⁹, como a criação coletiva. De acordo com Adélia Nicolette (2002):

Em geral, o ator é o elemento central do processo e, a partir de suas improvisações, podem surgir, além do texto, ideias de cenários, figurinos, luz etc. [...] O mais comum era que o grupo assumisse também coletivamente a organização do material e, em grande parte dos casos, a direção do trabalho. Quando havia um responsável pela dramaturgia, esse não deveria imprimir sua marca pessoal ou seu ‘estilo’; ao contrário, o texto precisava ter a marca do coletivo; os componentes queriam ver a sua parcela identificável no todo – daí a impressão de ‘colcha de retalhos’ que a criação coletiva podia nos dar. (NICOLETE, 2002, p. 319-320)

⁸“Circunstâncias dadas” é uma expressão oriunda do trabalho do encenador russo Constantin Stanislavski, e que diz respeito, grosso modo, à fábula contada pelo texto dramaturgício em todos os seus detalhes: circunstâncias de tempo e de espaço; fatos, acontecimentos e situações do enredo; circunstâncias sociais, econômicas e físicas das personagens. Para trabalhos que se inspiram nas propostas de Stanislavski, as circunstâncias dadas são base para a criação do(a) ator(atriz).

⁹Ciente de que criação coletiva e processo colaborativo são processos de criação distintos, utilizarei um ou outro de forma alternada, ou ainda, de forma geral a expressão “criação compartilhada” ou, de forma conjugada, a expressão coletivo/colaborativo. Assim, me interessa abordar, de forma geral, estes e outros processos de criação compartilhada que, em suas diferentes configurações específicas, promovem a participação de atrizes e de atores na criação dramaturgística.

Também no processo colaborativo, o discurso da(o) atriz/ator assume função protagônica na elaboração dramaturgica. De acordo com a descrição de Miriam Rinaldi (2006), atriz do Teatro da Vertigem¹⁰, um dos procedimentos de criação do processo colaborativo é o depoimento pessoal: “De maneira sucinta, o depoimento pessoal é, para o ator, uma qualidade de presença cênica, de expressão de uma visão particular ou de um posicionamento frente à determinada questão. O depoimento é uma qualidade de exposição de si próprio”. (RINALDI, 2006, p.139)

Sob a condução de Sara Rojo, o clima de respeito e confiança que se criou entre o grupo para acolhimento dos depoimentos pessoais relacionados à provocação inicial trouxe a responsabilidade para o grupo de dramaturgistas de incorporar a essência das contribuições de cada um(a). Concordo com Éder que conseguimos cumprir satisfatoriamente esse desafio: “É possível dizer que os cerne do que cada ator gostaria de tratar no espetáculo foi colocado [sic] no texto. Tarefa difícil, tendo em consideração a diversidade de assuntos que levantaram para responder à pergunta inicial que regeu todo o processo de montagem”. (RODRIGUES. 2011, p. 254)

Assim, mesmo que da posição apenas de dramaturgista (e não, também, de atriz), minha iniciação como autora teatral se deu em um processo de criação compartilhada que partiu da subjetividade dos(as) atores(atrizes), mas não somente deles(as). Além do desafio de pôr em cena as respostas pessoais do elenco, a partir de minha posição também fui convidada a contribuir com elementos próprios de minha experiência de vida. Isso aconteceu, por exemplo, em relação ao personagem 614, para o qual sugeri uma associação/contextualização com um operário de usina siderúrgica que trabalha em turnos, personagem comum da cidade de Congonhas/MG, onde cresci. Tal associação foi incorporada na construção da personagem, como no exemplo abaixo:

¹⁰ O grupo Teatro da Vertigem e seu diretor, Antonio Araújo, foram responsáveis em parte pela propagação do termo “processo colaborativo” em oposição ao termo genérico “criação coletiva”. Araújo (2006) defende como especificidade do processo colaborativo, em relação à criação coletiva, a manutenção das funções específicas da criação. Na experiência do Grupo Teatro da Vertigem, os processos de criação se estruturaram, sobretudo, a partir da tríade ator-diretor-dramaturgo. Criado em São Paulo, em 1992, o Teatro da Vertigem é conhecido também pela encenação de espetáculos em espaços não convencionais. Principais espetáculos do grupo: *Trilogia Bíblica*, formada por *Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000); *BR-3* (2006), e *Bom Retiro 958 metros* (2012).

O café já tá adoçado. *Silêncio. Percebe que a 615 continua no mesmo impacto. Confidencia.* Às vezes, eu estou sozinho debaixo do meu cobertor quando volto do turno da usina. Volto cansado, esgotado, o corpo pesa sob as muitas horas sem dormir. Às vezes, até tenho vontade de chorar. Dizem que deixa a alma mais leve...a usina me deprime, ainda bem que eu tenho meu rádio. (ALEXANDRE, 2011, p. 270-271)

O ambiente de partilha e de envolvimento entre todos(as) os(as) integrantes do processo, característico do teatro de grupo, fez com que cada contribuição pessoal fosse recebida com sua carga subjetiva de afeto e de importância. Assim, para as pessoas envolvidas na criação, os sentidos da dramaturgia extrapolaram o que foi encenado para o público, ao ponto de se tornar difícil separar o produto final de nosso trabalho do conjunto maior do material levantado, formado pelas referências de cada artista.

Pouco antes da estreia, tive que me retirar do processo de criação por motivos pessoais e ao longo da carreira do espetáculo outros(as) artistas também o fizeram. A solução dada pelo grupo para essas saídas, quando houve substituição, foi a de incorporar elementos do(a) novo(a) integrante, confirmando a relação intrínseca entre a ficção encenada e a personalidade das(os) artistas. Nas palavras de Éder Rodrigues (2011):

A substituição de qualquer um dos atores evidencia a mistura entre ficção e realidade na composição das personagens. Dessa forma, em vários momentos foi necessária a troca dos intérpretes e isso implica sempre em uma nova reestruturação textual. Com a substituição, o corredor escuro ganha mais um morador metaforizado em forma de porta. A incorporação dos elementos do novo ator que chega aos do outro que parte, constrói espetáculos novos a cada temporada, tornando “Por esta porta estar fechada...” um espetáculo sempre em processo, com um texto em processo, um tema em processo e que se renova a cada porta, a cada outro. (RODRIGUES, 2011, p. 254)

Em *Por esta porta...*, as substituições no elenco geraram reformulações na obra, devido à importância do trabalho da(o) atriz(ator) na criação dramaturgicamente. Em processos de criação compartilhada, nem sempre isso acontece e algumas vezes atores(atrizes) que integram o elenco como substitutos(as) se apropriam do que foi criado coletivamente, inclusive das contribuições do(a) integrante que deixou o espetáculo. Por vezes, isso pode ser desconfortável para aqueles(as) que colaboraram com a criação e se vêem substituídos com certa facilidade.

1.2 Uma adaptação dramaturgica a serviço das atrizes/dramaturgistas

Meu próximo trabalho dramaturgico foi *It* (2010), do Grupo Dois Pontos¹¹, no qual trabalhei simultaneamente como atriz e dramaturgista. O trabalho surgiu como um desdobramento do monólogo *Atrás do pensamento*, de Amanda Dias Leite, resultado de sua pesquisa de iniciação científica realizada em 2004/2005 na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Amanda construiu seu monólogo a partir da obra *Água Viva*, de Clarice Lispector, em pesquisa sobre tradução intersemiótica.

Em 2008, Amanda me convidou para retomar o trabalho com ela, e eu a princípio estaria na posição de diretora. Porém, logo após meu contato com a obra *Água Viva*, desejei também estar em cena e então surgiu a ideia de elaborarmos uma nova versão do trabalho, na qual atuássemos juntas. Em *Atrás do Pensamento*, Amanda fez a adaptação dramaturgica, partindo de uma seleção de trechos do livro com os quais mais se identificou. Seu processo de criação utilizou principalmente os procedimentos de corte, colagem, reescrita e paráfrase, com o objetivo de se apropriar do texto de Lispector, tornando-o mais coloquial e adaptando-o ao seu próprio desejo de expressão.

Com minha entrada no processo, refiz o caminho traçado por Amanda a partir de minha própria leitura do texto, e chegamos a uma primeira versão dramaturgica na qual tínhamos cada uma quatro pequenos monólogos, aos quais nomeamos provisoriamente *Renúncia/Morte Alegre*, *Sonoridade/Tarântula*, *Zerbino* e *Presente* aos trechos escolhidos por mim e *Revolta contra Deus*, *A não palavra*, *Achados e Perdidos* e *Tempo* aos trechos escolhidos por Amanda.

¹¹Grupo Dois Pontos foi um coletivo criado em Belo Horizonte pelas(o) artistas Amanda Dias Leite, Júnia Pereira, Marina Viana e Geraldo Octaviano. O grupo manteve atividades entre 2009 e 2013, e produziu o espetáculo *It* (2010), com direção de Marina Viana, e a cena curta *Freaking People* (2013), com direção de Dayse Belico.

FIGURA 3 - Prólogo do espetáculo *It*, BH, 2010.



Grupo Dois Pontos. Da direita para a esquerda: Amanda Dias Leite e Júnia Pereira. Temporada de estreia, Teatro 171, Foto: Virgínia Pitzer.

Em 2009, a partir da entrada de Marina Viana como diretora na equipe e das experimentações na sala de ensaio, a estrutura foi se modificando: incluímos um prólogo e uma cena coreografada e o bloco temático “Tempo” deu origem a uma cena dialogada, que se entremeou aos monólogos. A estrutura final do texto ficou assim constituída, atuando Amanda como Mulher 1 e eu como Mulher 2: *Prólogo* (Mulher 1 e Mulher 2); *Sonoridade* (Mulher 2); *Não-Palavra* (Mulher 1); *Só* (Mulher 2); *Revolta contra Deus* (Mulher 1); *Tempo* (Mulher 1 e Mulher 2); *Zerbino* (Mulher 2); *Estado de Graça* (Mulher 1); *Modo de Vida* (Mulher 2); *Achados e Perdidos* (Mulher 1); *Para não Morrer/Final* (Mulher 1 e Mulher 2).

Não se tratava exatamente de um processo colaborativo, ao menos nos moldes da metodologia do grupo Teatro da Vertigem, pois além de se tratar de uma adaptação, a tríade ator-diretor-dramaturgo não existia: em um primeiro momento, trabalhamos somente eu e Amanda, simultaneamente, como atrizes e dramaturgas. Quando Marina Viana se integrou à equipe como diretora, o roteiro dramaturgic já estava pronto. Apesar dessas singularidades, percebo que, no processo de seleção e adaptação do texto de Lispector, utilizamos o princípio do “depoimento pessoal” (RINALDI, 2006) do processo colaborativo, pois as escolhas feitas não giravam em torno da preocupação com a unidade e o sentido da obra original mas, ao

contrário, partiam de afetações muito pessoais em relação ao texto. Como exemplo, trago a memória da criação da cena “Modo de Vida”, na qual a seleção, adaptação e colagem dos trechos clariceanos feita por mim obedeceu ao critério de identificação com um sentimento muito pessoal de insatisfação e de invisibilidade, e não se guiou por uma preocupação com qualquer outro recorte conceitual ou com o sentido geral da obra de Lispector:

Tabela 2: Trechos da obra de Clarice Lispector selecionados para composição da cena *Modo de Vida*.

Seleção de trechos originais da obra <i>Água Viva</i> o presente me foge, a atualidade me escapa (p.8)	Cena/Versão Final MODO DE VIDA (MULHER 2)
Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela (p.14)	Ainda tem alguma coisa me escapando. Mas não vou estender a mão e pegar porque não seria um movimento gracioso, mas grosseiro, masculino. E eu não quero. Que seja o meu modo de vida a graça de movimentos, um orgulho suave, uma frustração leve e contínua. Sei me esquivar há tempos, vivo de lado. Vivo como se estivesse tomando café num terraço dentro da friagem e aconchegada na lã. Parece que convalesço mansamente de algo, que, no entanto, poderia ter sido absolutamente terrível. Viver é muito perigoso. Então eu só lembro da vida indiretamente e não a vivo diretamente. Essa habilidade fugitiva de vida é a minha herança. Sou fraca Macabéa sexo frágil? <i>I'mluzer?</i>
Mas pelo menos não estou imitando artista de cinema e ninguém precisa me levar à boca ou tornar-se aeromoça. (p.37)	Pelo menos não estou imitando artista de cinema e ninguém precisa me levar à boca.
Eu, que vivo de lado, sou à esquerda de quem entra. (p.38)	
E conheço também um modo de vida que é suave orgulho, graça de movimentos, frustração leve e contínua, de uma habilidade de esquivança que vem de longo caminho antigo. Como sinal de revolta, apenas uma ironia sem peso e excêntrica. Tem um lado da vida que é como no inverno tomar café num terraço dentro da friagem e aconchegada na lã. (...) Essa liberdade fugitiva de vida não deve ser jamais esquecida: deve estar presente como um eflúvio. (p.82)	
Viver essa vida é mais um lembrar-se indireto dela do que um viver direto. (p.83)	
E eu vivo de lado - lugar onde a luz central não me cresta. (p.83-84)	

Essa grande liberdade na adaptação do texto me foi dada pela apropriação da metodologia desenvolvida por Amanda na versão anterior do trabalho, mas também se influenciou pelo trabalho dramaturgicamente de Marina Viana, nossa diretora, que naquele momento investigava as possibilidades da plagicombinação¹² na criação realizada a partir de

¹²Criado pelo artista Tom Zé (1998), o conceito de plagicombinação diz respeito aos procedimentos de cópia, apropriação, colagem e combinação. Nas palavras do músico: "Determinadamente, em todas as músicas eu tinha a preocupação de tirar alguma coisa de outro lugar. A era do compositor, do autor acabou. Agora é o

fragmentos de outros textos. Assim, também no processo de criação de *It*, além do texto de Clarice Lispector utilizamos referências de outros autores como Nelson Gonçalves, Ernesto Sábato, Ferreira Gullar, Guimarães Rosa, Caetano Veloso, além de textos nossos e de canções que compuseram a trilha sonora. A ideia era ser coautora, autora, *performer*.

FIGURA 4 -Cena *Modo de Vida*, espetáculo *It*,BH, 2011.



Grupo Dois Pontos.Em cena, Júnia Pereira. Temporada no Teatro Sesi Holcim. Foto: Glauce Guima.

Uma questão que surgiu para nós durante a divulgação do espetáculo foi em relação ao nosso trabalho ser ou não ser feminino. Internamente, em nosso processo de criação, a questão de gênero se refletiu em nosso trabalho especialmente no figurino, pois inicialmente eu usava um vestido e Amanda um terno e ao longo do trabalho nossa imagem ia se alterando e caminhando para a desconstrução e para a mescla dessas duas imagens femininas: uma (terno) do mundo do trabalho, mais ligada à razão e à vida pública, e outra (vestido) mais ligada à emoção, à sensualidade e à vida privada. Essas duas diferentes performances de

plagicombinador[...] Somos um alfabeto de referências. Uso esse alfabeto em pequenas células, como plágios ou citações. Essa é a estética do arrastão, da bricolagem." (Zé, 1998, on-line)

gênero (BUTLER, 2015b)¹³ formaram um binômio a partir do qual estruturamos visualmente nossa presença cênica. Apesar disso, o título *It*, sugerido por Marina para o espetáculo, expressa um gênero neutro e nossa visão interna do trabalho não era a de um trabalho feminino, embora feito por mulheres. Para nós, o espetáculo – assim como a obra de Clarice que o inspirou – tratava de temas universais, comuns a todas as pessoas: a existência, o tempo, a morte, a solidão. Como o próprio nome diz, o nosso trabalho, em nossa visão, era *it*.

Para nossa surpresa, a recepção do trabalho foi nos mostrando que nosso gênero seria quase sempre marcado em nosso trabalho, e não pela forma com que performávamos, cenicamente, esse gênero, mas apenas por sermos lidas, socialmente, como mulheres. Ainda que não estivéssemos tematizando questões restritas às mulheres, a equipe feminina na dramaturgia, direção e atuação e a referência de Clarice Lispector como base de criação já eram suficientes para que o trabalho fosse recepcionado como “feminino”.

Observamos que em nossa plateia a maior parte do público era composta por mulheres e nos jornais era comum que o espetáculo fosse divulgado com alguma vinculação ao “feminino”. Tal fato pode estar relacionado com a pouca presença de mulheres na dramaturgia mineira daquele período: assim, saltava aos olhos, pela sua diferença ou pioneirismo, o gênero das autoras. Em reportagem de janeiro de 2011, a jornalista Thais Pacheco faz um apanhado da dramaturgia mineira presente na “Campanha de Popularização do Teatro e da Dança” daquele ano. De acordo com ela, de quase setenta trabalhos produzidos por dramaturgos(as) mineiros(as) em cartaz no período, nosso trabalho era um dos poucos escritos por mulheres:

Dos 141 espetáculos adultos em cartaz, quase metade foi escrita por mineiros. Também entram na lista clássicos, releituras e vários textos de dramaturgos estrangeiros. Se for considerada a produção autoral nacional, os mineiros são

¹³ Judith Butler (1956) é uma filósofa estadunidense e professora da Universidade da Califórnia em Berkeley. Seu trabalho abarca os temas do feminismo, da teoria *queer* e da filosofia política e ética. Em seu livro mais conhecido, *Problemas de Gênero (Gender Trouble, 1990)*, Butler questiona a sujeita do feminismo e a ordem compulsória entre sexo/gênero/desejo. A filósofa teoriza a performance de gênero como uma forma de (re)produção de si como corpo generificado. Tal performance não é, entretanto, aleatória ou livre, como muitas vezes interpretado pelo senso comum; mas se relaciona com o contexto social e político. Conforme expresso pela autora em *Quadros de Guerra (Frames of War, 2009)*: “O corpo, na minha opinião, é onde encontramos uma variedade de perspectivas que podem ou não ser as nossas. O modo como sou apreendido, e como sou mantido, depende fundamentalmente das redes sociais e políticas em que esse corpo vive, de como sou considerado e tratado, de como essa consideração e esse tratamento possibilitam essa vida ou não tornam essa vida vivível. Assim, as normas de gênero mediante as quais compreendo a mim mesma e a minha capacidade de sobrevivência não são estipuladas unicamente por mim. Já estou nas mãos dos outros quando tento avaliar quem sou”. (BUTLER, 2015c, p. 85)

maioria na campanha. [...] começando na dramaturgia, Júnia Pereira é uma das poucas representantes femininas no ofício – ao menos nos espetáculos da Campanha. (PACHECO, 2011, p. 5)

O rótulo de dramaturga feminina, que me foi dado por outrem, era motivo de incômodo, mas também de orgulho. Ao mesmo tempo em que foi importante para dar visibilidade à minha produção, por meio, por exemplo, da reportagem citada, incomodava que o trabalho não fosse visto sem esse marcador, pois, em se tratando de dramaturgia produzida por homens, o rótulo “masculino” não era utilizado: meus colegas homens, ao contrário de mim, não apareceriam no jornal como “representantes masculinos” no ofício. Somente a produção feminina merecia um destaque de gênero, o que tinha um aspecto positivo, por trazer visibilidade; mas também negativo, pois tal visibilidade já antecipadamente a enquadrava em um contexto a partir do qual deveria ser visualizada.

1.3 Confusão propositada entre atriz e personagem

Em 2012, a partir da leitura da obra do escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez, iniciei um novo projeto de criação dramaturgical que resultou, em um primeiro momento, na cena curta *Encontro com Pedro Juan*. A cena foi apresentada, em julho de 2012, na mostra de cenas curtas *A-Mostra.Lab*. A cena curta, um solo, simulava um encontro entre a personagem Júnia Pereira (um duplo de mim mesma) e o escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez. Tal encontro imaginário era um pretexto para explorar, por um lado, o aspecto tragicômico da fã apaixonada que busca seduzir seu ídolo, mas também expor, de forma irônica, as contradições de meu universo: um Brasil capitalista e até um pouco imperialista na relação com os outros países da América Latina que, à época, estava no auge de um período de desenvolvimento econômico e de “inclusão social pelo consumo”. Por outro lado, o encontro buscava explorar as contradições da Cuba socialista (com menos consumismo e menos desigualdade, mas em situação de precariedade econômica e decadência político-ideológica) apresentada nos livros de Gutiérrez. O texto, assim, se utilizava do artifício do primeiro encontro amoroso para ressaltar esses desacertos, construindo uma Júnia frívola e superficial que fetichiza Cuba, como demonstra o trecho abaixo:

CENA 03
PEDRO JUAN CHEGA.

JÚNIA:

Pedro Juan Gutierrez!

Sim, sou eu mesmo, Júnia! (ri nervosa)

Tá, tá tudo bem comigo sim!

Isso, é aqui mesmo!

Ah, mucho gusto!

Entra, por favor, senta!

Pôrra, mas que maravilha a internet, não é?

Ela realmente une as pessoas!

Eu te mandei um e-mail e agora você está aqui: Pedro Juan Gutiérrez!

Fico imaginando como deve ser em Cuba, vocês que sempre viveram isolados, e

agora já podem se conectar pelo google.com.cu

Isso sim é que é revolução!

(ri histérica. Para. Fica um momento sem graça)

ai, desculpa, eu fiquei um pouco eufórica

Aceita rum?

Ah, por favor, só um pouco! É tão típico!

Se tivesse coca-cola a gente podia tomar uma cuba libre.

Sabe, eu sempre fiquei pensando: será que em Cuba se toma Cuba livre? Hahaha

[...]

pesquisei vários hotéis, achei que esse aqui na rua Sapucaí era o que mais se aproximava do ambiente dos seus livros... sujo, barato, decadente... você não gostou?

Bem, eu não conheço Cuba, lá deve ser mesmo tudo muito diferente!

Para nós que somos capitalistas, Cuba é um pouco folclórico, sabia?

É estranho pensar num país que em 2012 se diz comunista

Você sabe, quando eu comecei a ser jovem a 'esquerda' já não existia... assim, existia... eu era de esquerda... mas o que era ser de esquerda? Beber, fumar, tomar café, gostar de teatro, de literatura... era isso... era bom, mas era pouco se a gente pensar que antigamente a esquerda era tão potente, que as pessoas chegavam a dar a vida por um ideal, acreditar que podia fazer a revolução, hoje todo mundo sabe que é impossível...

Eu tô falando isso não é que eu concorde, que eu ache o capitalismo o máximo, eu não acho, mas não tem jeito, né? Sabe que às vezes até me dá uma nostalgia dessa esquerda que já não existe, desse sonho que eu nem sonhei, me dá um vazio, eu bebo, fico triste, depois passa.

Mas me fala de Cuba. Sabe que eu assisti Morango e Chocolate, e o Buena Vista Social Club, e é tão bonitinho aqueles carros antigos, aquelas fachadas! É muito fofo, parece que parou no tempo!

é vintage

e ao mesmo tempo selvagem

sem frescura

eu acho tão legal que vocês não têm sabonete, não tem direção hidráulica,

não tem creme para cabelo, para a pele, não tem papel higiênico,

não tem ky

ai, é tão selvagem!

Selvagem!

Ai, eu tenho uma certa fantasia com isso...(PEREIRA, 2012)

Interessava-me explorar o lado ridículo, mas também profundamente humano, da situação na qual uma fã pretende seduzir o seu ídolo. Assim, foi interessante contrastar os desacertos da personagem Júnia decorrentes da sua ignorância acerca de Cuba. A personagem expressa a superficialidade de uma jovem adulta que nasceu em um Brasil pós abertura

democrática e cresceu sem muita consciência social, racial e de classe e sem a memória do passado histórico nacional, sendo estimulada cada vez mais ao consumo e vivendo um processo de crescente mobilidade social, caracterizado pela emergência da chamada “classe c” e pelos resultados da política econômica desenvolvida pelo Partido dos Trabalhadores. Nesse sentido, expor as contradições da personagem, bem sua fala muitas vezes politicamente incorreta e mesmo com toques de arrogância ou de uma consciência imperialista, eram ações importantes na construção de minha autocrítica como brasileira naquele momento.

FIGURA 5: *Encontro com Pedro Juan*, BH, 2012.



Esquyna Espaço Coletivo Teatral, Mostra de Cenas Curtas A-mostra.Lab. Foto: Ênio Resende.

Ao mesmo tempo e na medida em que eu trabalhava com o meu próprio nome, criava essa ambiguidade entre atriz e personagem e buscava criar também uma empatia com essa Júnia, expondo seu lado frágil e ingênuo de mulher apaixonada e iludida, com expectativas irreais e imagens distorcidas de seu objeto de desejo.

Para a cena curta, mesmo contando com vários(as) colaboradores(as), assinei sozinha a atuação, a dramaturgia e a concepção/direção do trabalho, aproximando-me do formato “solo”, bastante comum na contemporaneidade. Na continuidade da pesquisa, o artista Henrique Limadre se aproximou do processo e empreendemos a tarefa de transformar a cena curta em um espetáculo. Nesse processo, Henrique e eu fomos agregando outros integrantes do Grupo Teatro 171¹⁴. No âmbito da dramaturgia, mesmo que eu continuasse protagonizando a escrita dos textos, a concepção dramática se deu em parceria com Henrique e assim assinamos juntos o texto final do espetáculo, que veio a constituir como o meu terceiro trabalho em dramaturgia e mais um processo de coautoria.

A estrutura dramática criada em conjunto com Henrique trouxe três representações do (des)encontro entre a personagem Júnia – agora chamada “Doce Júnia” – e Pedro Juan Gutiérrez, sendo que, em cada uma dessas representações, o título da(s) cena(s) trazia o nome das personagens que viviam cada um desses (des)encontros imaginários. A primeira fabulação desse (des)encontro ganhou o título: “Descontrolada ou A Falsária do Motel Sapucahy& Pedro ou Glória ou Animal Tropical”. Tal versão, explorada nas cenas 03 e 09, estava mais identificada com o romance *Animal Tropical*, no qual o escritor explora, também de forma irônica, sua figura de amante latino e baseou-se no material já produzido para a cena curta, com algumas modificações.

Outro encontro imaginário foi representado nas Cenas 05 e 10, nas quais temos “A Estrangeira ou A Utópica de Havana & Gutiérrez ou O Escritor”. Nestas cenas, trabalhamos a partir da inspiração da obra *Trilogia Suja de Havana*, com os sentidos sociais e políticos dos

¹⁴ Teatro 171 é um coletivo fundado em Belo Horizonte por Henrique Limadre, Cléo Magalhães, Fabiana Bergamini, Gabriel Castro, Marina Viana, Javier Galindo e Patrícia Diniz, a partir da montagem de "Quando o Peixe Salta", espetáculo dirigido por Rodrigo Campos e resultado do “OFICINÃO 2006”, projeto de capacitação de atores do Galpão Cine Horto. O Teatro 171 mantém, desde 2007, sede na Rua Capitão Bragança, no bairro Horto, onde ocorrem ensaios, espetáculos, além de realizar festas e eventos como forma de manutenção do espaço, tais como: “Buteco 171”, “Bingay” e “Maldição de João Ceschiatti”. A partir de 2016, o grupo mantém um projeto chamado “Varejão”, espécie de cabaré de variedades capitaneado pela atriz Marina Viana e que une as festas e eventos já tradicionais do grupo, com o aspecto do fomento à criação artística. São espetáculos do grupo: “Av. Pindorama, 171” (2009), “Drika” (2011), “Encontro com Pedro Juan” (2013), “Simplesmente Marta” (2015) e “Territórios” (2016), todos com direção de Henrique Limadre.

espaços (Cuba/Havana e Brasil/Belo Horizonte) e dos tempos (juventude de Pedro Juan que se deu no contexto da revolução socialista em Cuba, juventude de Júnia que se dá no contexto de um Brasil neoliberal, contemporâneo da decadência política de Cuba e da velhice de Pedro Juan). Essa questão é evidenciada no trecho abaixo, em que se mesclam textos escritos por mim (personagem Estrangeira) a textos retirados de entrevistas com Pedro Juan Gutiérrez (personagem Gutiérrez):

Estrangeira: Cá estou. Estou em Havana. Me agrada ver esses prédios caindo aos pedaços. Me agrada não ver obras. Me agrada não ver acrílico, metal, vidro espelhado.

Gutiérrez: Defendi um projeto revolucionário, um projeto político por toda minha vida. Era um jornalista oficial, de muito respeito, muita confiança. E, de repente, me vejo obrigado a estar na rua, sem um centavo, vendendo qualquer coisa para sobreviver. O projeto político que eu defendera, a capa e espada, se converteram em sal e água da noite para o dia. Não via saída para mim e nem para Cuba.

Estrangeira: Me agrada o pé direito alto. A decadência nobre. O céu mais amplo. Me agrada menos poluição. Esse atraso me agrada. A ausência do progresso. O progresso é uma doença. A ordem é uma ilusão. Já revolução é uma palavra linda. Resistência é ainda mais bonito. Mas que sei eu dessas palavras? Eu que acabei de chegar. Eu que estou marcada pela diferença. Não consigo sair da condição de turista. (PEREIRA, 2013, s.p.)

Um terceiro (des)encontro imaginário foi construído na cena cinco, a partir da obra O Rei de Havana. Nesta cena, a personagem Doce Júnia se transforma na personagem Magdalena e se encontra com o personagem Reinaldo, protagonista do romance. Intercaladas a essas cenas que trazem as três versões do encontro entre Doce Júnia e Pedro Juan Gutiérrez, havia também um prólogo, um epílogo e cenas de transição, nas quais Doce Júnia comentava os acontecimentos, falando diretamente ao público e refletindo sobre sua situação. Dessa maneira, a estrutura dramática completa foi composta, no total, por 11 cenas.

FIGURA 6 - Cena do espetáculo *Encontro com Pedro Juan*,BH, 2013.



Grupo Teatro 171. Em cena, Zezeca Junqueira (como Pedro Juan, à direita) e Júnia Pereira (como Doce Júnia, à esquerda). Ao centro, Javier Galindo representando a estátua de John Lennon no parque homônimo, em Havana. Esquyna Espaço Coletivo Teatral. Foto TarleyMaccartiney.

Destaca-se, em *Encontro com Pedro Juan*, o fato de que a personagem "Doce Júnia" era não apenas bastante específica, como se vinculava diretamente a mim, atriz que a interpretava, e a dramaturgia do texto e da cena exploravam justamente esse terreno da ambiguidade entre ficção e realidade. Como é comum em muitas dramaturgias contemporâneas criadas em processo e, em especial, em meus trabalhos descritos até aqui, tal vinculação da personalidade das(os) artistas à obra tensiona o próprio estatuto de obra dramaturgicamente convencional, que acaba adquirindo um caráter performativo¹⁵. No caso de *Encontro com Pedro Juan*, tal performatividade se deu de maneira radical, uma vez que "Doce Júnia", representada por mim, criava uma ambiguidade na qual se ancorava o texto dramaturgicamente.

A prerrogativa do envolvimento do elenco na criação do texto cria um vínculo entre o texto e o elenco original, de forma que uma remontagem com outro elenco já altera significados da obra e desloca o caráter performativo desse tipo de dramaturgia. Camila

¹⁵Entendido aqui a partir do conceito de "encenação performativa" defendido por Antonio Araújo: o caráter autobiográfico, não-representacional e não-narrativo, de contraponto à ilusão, e baseado na intensificação da presença e do momento da ação, num acontecimento compartilhado entre artistas e espectadores – traços característicos da arte performática – vão orientar as sugeridas aproximações com o campo teatral. (ARAÚJO, 2008, p.253)

Ferreira (2017), em comunicação apresentada em 2017 no 11º Seminário Internacional Fazendo Gênero & 13º Congresso Mundos de Mulheres, ao comentar uma série de obras produzidas por atrizes/dramaturgas em Salvador, chega a questionar se tais obras poderiam ser entendidas como dramaturgias que sobrevivem ao contexto cênico original, devido à sua vinculação com o corpo de suas criadoras:

A partir destes espetáculos creio que não poderia falar de uma ‘nova dramaturgia feminina’, já que me pergunto se, como textos, essas obras poderiam ser remontadas em outros contextos, por outras criadoras ou grupos. A relação estreita com a vida e a experiência de suas criadoras, o caráter performativo de grande parte dessas obras me parece que não permite desvincular texto da cena, da encenação e, talvez indo mais além, dos corpos daquelas que os criaram e deram vida. (FERREIRA, 2017, p.11)

Ferreira (2017) expressa nesse trecho um questionamento que poderia ser aplicado também ao meu trabalho *Encontro com Pedro Juan*: a ideia de que tal dramaturgia seria por demais particular e identitária (ou performativa) para adquirir status de dramaturgia passível de se desvincular do contexto específico de sua produção. Tendo a discordar de Ferreira, pois observo que tal questionamento não aparece quando se trata de autores do gênero masculino. Além disso, sustento que o caráter autobiográfico de uma obra não limita, necessariamente, a sua possibilidade de afirmar-se, também, como obra universal. Tomemos como exemplos o texto *Carta ao Pai*, de Franz Kafka, frequentemente adaptado para o teatro; as peças autobiográficas de Strindberg ou, para usar um exemplo brasileiro, as peças e roteiros cinematográficos do dramaturgo Domingos de Oliveira. Em todos esses casos, apesar do caráter pessoal das obras, é evidente que as mesmas são capazes de promover uma compreensão mais ampla da experiência social e humana do que o simples compartilhamento da individualidade do autor. Assim, a dificuldade de perceber o caráter universal do teatro performativo feito por mulheres parece decorrer do machismo estrutural que coloca o homem como representante do gênero humano, e a mulher como “o outro”. De acordo com Simone de Beauvoir (1970):

Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: "Sou uma mulher". Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação. Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural. É de maneira formal, nos registros dos cartórios ou nas declarações de identidade que as rubricas, masculino, feminino, aparecem como simétricas. A relação dos dois sexos não é a das duas eletricidades, de dois pólos. O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos "os homens" para designar os seres humanos[...]. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade.[...]

A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (BEAUVOIR, 1970, p.9-10)

No contexto dessa relação assimétrica entre homens e mulheres, apontada por Beauvoir, observo que se fala em dramaturgia feminina, mas não em dramaturgia masculina, que em geral é tratada como “dramaturgia”, simplesmente. Ora, podemos justificar essa diferenciação dizendo que a dramaturgia feminina é destacada justamente para dar visibilidade à produção emergente das mulheres. No entanto, é preciso considerar que, muitas vezes, nessa operação linguística, o que estamos reiterando é que a experiência feminina está contida na experiência masculina do mundo, ao passo que o contrário não ocorre. Tal acepção singular da experiência das mulheres, longe de ser uma deferência, cria uma limitação para a recepção de suas obras artísticas.

1.4 Vendaval: tempo, dinheiro e desejo

Em *Vendaval* (2015) e *Anemia* (2017), a escrita não foi feita junto ao processo de montagem, caracterizando processos de criação dramática "de gabinete". As peças são intencionais, pois apesar da escrita não estar inserida em um processo de montagem, a criação envolveu redes de relações criativas com outras(os) artistas, sem as quais os trabalhos não teriam existido.

Em *Vendaval*, escrito por mim e por Glauce Guima para ser lido no projeto *Janela de Dramaturgia*¹⁶, o processo de coautoria assumiu um caráter até então não experimentado, pois foi mediado por recursos como o Google Drive, o Skype e o telefone. Glauce morava, então, no Rio de Janeiro e eu, em Minas Gerais.

Partimos de uma situação parodiada do contexto de nossa relação de amizade: uma amiga sai de Minas Gerais e chega com uma mala na casa da outra, no Rio de Janeiro. Eu havia vivido essa situação no início do ano de 2010, quando passei alguns dias em casa de Glauce. Sempre a visitei, mas nesse momento foi uma visita especial, pois estava

¹⁶*Janela de Dramaturgia* é uma Mostra Anual de dramaturgia de Belo Horizonte, idealizada por Sara Pinheiro e Vinícius Souza. Desde 2012, *Janela...* mantém suas atividades, centradas em leituras dramáticas de textos inéditos, seguidas de bate-papo com artistas e público, além da produção de críticas acerca dos textos lidos. Em 2016, o projeto publicou pela Editora Perspectiva 28 peças participantes do projeto, em uma coletânea de três volumes.

desempregada e vivendo um momento crítico em relação à minha vida profissional. Havia terminado o curso de mestrado há alguns meses, tinha passado num concurso para a Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte e estava aguardando ser chamada. Porém, ainda tinha vontade de tentar mais seriamente a carreira de atriz, e nesse sentido me atraía – ao mesmo tempo em que me apavorava – a possibilidade de fixar residência no Rio de Janeiro. Vivi, então, esse conflito, tão comum entre artistas, entre o desejo por uma vida mais criativa e incerta representado naquele momento pela possibilidade de permanecer no Rio de Janeiro, e o desejo por estabilidade e segurança, representado pelo meu retorno a Minas Gerais, onde tinha, naquele momento, possibilidades concretas de trabalho fixo. Esse fato acabou influenciando a criação de *Vendaval*, três anos depois.

Assim, o primeiro esboço da peça, enviado para a curadoria do *Janela de Dramaturgia*, começava com Marília, funcionária pública e atriz frustrada, chegando à casa de Laura com uma mala de dinheiro roubado, e com o objetivo de montar um espetáculo de teatro e recuperar o tempo perdido de sua vida. A partir desse mote, os temas da morte, da velhice e a relação com o tempo e com o dinheiro foram surgindo. Abaixo, o trecho inicial do primeiro esboço, datado de dezembro de 2013:

CENA 1

Marília larga o emprego e resolve se mudar para o Rio de Janeiro pra seguir carreira de atriz. Ela rouba 100 mil dos cofres públicos, do lugar onde trabalha, e carrega essa quantia numa mochila. Ela acha que tem direito a esse dinheiro porque ele está sendo mal gasto numa instituição pública, além disso ela irá fazer uma peça e o dinheiro é para promover a cultura.

Monólogo Marília ensaiando a explicação à Laura a respeito do dinheiro. O dinheiro contraria os princípios da Laura e Marília tem dificuldade em revelar.

Marília está na porta da casa de Laura. Um momento antes de tocar a campainha.

MARÍLIA - Laura, eu não vim até aqui só pra passar uns dias, não. Eu tô vindo porque... Eu vim passar uns dias e quero te fazer uma proposta. Vamos montar uma peça?! Com que dinheiro? Isso não é problema, eu tenho 100 mil. (*pausa, se refaz*) Lembra que eu te falei que lá no departamento que eu trabalho sobra verba pública todo fim de ano e que os caras passam a régua dando nota falsa, superfaturando... (*respira. silêncio*) Eu consegui um dinheiro pra gente fazer uma peça! Pelo amor de Deus, você tem que guardar esse segredo senão eu tô fudida. Eu desviei uma verba lá da prefeitura que ia pra um festival que acabou não rolando. Por incompetência! Cansei dessa burocracia que emperra tudo, agora é “faça você mesmo”. Ai, que dor de barriga! Lembra que você me chamou pra morar aqui com você? Tudo bem que isso tem dez, quinze anos... Mas não tem importância. Ainda dá tempo. A gente é amiga. Eu tenho certeza que você vai querer pegar esse dinheiro e montar uma peça comigo! (PEREIRA; GUIMA, 2013, s.p.)

Como em *Encontro com Pedro Juan*, também aqui há traços de performatividade, pois a influência de meu conflito vivido em 2010 é visível na fala de Marília, transcrita acima: o ser funcionária/gestora pública *versus* o ser artista, em meio à relação com o dinheiro, com a

amizade e com o tempo. Como parte do processo criativo, eu e Glauce assumimos, em um primeiro momento, cada uma a criação de uma personagem: eu escrevia as falas de Marília e Glauce escrevia as falas de Laura. Glauce chegou mesmo, nesse período, a mudar seu nome para Laura na rede social *facebook*, como parte de seu laboratório criativo, explorando aspectos performativos da escrita como a intervenção no cotidiano e a dissolução das fronteiras entre arte e vida, que estiveram presentes também na contaminação entre a história da nossa amizade e a história que estávamos criando juntas. Tal relação não se deu de forma direta, intencional e planejada, mas aconteceu frequentemente por reminiscências da história real que incidiam na forma de imagem, palavra ou situação na história ficcional. Como exemplo, trago a foto abaixo, tirada em 2011, na praia de Copacabana, durante uma visita minha à Glauce. Tal foto não fez parte do processo criativo, mas estando o texto pronto, fomos procurar imagens em que estivéssemos juntas para divulgar a leitura dramática que seria feita no evento *Janela de Dramaturgia* e, ao encontrar essa foto, verificamos com surpresa que ela sintetizava para nós, como imagem, o texto que havíamos criado: duas mulheres, frente à imensidão, ao perigo e ao mistério, unidas uma à outra, porém olhando e se direcionando para horizontes distintos, enquanto avança de forma inexorável a natureza com sua força transformadora.

FIGURA 7 -Da direita para a esquerda: Júnia e Glauce em Copacabana, RJ, 2011.



Foto: Marcos Alexandre.

Apesar de *Vendaval* guardar tantas relações, conscientes ou não, com nossas memórias e experiências pessoais, com o tempo e as sucessivas revisões do texto, este foi estruturando-se sobre bases mais ficcionais. Dessa maneira, aspectos pessoais foram ficando invisíveis, não caracterizando, como em trabalhos anteriores, uma dramaturgia performativa como produto final, na qual a identificação direta da autoria fosse determinante para a fruição da obra. Tal opção refletiu nosso desejo de sermos reconhecidas como dramaturgas e nossa estratégia, mais ou menos consciente, de distanciarmos-nos do estereótipo de atrizes que escrevem a partir de si e para si mesmas. Nesse sentido, optamos por convidar as atrizes Eliane Maris e Wilma Henriques¹⁷ para realizar a leitura pública do texto, ao invés de fazermos nós mesmas, rompendo com essa identificação óbvia entre duas atrizes/dramaturgas e duas personagens, implícita na proposta inicial do texto.

¹⁷ Eliane Maris e Wilma Henriques são atrizes da “velha guarda” do teatro mineiro. Wilma Henriques (1931), que completou em 2019 sessenta anos de carreira, é considerada a grande dama do teatro de Belo Horizonte.

FIGURA 8 -Janela de Dramaturgia, BH, 2014.



Da direita para a esquerda: Wilma Henriques e Eliane Maris em leitura do texto Vendaval. Teatro Espanca! Foto de Ethel Braga.

Na versão final, estruturada em cinco cenas, temos a mesma situação repetida nas cenas 01 a 04: Marília chegando em casa de Laura, no seu aniversário. Na cena 01, as personagens têm oitenta anos; na cena 02, setenta; sessenta anos na cena 03 e cinquenta anos na cena 04. Na cena 05, as personagens têm 21 anos e é a última vez em que se vêem após estudarem juntas num curso de graduação. Abaixo um trecho do texto finalizado, em 2015, no qual ecoam vestígios do esboço inicial transcrito acima, já quase irreconhecível pelas várias modificações decorrentes do processo de escrita:

CENA 4

As personagens têm 50 anos.

(MARÍLIA toca a campainha. Carrega uma mala. Nas mãos, uma canga embrulhada pra presente. LAURA abre, abruptamente.)

MARÍLIA: Feliz Aniversário!!!

(Laura vai fechar a porta.)

MARÍLIA: Não lembra de mim? Marília!

LAURA: Marília?

MARÍLIA: Tem muito tempo mesmo... Quase trinta anos! Estou bem?

LAURA: Desculpa, eu...

MARÍLIA: Peguei seu endereço com a Clauky.

LAURA: Quem você está procurando?

MARÍLIA: Vim de longe... pra te dar os parabéns! Meio século!!

LAURA: Como você sabe?

MARÍLIA: Eu nunca me esqueci de você.

LAURA: Estou precisando ficar sozinha.

MARÍLIA: Vim de ônibus, não tenho mais coluna pra isso! Demorei, mas cheguei. Posso entrar?
 LAURA: (*tentando lembrar*) Você falou Clauky?
 MARÍLIA: Você está bem?
 LAURA: Minha família...
 MARÍLIA: Pois é... Meus sentimentos.
 (*Laura vai fechar de novo a porta. Marília segura.*)
 MARÍLIA: Vim te fazer companhia!
 LAURA: Você veio pra ficar aqui?
 MARÍLIA: Quanto tempo... (*Passa a mão no rosto de Laura, que se afasta*) Eu tenho uma foto nossa aqui! (*Tira da bolsa e mostra*) No campus. Olha como eu era magrinha! Você com esse chapéu...
 LAURA: Que saudade de mim! Onde você arranjou essa foto?
 MARÍLIA: Você continua a mesma coisa! (*a abraça*) Nunca achei que fosse mudar, a essência é a mesma. Apesar de que eu não sei qual é a minha.

Com o desenvolvimento do trabalho, a busca recorrente de Marília por Laura deixou de estar atrelada ao desejo específico pela “vida de atriz”, pois se ampliaram os significados possíveis desse desejo por realização pessoal, significados que se modificaram também a partir dos recursos da dilatação e da inversão do tempo. Na leitura de Sara Rojo, a relação entre Laura e Marília é capaz de provocar novos olhares acerca do itinerário de vida da mulher e dos significados arraigados culturalmente ao corpo feminino em suas diferentes temporalidades:

[...] o desenvolvimento do texto permite questionar o lugar que esse corpo envelhecido ocupa em nossa sociedade e o faz a partir da inversão cronológica (parte com as duas mulheres idosas e termina com elas jovens), pautando-se pelos encontros entre as protagonistas que acontecem em uma data específica, os aniversários de Laura. Estas mulheres-personagens (Marília e Laura) funcionam como operadores do conflito dialético entre a lei e a subversão, não só porque questionam o permitido a uma mulher madura, mas também porque tensionam essa volta ao passado (a juventude) como o protótipo de felicidade. A tese é que a liberdade e as novas expectativas não passam pelos espaços e tempos já vivenciados e muitas vezes reprimidos. [...] A personagem Marília transgredir a norma, contando mentiras, evadindo-se no campo da imaginação. A personagem Laura espera, às vezes se entusiasma com os mundos oferecidos por Marília, mas geralmente não se permite, negando a si mesma essa opção. As atrizes-dramaturgas atravessam a fronteira espacial para contar essa história, outras atrizes a assumem como própria e a materializam em suas vozes. O enredo nos leva a questionar o lugar das mulheres na sociedade e a suposta queda para a velhice. (ROJO, 2018, p. 81)

Na análise de Rojo (2018), destaca-se a visibilidade do feminino em cena. Mais uma vez, temos aqui uma dramaturgia escrita por mulheres e na qual as mulheres são protagonistas também como personagens. Ora, é curioso que numa dramaturgia escrita por homens e com protagonistas masculinos, o gênero não seja, em geral, assunto de discussão e análise. Porém, em meu trabalho, percebo que não é possível fugir ao marcador de gênero, que está sempre em evidência, seja pela influência de processos criativos que exploram justamente a

subjetividade das atrizes/dramaturgas, seja pela forma exaustiva com que uma mulher não consegue deixar de ser, em primeiro plano para a sociedade, o seu gênero.

Pode parecer contraditória a forma com que abordo, ao mesmo tempo, a particularidade de minha experiência de gênero na arte teatral e a minha insatisfação com a visibilidade dessa mesma particularidade. Ocorre que se torna impossível, ao perceber a desigualdade de gênero no campo da produção dramaturgica, não se mobilizar, simultaneamente, tanto pela afirmação da produção artística feminina, quanto pela crítica persistente ao próprio conceito de feminino, ou seja, à própria noção de gênero. De acordo com Butler (2015b):

A desconstrução da identidade não é a desconstrução da política; ao invés disso, ela estabelece como políticos os próprios termos pelos quais a identidade é articulada. Esse tipo de crítica põe em questão a estrutura fundante em que o feminismo, como política da identidade, vem se articulando. O paradoxo interno desse *fundacionismo* é que ele presume, fixa e restringe os próprios “sujeitos” que espera representar e libertar. (BUTLER, 2015b, p.256)

A meu ver, não avançaremos na construção de uma dramaturgia feminista sem uma crítica persistente às categorias de gênero, pois tal feminismo que defendo não é apenas uma afirmação da possibilidade de participação social feminina, mas traz também um questionamento dos discursos estruturantes a partir dos quais somos determinadas socialmente a partir de nosso gênero.

1.5 Anemia

Já *Anemia* surgiu a partir de uma experiência de escrita compartilhada - um Ateliê de Dramaturgia¹⁸, e foi finalizado solitariamente. No projeto inicial, entregue para inscrição no Ateliê, em junho de 2014, meu objetivo centrava-se na produção de “um texto teatral épico tratando da atividade mineradora em Minas Gerais” (PEREIRA, 2014). O título provisório inicialmente escolhido era *Ferro* e a principal motivação para o projeto centrava-se na minha vivência na cidade de Congonhas/MG, cuja atividade econômica principal é a exploração do minério de ferro. Interessava-me representar uma situação na qual uma cidade se torna refém da mineração e seus moradores não conseguem imaginar outras possibilidades além daquelas relações estabelecidas pela presença da empresa mineradora. Conforme o projeto:

As perguntas são: Como seriam essas cidades sem a mineração? É possível imaginar essas cidades sem a mineração? O que essas cidades ganhariam se não houvesse mineração? Quais são as outras possibilidades de organização social e econômica para essas cidades? E se não houvesse mineração? (PEREIRA, 2014, s.p.)

O projeto (e eu, sua autora) foram aceitos como participantes do Ateliê de Dramaturgia conduzido por Vinícius Souza e Assis Benevenuto, dentro do contexto do Núcleo de Pesquisa em Dramaturgia do Galpão Cine Horto. Originalmente inscrito como *Ferro*, o projeto, durante o processo do Ateliê – agosto a novembro de 2014 – passou a se chamar *Anemia Freak Show* e, mais tarde, somente *Anemia*. Em encontros semanais produzidos nas tardes de segunda-feira, de 15h às 18h, Assis e Vinícius conduziram o grupo inicialmente em exercícios e práticas de escrita livres, para somente num segundo momento direcionar o foco ao projeto individual de cada um. Tais exercícios e práticas foram motivados por “disparadores”, fornecidos pelos dramaturgos coordenadores do Ateliê. De acordo com Souza (2017a):

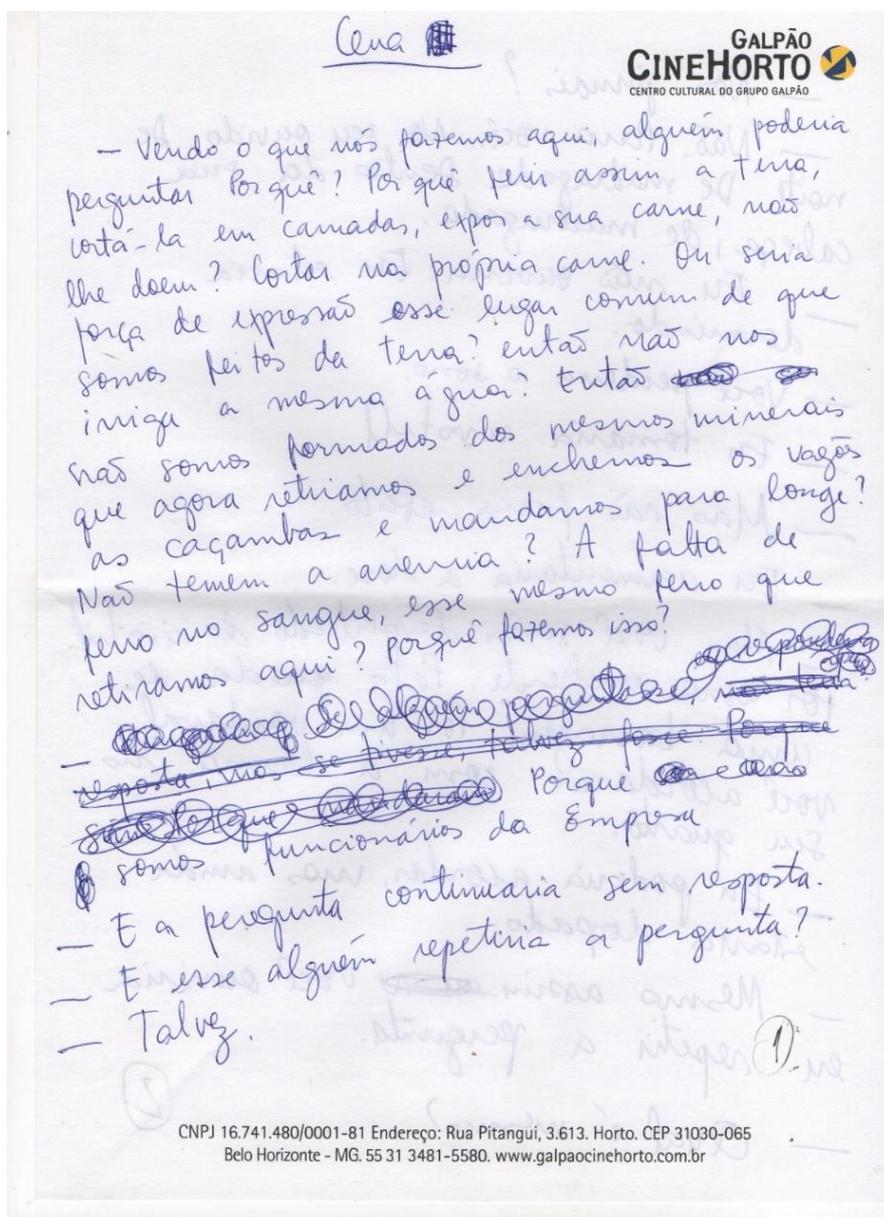
Os disparadores são situações ou condições criativas propostas ao grupo pelo condutor da oficina para o exercício da escrita. Podem vir acompanhados de uma ideia, uma provocação teórica ou de uma referência dramaturgica – é o caso, por exemplo, de um disparador que pressupõe o conhecimento dos participantes do que seja uma estrutura épica ou uma forma-desvio; podem ser de execução coletiva ou individual; podem ser autônomos ou seriados, isto é, disparadores que geram outros

¹⁸ Ateliês de Dramaturgia são espaços coletivos de formação em dramaturgia inspirados nas oficinas de escrita dramática francesas (tais como as de Jean-Pierre Sarrazac). Entre outras experiências brasileiras, em São Paulo Adélia Nicolette sistematizou seu trabalho com os ateliês num diálogo com as artes visuais em sua tese defendida na USP em 2013, e em Belo Horizonte os atores e dramaturgos Vinícius Souza e Assis Benevenuto vêm conduzindo atividades nesse formato a partir desse mesmo ano.

disparadores ou que se dividem em diversas etapas; podem prescindir de outras atividades como a ida a um ambiente diferente daquele em que a oficina está sediada, ou uma pesquisa e coleta de materiais anteriores à prática de escrita; podem prever um tempo breve de escrita, de alguns minutos, ou um tempo maior, de algumas horas; podem ser mais abertos e livres como a escrita espontânea a partir da observação de uma imagem ou mais fechados, com regras mais rígidas a serem seguidas como a escrita de um texto a partir de espaço e tempo específicos, número de personagens e falas limitados. (SOUZA, 2017a, p.78)

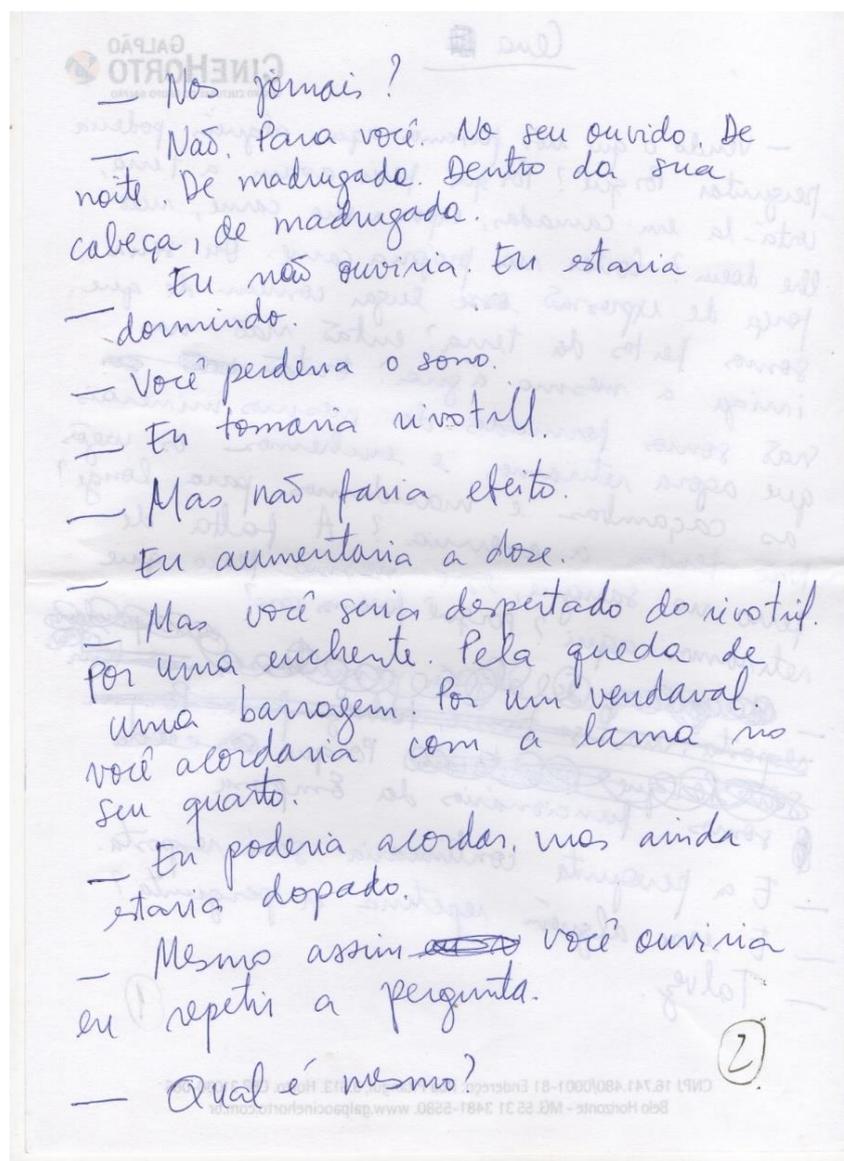
Mesmo que os disparadores não tenham se voltado, num primeiro momento, para o projeto individual de cada participante, quando não havia uma temática ou contexto específico para o exercício proposto, acabávamos focando em nosso projeto. Foi o que aconteceu num exercício de escrita de diálogo, que acabou dando origem a uma cena da peça, a primeira a ser esboçada:

FIGURAS 9 e 10 - Fragmento de exercício de escrita realizado no Ateliê de Dramaturgia, 2014¹⁹.



¹⁹ Figura 9: Cena. - Vendo o que nós fazemos aqui, alguém poderia perguntar Por que? Por que ferir assim a terra, cortá-la em camadas, expor a sua carne, não lhe doem? Cortar na própria carne. Ou seria força de expressão esse lugar comum de que somos feitos da terra? Então não nos irriga a mesma água? Então não somos formados dos mesmos minerais que agora retiramos e enchemos os vagões as caçambas e mandamos para longe? Não temem a anemia? A falta de ferro no sangue, esse mesmo ferro que retiramos aqui? Por que fazemos isso? - Porque somos funcionários da Empresa. - E a pergunta continuaria sem resposta. - E esse alguém repetiria a pergunta? - Talvez.

Figura 10: - Nos jornais? - Não. Para você. No seu ouvido. De noite. De madrugada. Dentro da sua cabeça, de madrugada. - Eu não ouviria. Eu estaria dormindo. - Você perderia o sono. - Eu tomaria Rivotril. - Mas não faria efeito. - Eu aumentaria a dose. - Mas você seria despertado do Rivotril. Por uma enchente. Pela queda de uma barragem. Por um vendaval. Você acordaria com a lama no seu quarto. - Eu poderia acordar, mas ainda estaria dopado. - Mesmo assim você ouviria eu [sic] repetir a pergunta. - Qual é mesmo?

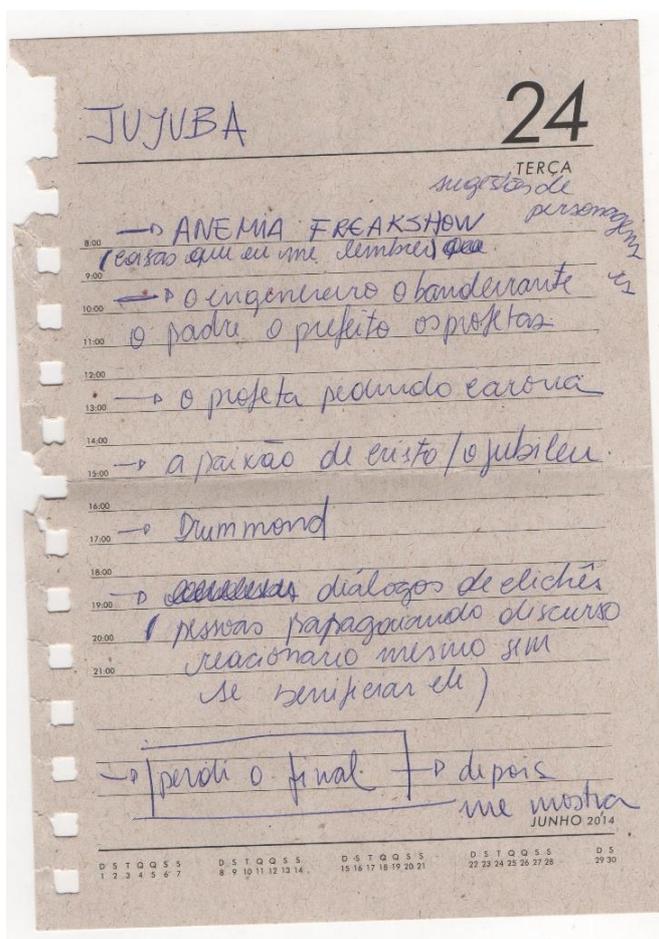


O fragmento acima foi o marco inicial de criação do texto *Anemia* e foi escrito em 2014, antes do rompimento das barragens de rejeitos de mineração em Mariana (2015) e Brumadinho (2019), que deram visibilidade nacional à problemática da mineração. O diálogo surgiu de um exercício e brotou muito antes de eu pensar na criação das personagens. As dinâmicas de escrita do Ateliê permitiam a criação de materiais desse tipo, os quais eram sempre compartilhados com o grupo. Além disso, em toda sessão do Ateliê tínhamos momentos de compartilhamento de nossas produções com as(os) outras(os) dramaturgas(os), o que foi fundamental para motivar a reescrita do material a partir de outros olhares.

A troca com o grupo se mostrou muito rica e criou uma cumplicidade entre as(os) participantes. Em determinado momento do Ateliê, foi proposto que reuníssemos o material

produzido até o momento acerca de nosso projeto inicial e mostrássemos para o grupo. Naquele momento, eu tinha várias pequenas produções ligadas ao tema, aparentemente sem nenhuma ligação entre elas. Pensei, então, em juntar tudo numa estrutura de “show de variedades” o que denominei de *Anemia Freak Show*. Após a leitura, os(as) colegas me escreveram e me entregaram bilhetes com suas impressões acerca do texto:

FIGURAS 11 a 15: Bilhetes recebidos de colegas em uma Sessão de Ateliê de Dramaturgia, logo após a leitura do material provisório *Anemia Freak Show*, 2014.²⁰



²⁰Figura 11: JUJUBA, ANEMIA FREAK SHOW (coisas que eu me lembrei), sugestões de personagens, - o engenheiro [sic] o bandeirante o padre o prefeito os profetas, - o profeta pedindo carona, - a paixão de Cristo/o jubileu, - Drummond, - diálogos de clichês (pessoas propagando discurso reacionário mesmo sem se beneficiar ele [sic]), – perdi o final – depois me mostra. Figura 12: Júnia – ótimo, imagens fortes, faixas amarelas, imagens de santos, gostei muito da parte de enterrar no cimento. Figura 13: Júnia – “Anemia Freak Show” – Acho muito potente toda a problemática da terra. A crítica é certa e violenta. O texto nos provoca com uma temática pouco vista no teatro. Me lembra aquele texto, lindo, que você escreveu dando voz à chuva. Sugestão: por que não incorpora de alguma maneira? Figura 14: Júnia, Cidade x Empresa – A empresa dominando a vida de uma cidade se confundindo com a própria cidade. Tudo e todos giram em torno da empresa. Figura 15: Júnia, Anemia Freak Show, cenas independentes que articulam um mesmo assunto, muito interessante, cenas corriqueiras/tons banais, onde está a crise? Discussão do mercado cultural (o financiamento das mineradoras), coragem.

Júnia - último

IMAGENS FORTES

- FAIXAS AMARELAS

- IMAGENS DE SANTOS

- GOSTEI MUITO DA PARTE DE ENTERRAR NO CIMENTO

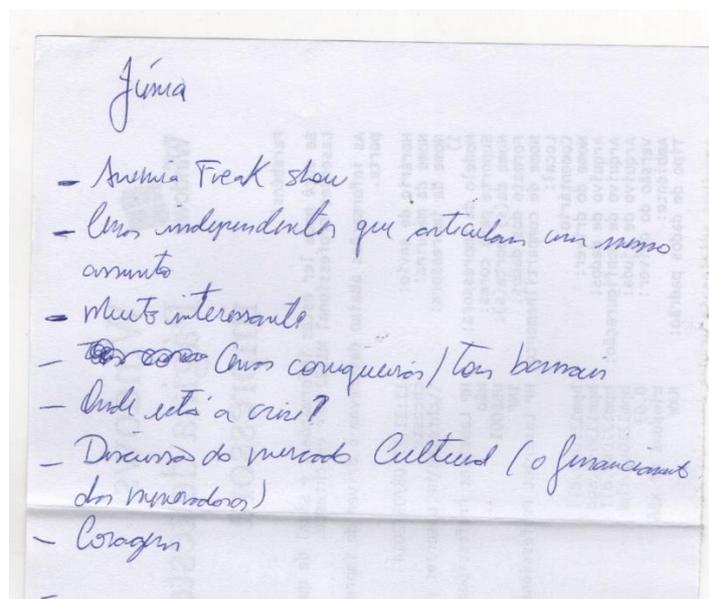
Júnia - "Anemia Freak-show"

→ Acho muito potente toda a problemática da terra. A crítica é certeira e violenta. O texto nos provoca com uma temática pouco vista no teatro. Me lembram aquele texto, lindo, que você escreveu dando voz à chuva. Sugestão: por que não o incorpora de alguma maneira?

Cidade x Empresa

Júnia

- A empresa dominando a vida de uma cidade se confundindo com a própria cidade. Tudo e todos giram em torno da empresa.



Os bilhetes das(os) colegas, entre outros mecanismos de compartilhamento descritos, tornam o Ateliê uma metodologia híbrida entre uma produção individual e coletiva. Não se trata de um processo colaborativo como o realizado em um grupo de teatro, porém as interferências, trocas e contribuições acontecem e muitas vezes de forma até mais intensa, por estarmos em um grupo de dramaturgos(as) e pela visão mais distanciada que os(as) colegas tem da nossa produção em relação à visão “de dentro” que ocorre nas trocas dentro de um processo coletivo/colaborativo, em um grupo de teatro.

Outra forma de compartilhamento entre o grupo e de criação de um ambiente comum de colaboração criativa foi a escrita e o compartilhamento de cartas entre nós no início das sessões, expressando nossas referências, desejos, dificuldades ou crenças. Cito novamente Souza (2017a):

Nesse mesmo Núcleo, e em outras oficinas mais tarde, propusemos que cada participante inaugurasse uma sessão com a leitura de uma carta de sua autoria endereçada ao grupo. Na carta, de formato e tamanho livres, o escrevedor deveria compartilhar sua experiência com a criação dramaturgica, suas descobertas, inquietações, ideias e expectativas. Chamamos essa prática de “Carta de intenção”: através dela se multiplicavam as inspirações e problemáticas; os condutores passavam a ter maior possibilidade de contribuição no percurso de cada participante já que eram expostas suas buscas e questões; além do grupo que se tornava mais cúmplice. (SOUZA, 2017a, p. 74)

Revedo minha carta escrita ao grupo, em setembro de 2014, encontro já entrelaçadas duas questões que permearam *Anemia* e que também ecoam no presente trabalho: o desejo de falar do “mundo” e da “realidade”. Há uma preocupação social, mas também o desejo de ser

ouvida desde meu lugar social específico, lugar esse de uma sujeita constituída socialmente a partir de marcadores sociais, econômicos, geográficos, de gênero, raça, classe etc. Como expresso nesse trecho da carta: “não acredito em universal e particular na arte enquanto o universal for sempre o ponto de vista bastante particular do homem jovem branco rico = Hamlet”.

Ora, não basta conquistar espaço para falar de uma realidade específica se tal espaço será sempre limitado em sua abrangência: basta ver a quantidade de mostras específicas de arte feminista, arte indígena, arte negra, entre outros marcadores, frequentadas sempre por um número muito restrito de sujeitos(as). Se partirmos do pressuposto que uma peça como *Anemia* só tem interesse para uma comunidade afetada pela mineração, limitamos já na origem o seu potencial crítico. É preciso, ao mesmo tempo, dar visibilidade a autoras(es) e obras específicas e questionar sua especificidade. Dessa maneira, a reivindicação do reconhecimento da universalidade da autoria e do reconhecimento da sua particularidade passam a ser a mesma reivindicação.

De forma análoga à questão posta acima, entre universalidade e particularidade, o entrelaçamento do social e do pessoal está presente já no projeto inicial *Ferro*, que deu origem à *Anemia*. Nesse projeto, existe um primeiro esboço de fábula que apresenta um conflito social e que envolve gênero e classe: “Um aluno de um curso técnico de mineração da classe E se apaixona por uma ativista de um movimento eco-cultural de classe média” (PEREIRA, 2014). Mesmo que tenha sido rapidamente abandonada, a proposta de fábula inicial já pressupõe que os diferentes discursos sobre a mineração estão localizados em corpos bastante marcados pelas categorias de gênero e classe. Além disso, aparece já nessa construção inicial um elemento de contradição entre a origem social da personagem e o seu discurso. Tal contradição encontra-se de diversas formas em *Anemia*, como, por exemplo, na criação da personagem Tieta, em que novamente, como em *Encontro com Pedro Juan*, ficcionalizo com ironia aspectos biográficos de minha vida:

Uma mulher (Tieta) com uma mala. Óculos escuros. Tira os óculos e olha demoradamente ao redor.

TIETA - (teatralmente) Um criminoso sempre volta ao lugar do crime. Que crime eu cometi? Abandono. Abandono de incapaz. Eu te abandonei e você só piorou. Mas você me abandonou primeiro. Eu amo você! Eu odeio você! Você queria o quê? Que eu ficasse aqui sendo professora da escola? Você queria que eu ficasse aqui sendo motivo de chacota para suas novas gerações. Mas eu saí e hoje aqui nessa rodoviária fica claro pelas minhas roupas, minha mala, meu penteado e meus óculos escuros que eu não sou daqui. Eu tenho outra identidade, outra comunidade, eu ganho dinheiro e moro na capital. Capitalista? (canta) "Ó quão dessemelhante, estás e estou do nosso antigo estado! Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado! Rica te vejo eu já! Tu a mi abundante!" Eu posso ser a mulher bem-sucedida, moderna, o que for, que toda vez que eu volto aqui, eu volto a ser a menina desajustada! Mas você está cada dia mais horrorosa! Horrorosa! Horrorosa! (Põe os óculos escuros) Eu odeio você, cidade pequena de merda! Cidade média! Odeio suas igrejas, odeio sua mesquinaria, seu machismo, suas mineradoras, odeio sua falta de cultura! Sua pobre! Pobre! Pobre! Não tem livraria até hoje, fica exibindo essas caminhonetes imensas, as rodas das suas caminhonetes são quase do meu tamanho, por que você faz isso comigo, com você? Você acha isso bonito? Um salão de beleza em cada esquina, cheio de mulheres! Um buteco em cada esquina, cheio de homens! E nem um cinema, nem uma livraria, sua burra! Burra! Burra! (Pausa longa) Desculpa. Você não é menos bonita que um ambiente burguês de café gourmet frequentado por intelectuais como eu. Como eu? Não, eu não sou intelectual. Eu sou uma chucra como o povo daqui! Eu sou daqui... Você me desmascara! (tira os óculos novamente, dramática) Eu tento te agredir, mas eu só consigo atingir a mim mesma! Me ama! Me ama! Me ama!!! (PEREIRA, 2014, s.p.)

Tieta tem em comum com minha história o fato de ter saído de uma cidade pequena e de um contexto de pobreza econômica e cultural e se inserido em um outro contexto, universitário e artístico de classe média. Com a personagem Tieta de Jorge Amado, temos em comum a saída do interior para a capital e a inserção em outro contexto sócio-econômico. Ao retornar para seu ambiente, Tieta, ao mesmo tempo que se reconhece também se desconhece.

Em *Anemia*, a visão mais distanciada de Tieta acerca da atividade mineradora é potente, porém ela não consegue mais comunicar com os seus conterrâneos, pois já não pertence àquele lugar. A situação da personagem expõe as contradições presentes na ideia de inclusão social pela escolarização ou pela ascensão social, pois tal “inclusão”, nos moldes da estrutura capitalista, será sempre individual e não de toda uma comunidade.

FIGURA 16 - Leitura dramática de *Anemia*, Dourados/MS, junho de 2017.



Da direita para a esquerda: Isabel Toledo (como Tieta), Karla Neves (como Vanessa), Letícia Gamarra (como cabeleireira) e Beto Mônaco (como Geraldo). Casulo – Espaço de Cultura e Arte, Foto: Stevan Nicolay.

Assim, em *Anemia*, minhas memórias relacionadas à vivência na cidade de Congonhas, Minas Gerais, foram elementos estruturantes para tematizar a relação entre moradores de uma cidade pequena e uma grande empresa da área de mineração. Trata-se também de uma obra de ficção, porém erigida a partir de fontes assumidamente autobiográficas e em diálogo com as(os) artistas participantes do Ateliê.

A estrutura final da peça conta com 21 cenas, nas quais se entrelaçam as histórias de Tieta, de seu irmão Geraldo, funcionário da Empresa, e sua esposa Vanessa (que durante toda a peça realiza em cena paralela uma escova e chapinha em seu cabelo encaracolado) e de Menino, filho de Geraldo e Vanessa. Também fazem parte da trama Ana, amiga de Tieta que restou na cidade mineradora, e seu namorado André, que abandona Ana por rejeitar a ideia de masculinidade implícita no casamento. Outras duas personagens mais “alegóricas” compõem a lista de personagens: A cidade horrível, que se confunde com Ana e Geni, que, na influência da dramaturga Marina Viana e de sua plagicombinação, é uma citação da personagem Jenny de Brecht, da *Geni* da canção de Chico Buarque, de Grace do filme *Dogville* e, em algum momento, da ex-presidente Dilma Rousseff, como se pode ver em seu monólogo:

GENI - Meu currículo é extenso. Eu vim de uma peça do século XVIII chamada Ópera dos Vagabundos. Eu sou antiga. Me chamam de esperança e dizem que não morro nunca. Estive numa peça de Brecht chamada Ópera dos Três Vinténs, lá eu lavava copos, fazia as camas de todo mundo e aguardava a chegada silenciosa de (canta) "um navio de piratas com cinquenta canhões" [...] Se esses piratas chegassem hoje, para onde atirariam? Para onde eu mandasse, claro. Mas para onde eu apontaria primeiro? Queria explodir a Empresa, mas fazendo isso explodo a cidade junto. Não sobra ninguém. A busca por justiça parece estar ultrapassada. Afinal, se for levar a fundo qualquer investigação, todos são culpados. E isso ninguém tolera. É mais fácil achar um bode expiatório, um boi de piranha. Uma piranha, melhor ainda. Pra isso também sirvo. (canta) "Joga pedra na Geni! Joga bosta na Geni! Ela é feita para apanhar, ela é boa de cuspir!" Com essa música fiquei popular. No cinema nacional, fui travesti. No de Lars Von Trier, estive com o codinome de Grace, na pele da fabulosa Nicole Kidman e, bem, você sabe o que eu fiz. Está no youtube. Foi um momento de glória e vai ficar para sempre, ao contrário desse teatrinho aqui onde já fui garçonne e, se pudesse escolher, seria cantora. Mas esse teatro épico de quinta não tem o requinte de um Kurt Weill. Só blábláblá, que nem sempre faz sentido. Agora, por exemplo, vou trabalhar na Empresa como faxineira. De onde tiraram isso, eu não sei. Nem trabalhando 24 horas por dia eu vou conseguir limpar toda a sujeira. Quem sabe a Empresa não acaba um dia numa grande explosão? Num zepelim, num navio de piratas, num ataque de gangsters?(canta) "O império da lei há de chegar no coração do Pará! O império da lei há de chegar no coração do Pará! O império da lei há de chegar lá!". Alguma coisa tem que acontecer, ou para que serve eu me chamar Geni? Quem sabe um dia teve uma reunião muito importante, uma mesa imensa, com toalhas brancas, cheia de homens de terno. Todos os homens importantes da cidade: o prefeito, os vereadores, o governador, os deputados, os donos da Empresa. Todos homens, e eu no meio. Todos muito preocupados com a crise econômica, todos precisando de dinheiro, investimento, ajuda governamental. E quem será chamada para soltar a grana? Quem deve salvar as empresas, abrir os cofres públicos? Euzinha! Como de praxe, a nação brasileira deverá se curvar ao capital (se curva), encher os bolsos dos empresários. Para salvar as empresas quebradas - como podem estar quebradas? - eu, Geni, tenho que ceder, eu tenho que dar tudo. (Melodramática, representando) Mas eu direi: - Não! "Mas, Geni, são um milhão de empregos!" - Não! "Geni, e os royalties?" - Não! " Geni, e PROGRESSO?" - Não, não e não!!! (Pausa) Quisera eu dizer... mas não posso. Os empresários prometem parar o Brasil. O Congresso está contra mim, a Câmara, o Senado... o Jornal Nacional, e o pai de família desempregado... devo ceder! Cortem na educação, cortem na saúde, suspendam os Fundos Culturais, mas deem todo o dinheiro possível para que essas mineradoras não parem nunca, e me deixem em paz!!! (canta) "Num suspiro aliviado, ela se virou de lado, e tentou até sorrir. Mas logo raiou o dia, e a cidade em cantoria não deixou ela dormir. Joga pedra na Geni! Joga bosta na Geni! Ela é feita pra apanhar! Ela é boa de cuspir! Ela dá pra qualquer um! Maldita Geni!"

Mesmo nas personagens alegóricas, construções do feminino se fazem presentes em *Anemia*, desencadeando questões sobre minha produção: seria eu incapaz de escrever personagens universais ou personagens masculinas? A especificidade de minhas personagens femininas se relaciona à posição social que ocupo como mulher (e que faz com que meu trabalho seja lido com esse marcador) ou aos procedimentos herdados dos processos de criação compartilhada (que agregam aspectos do depoimento pessoal e da performatividade)?

Independente da causa, o fato é que, nos trabalhos até aqui citados, a autora está presente em suas dramaturgias com maior ou menor intensidade produzindo um relato de si

mesma a partir de seus marcadores sociais e de gênero. É significativo que Rinaldi (2006) descreva um procedimento de criação característico do processo colaborativo, como a produção de uma resposta: “Denominamos *workshop* uma cena criada pelo ator em resposta a uma pergunta ou a um tema lançados em sala de ensaio”. (RINALDI, 2006, p. 136). Quando respondo criativamente a uma pergunta, estou sempre respondendo à pergunta “quem sou eu?”, pois estou sendo interpelada a relatar a mim mesma. Nesse sentido, o processo criativo constrói o discurso sobre mim mesma e, ao mesmo tempo, constrói quem eu sou.

Rinaldi (2006) enfatiza em seu artigo que, apesar do processo criativo partir da subjetividade dos(as) artistas, a cena resultante desse processo trará uma composição ficcional que, mesmo performativa, ou seja, não estruturada a partir das categorias de personagem, não será nunca a mera exposição de si, pois a formalização do espetáculo já constitui uma estrutura ficcional. Concordamos com Rinaldi, mas queremos aqui colocar o nosso olhar no processo inverso, ou seja, não a forma como a subjetividade da artista constitui a cena, mas a forma pela qual o ato de constituir a cena constitui a própria sujeita artista. De acordo com Butler (2015a; 2015b; 2015c), a sujeita é discursiva, se produz e é produzida em atos de fala, no discurso/ação que constitui sua expressão no meio social. Sustentamos que a criação dramaturgica da atriz/dramaturga é um lugar privilegiado dessa produção de si na medida em que a(o) artista se coloca em cena como autor(a), ou seja, se expressa de forma reflexiva a partir de um lugar de fala social. Ou seja, quando dizemos produção de si não se trata de uma operação individual, mas de algo que se dá socialmente e inclusive a partir de circunstâncias sobre as quais não temos controle.

Tal operação de relato/criação de si se dá sempre a partir de uma interpelação²¹, ou

²¹ Nos apropriamos aqui da teoria de Althusser (1980), para a qual a ideologia (representação da relação imaginária dos indivíduos com suas condições de existência), por meio dos aparelhos ideológicos de estado (que não são necessariamente estatais), interpela os indivíduos como sujeitos, pois os constitui materialmente como sujeitos de práticas ideológicas: “Sugerimos então que a ideologia “age” ou “funciona” de tal forma que “recruta” sujeitos entre os indivíduos (recruta-os a todos), ou “transforma” os indivíduos em sujeitos (transforma-os a todos) por esta operação muito precisa a que chamamos a *interpelação*, que podemos representar-nos com base no tipo da mais banal interpelação policial (ou não) de todos os dias: “Eh! Você?”. Se supusermos que a cena teórica imaginada se passa na rua, o indivíduo interpelado volta-se. Por esta simples conversão física de 180 graus, torna-se *sujeito*. Por quê? Porque reconheceu que a interpelação se dirigia “efectivamente” a ele, e que “era *de facto* ele que era interpelado” (e não outro). A experiência prova que as telecomunicações práticas da interpelação são de tal maneira que, praticamente, a interpelação nunca falha a pessoa visada: chamamento verbal, assobio, o interpelado reconhece sempre que era a ele que interpelavam.” (ALTHUSSER, 1980, p.99-100). Butler (2015a) retoma esse termo para tratar da cena na qual um(a) sujeito(a) produz um relato de si, o qual necessariamente transforma a si e ao outro para quem se dirige o relato.

seja, de uma relação com o outro. Nesse sentido, minha expressão como autora e como mulher inscrita nos textos que produzo é também minha construção como sujeita mulher, a partir das interpelações que tive nos processos criativos que, como apontado por Rinaldi (2006), se iniciam como respostas a um tema, a uma pergunta, ou a uma ideia. De forma mais nítida, podemos notar esse processo no trabalho *Encontro com Pedro Juan*, pois a figura do escritor Pedro Juan Gutiérrez e sua literatura foram os motores das interpelações que produziram a sujeita mulher, brasileira, atriz, sujeita que produziu o enredo ficcional do espetáculo, mas que também, nesse processo, produziu a si mesma como autora/sujeita.

Uma vez que estamos olhando para esse processo por meio do qual a autora/atriz se constitui como sujeita a partir da enunciação de seu discurso dramaturgico, nos perguntamos, no próximo capítulo, em que contexto esse discurso se torna visível, ou mesmo possível, no campo da produção teatral.

Capítulo 2

A autora em cena

2.1 O dramaturgo transparente ou o teatro masculino europeu que excetua as tradições populares

Em todas as minhas experiências dramáticas descritas no capítulo anterior, estava implícita a ideia de uma dramaturgia particular, produzida em condições particulares, por uma autora ou um grupo de autores particular. Tais limites nos quais exerci o ofício de dramaturga/dramaturgista são motivo de incômodo para mim, na medida em que uma certa ideia de dramaturgia universal coexistiu de forma impermeável. A pergunta “quem fala?” sempre foi possível ou foi(é) dirigida a todos os enunciados teatrais? Como se configura historicamente a visibilidade da autoria na criação dramática e o que ela tem (ou não) a ver com o gênero e outros marcadores sociais dos(as) dramaturgos(as)?

Historicamente, as relações entre texto e cena se modificam e, a partir dessas modificações, também se altera a configuração do trabalho do(a) dramaturgo(a) ou escritor(a) de peças. Grosso modo, até o advento do encenador moderno (fim do século XIX), o dramaturgo protagonizava a autoria da criação teatral europeia, enquanto o encenador era visto como um aspecto secundário do fenômeno. Entretanto, apesar desse grande protagonismo do trabalho do dramaturgo, este não era visível na obra. Considerando a conceituação de Peter Szondi (2001) acerca do drama clássico, o dramaturgo:

[...] está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama são todas elas de-cisões [Ent-schlüsse]; são pronunciadas a partir da situação e persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor. O drama pertence ao autor só como um todo, e essa relação não é parte essencial de seu caráter de obra. (SZONDI, 2001, p.30)

Apesar de estar descrevendo um conceito em sua forma “pura” e não a realidade de obras específicas, o que Szondi(2001) teoriza é um dramaturgo em cuja obra as personagens agem segundo as leis próprias de sua dialética intersubjetiva, de forma que o ponto de vista do autor torna-se invisível. Sem lugar de enunciação aparente, é como se a fábula tivesse vida própria – um “animal aristotélico” – e só pudesse ter aquele desenvolvimento, não importando

o desejo do autor. Assim, o autor torna-se tão mais transparente quanto mais dramática a sua obra for considerada. Para falar sobre esse dramaturgo transparente ouso afirmar que não cabe o uso de uma linguagem inclusiva: ele é, efetivamente, um homem e um homem europeu.

Marcar o gênero masculino invisível desse dramaturgo clássico se faz importante e não apenas por motivos históricos, mas também epistemológicos. De forma geral, dramaturgas não foram muitas até o final do século XIX, porém esse não é exatamente o nosso ponto: aventamos que esta forma clássica do drama não comportaria um outro sujeito que não fosse o masculino. Trata-se de um aparente paradoxo, pois vimos que o lugar de enunciação do autor não estava em pauta. Vejamos: se aceitarmos a proposição de Beauvoir (1970), da mulher como o “outro”, ela jamais poderia estar de forma transparente numa enunciação dramatúrgica. Como modelo teórico, sustentamos que uma enunciação transparente só é possível se for masculina, pois ela não tem a necessidade de tornar visível se quem enuncia é “um” ou “outro”: será sempre o “um”, ou o sujeito masculino. Dessa maneira, se o dramaturgo não está visível, é porque ele, homem, se torna portador de uma voz universal e esse processo se torna, assim como ele próprio, invisível.

Além de se constituir como homem, nosso olhar demarca o dramaturgo clássico também como europeu, pois ele só pode ser concebido em uma análise que exclui manifestações espetaculares de outros continentes e centra suas investigações na Europa, excluindo também, dela, as tradições populares nas quais não existe contexto não somente para a forma dramática pura, mas também para a primazia do texto e/ou do autor.

Sabemos que, a partir do fim do século XIX, o deslocamento do *status* do texto e a valorização da encenação irão retirar o dramaturgo do centro desse conceito de teatro, revisto por nós como “teatro masculino europeu que excetua as tradições populares”. Assim, a obra do dramaturgo perderá em importância para o trabalho do encenador, que assumirá então o protagonismo do fazer teatral.

2.2 O encenador moderno e a visibilidade da enunciação dramaturgica

Em seu verbete *Texto e Cena*, Patrice Pavis (2005) apresenta duas possibilidades de relação dialética entre esses dois discursos: dramaturgia e encenação. Na primeira, há a concepção de que o texto apresenta uma potencialidade cênica que deve ser revelada pela encenação. Em outras palavras, toda obra dramaturgica guardaria em si uma encenação latente, que precisaria ser trazida à tona pelo encenador. Uma segunda possibilidade de relação entre texto e cena já parte da constatação da existência de uma defasagem e de uma separação entre o texto e a encenação, constituindo esta última como uma nova maneira de ler ou interpretar o texto. Esta segunda possibilidade parece ter enfatizado a dinâmica desse período histórico – final do século XIX e início do século XX – no qual, com o surgimento da encenação moderna, o encenador ganhou maior relevância, uma vez que a originalidade das encenações passou a ser valorizada.

No Brasil, como marca de nosso colonialismo, nossa cena teatral vem se construindo tendo como referência a cena europeia. Assim, o teatro moderno brasileiro irá incorporar esse novo *status* do encenador europeu, inclusive literalmente “importando” diretores para a nossa cena, especialmente italianos. De acordo com Tania Brandão (2013), o teatro moderno brasileiro surgiu como uma nova forma de fazer teatro, “em que um projeto artístico passava a ser o ponto de partida para a formulação de uma proposta, daí a importância que passou a ter o diretor, visto como o artista capaz de oferecer a constituição de um conceito de obra”. (BRANDÃO, 2013, p.91)

No final da década de 1950 e início da década de 1960, tanto a dramaturgia quanto a encenação desse teatro moderno brasileiro passaram a ser criticadas pelas marcas que traziam sua maior fonte de inspiração: o que chamamos aqui de “teatro masculino europeu que excetua as tradições populares”. A cena brasileira começou a ser vista como reprodutora dessa enunciação europeia, característica sobretudo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Essa crítica fazia parte de um contexto em que novos dramaturgos e encenadores buscavam a construção de uma dramaturgia e uma encenação nacionais. Ao mesmo tempo, ainda perdurava a ideia de que os textos europeus clássicos eram “universais”, o que rendeu, da parte do encenador Augusto Boal (1991), uma interessante abordagem no período descrito por ele como “nacionalização dos clássicos” no Teatro de Arena (1962-1964).

A abordagem do Teatro de Arena é original nesse período, pois ela desvela o lugar europeu de enunciação de algumas obras: *A Mandrágora*, de Nicolau Maquiavel²²; *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Vega²³; *O Tartufo*, de Molière²⁴; e *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gógol²⁵. De forma paradoxal, Boal acredita na universalidade desses textos, porém consegue identificar elementos específicos (nacionais) de sua enunciação. Na visão dele, esses elementos específicos podem ser substituídos por elementos locais (ou nacionalizados/abrasileirados) sem que haja prejuízo para o caráter universal da obra. Mais ainda, a permanência da atualidade da obra, após esse processo de “nacionalização”, seria mesmo uma medida para determinar sua universalidade: “um clássico só é universal na medida em que for brasileiro. Não existe o “clássico universal” que só o *OldVic*²⁶ ou a *Comédie*²⁷ podem reproduzir. Nós também somos universais”. (BOAL, 1991, p.194).

A abordagem de Boal em relação aos clássicos, apesar de ambígua, parece-nos inspiradora para o pensamento feminista, pois ao reconhecer marcas de nacionalidade – e, embora não seja muito explícito em sua teorização, sabemos que para Boal interessava sobretudo as marcas de classe social – nos textos clássicos, abre-se a possibilidade de visibilizar essas marcas também em relação a gênero. Considerando a teoria do lugar de fala, de Djamila Ribeiro (2017) como uma importante referência do pensamento feminista contemporâneo, a abordagem de Boal (1991), nesse período, pode ser considerada inspiradora para o feminismo na medida em que visibiliza a nacionalidade de textos considerados universais²⁸. Porém, de forma contraditória, Boal (1991) não nega a universalidade dos textos,

²²Nicolau Maquiavel (1469-1527) foi um filósofo e dramaturgo italiano do período do Renascimento. A *Mandrágora* é sua peça mais famosa, muitas vezes usada para exemplificar seu pensamento filosófico e político.

²³Lope de Vega (1562-1635) foi um escritor espanhol com farta produção dramática (cerca de 1500 peças). Escreveu autos, comédias de costumes, comédias religiosas, comédias mitológicas, poemas narrativos e óperas.

²⁴Jean-Baptiste Poquelin, mais conhecido como Molière (1622-1673) foi um ator, encenador e dramaturgo francês de referência no gênero comédia.

²⁵Nikolai Gógol (1809-1852) foi um importante romancista e dramaturgo russo vinculado ao Realismo.

²⁶*Old Vic* é um teatro londrino fundado em 1818 e foi também o nome de uma companhia de repertório ali sediada na década de 1960.

²⁷A *Comédie-Française*, fundada em 1680, é um teatro estatal francês que possui um elenco estável de artistas.

²⁸Conexões possíveis entre o trabalho de Augusto Boal e a teoria do lugar de fala não se resumem a esse período, pois logo após a desarticulação do Teatro de Arena, devido em parte à conjuntura imposta pela ditadura militar, Boal parte para experiências de teatro popular na América Latina que o levarão à criação do Teatro do Oprimido, no qual a preocupação com o espaço de expressão de sujeitos(as) apartados(as) do privilégio da criação teatral o guiará por diferentes experiências estéticas: “Todas estas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo. E considerando que quem faz teatro, em geral, são pessoas direta ou indiretamente ligadas às classes dominantes, é lógico que essas imagens acabadas sejam as imagens da classe dominante. O espectador do teatro popular (o povo) não pode continuar sendo vítima passiva dessas imagens”(BOAL, 1991, p.180). O Teatro do Oprimido, hoje reconhecido e praticado mundialmente, foi responsável por trazer, pela primeira vez e *avant la lettre*, a discussão sobre representatividade e lugar de fala no teatro, embora tenha feito isso no espaço circunscrito do

mas propõe uma solução conciliadora: ele acredita que tais textos sejam universais e que seja possível não somente conservar essa universalidade, como também habitá-la a partir de diferentes marcadores ou lugares de enunciação.

Nesse sentido, ao afirmar “Nós também somos universais”, Boal (1991) ancora essa afirmação na crença de que podemos reler/reinterpretar as dramaturgias clássicas, mas não necessariamente produzi-las. Vista na perspectiva contemporânea, esta proposição nos inspira a perguntar: existiriam mesmo obras universais ou esse reconhecimento de Boal em relação a essas obras faz sentido apenas no contexto em que a popularização das mesmas e seu prestígio consolidado – muitas vezes por um processo de educação etnocêntrica e colonialista – atribuiu, de forma arbitrária, a um conjunto de obras certa “validação”, oportuna para o Teatro de Arena naquele período? Qual o interesse em “nacionalizar” uma obra clássica, podendo-se construir uma obra nacional e, por que não, clássica? Tais questionamentos fazem parte do interesse de nossa investigação, que interroga a suposta universalidade atribuída a determinadas enunciações dramatúrgicas e a outras, não.

Em consonância com Ítalo Calvino (1993), entendemos uma obra clássica como uma obra inesgotável, cujo conhecimento crítico nunca será exaustivo, uma obra “que nunca terminou de dizer o que tinha para dizer”, que traz a memória e os ecos de todas as suas leituras e releituras históricas, mas se atualiza sempre no presente, uma obra que possui “um lugar próprio numa continuidade cultural” (CALVINO, 1993, p.14). Ora, a definição de Calvino é, sobretudo, externa à obra e se relaciona muito mais ao contexto da recepção e da valorização social da obra do que propriamente dos seus fundamentos poéticos. A mitificação das obras clássicas quer ligar aspectos externos a aspectos internos da obra e sugere que a inserção de uma obra nessa rede de releituras e apropriações se dá a partir da excelência de suas qualidades internas, porém ousamos aventar que, para a atribuição do *status* de obra clássica ou universal, concorre de forma determinante o contexto social de sua produção.

Sabemos, por exemplo, que William Shakespeare²⁹ possuía um bom relacionamento com o poder real de Elizabeth I. Sem questionar o valor artístico de sua obra, podemos supor

“teatro popular” ou do “teatro do oprimido”, pouco alterando a prática do teatro convencional. O próprio Boal, paralelamente às experiências de Teatro do Oprimido, continuou escrevendo dramaturgias, em seu exílio e posteriormente no retorno ao Brasil, no e para o seio da chamada classe dominante, tais como: *Murro em Ponta de Faca* (1974) e *O Corsário do Rei* (1985).

²⁹William Shakespeare (1564-1616) foi um poeta, dramaturgo e ator inglês. Algumas de suas obras se tornaram clássicos mundiais e símbolos do teatro ocidental, tais como *Romeu e Julieta* (1591-1595) e *Hamlet*(1599-1601).

que esse seu relacionamento com o poder real tenha concorrido para a divulgação de seu trabalho e para a importância atribuída à sua produção. Por outro lado, no âmbito nacional, sabemos que, em geral, a rica produção dramática realizada por mulheres no Brasil entre fins de 1960 e 1980 – entre elas, dramaturgas como Renata Palottini³⁰, Hilda Hilst³¹, Leilah Assumpção³², Consuelo de Castro³³ e Maria Adelaide Amaral³⁴ – não tem merecido releituras cênicas e críticas da mesma envergadura das que merecem até hoje as obras de Nelson Rodrigues³⁵ e, mesmo, as de Plínio Marcos³⁶, considerado um autor marginal, mas ainda assim, homem. De acordo com Vincenzo (1992), esse teatro produzido por mulheres entre 1960 e 1980, de forma inédita no Brasil, logrou realizar uma ampla leitura social e política da sociedade brasileira, justamente pela articulação de temáticas do âmbito privado e do âmbito público:

[...] a dramaturgia feminina surge e se afirma como um fenômeno de dupla face: como reflexão crítica sobre a modernização do país – na qual no entanto encontra sua própria possibilidade – mas ao mesmo tempo como reflexão sobre o corte e o consequente refluxo do projeto socializante. Na posição da mulher, figura submetida num mundo submetido, ficam mais evidentes os desdobramentos da dominação e mais evidentes os limites e contradições do próprio projeto revolucionário. Uma vez gorado este e em processo de refluxo [sic], as situações da mulher oferecem matéria histórica e dramática “ótima” para o exame desses limites e contradições... [...] uma dramaturgia na intersecção da história individual (no caso, quase sempre, da mulher) com a História política e social. (VINCENZO, 1992, p.295)

Apesar da análise de Vincenzo considerar a originalidade e a relevância estética e sociopolítica da produção dramática desse conjunto de mulheres, observamos que, devido ao gênero feminino das dramaturgas no contexto de uma sociedade machista, tais obras não

³⁰Renata Pallottini (1931) é escritora e professora, nascida em São Paulo. Formada em Direito, Filosofia e Artes Cênicas, escreveu e adaptou obras para teatro e para televisão.

³¹Hilda Hilst (1930-2004) foi uma escritora brasileira nascida em Jaú (SP). Iniciou sua produção literária em 1950 e escreveu mais de quarenta títulos, entre poesia, ficção e teatro. Em sua incursão na dramaturgia, escreveu três obras, entre 1967 e 1968.

³²Leilah Assumpção (Botucatu/SP, 1943) é pedagoga e dramaturga. Um de seus trabalhos mais conhecidos, *Fala Baixo Senão eu Grito* (1969), recebeu o prêmio Molière e o prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) (atual Prêmio APCA).

³³Consuelo de Castro (1946-2016) foi uma dramaturga brasileira, natural de Araguari/MG. Graduada em Ciências Sociais, iniciou sua carreira no período ditatorial e teve sua primeira peça, *Prova de Fogo* (1968), censurada. Durante décadas, escreveu para teatro e para televisão e recebeu vários prêmios.

³⁴Maria Adelaide Amaral (1942) é uma dramaturga portuguesa radicada no Brasil. Formada em Jornalismo, escreve para o teatro e para a televisão.

³⁵Nelson Rodrigues (1912-1980) foi um escritor e jornalista natural de Pernambuco e radicado no Rio de Janeiro. Autor de várias peças teatrais, a encenação de sua obra *Vestido de Noiva*, em 1943, é considerada um marco do teatro moderno brasileiro.

³⁶Plínio Marcos (1935-1999) foi um escritor e dramaturgo brasileiro natural de Santos/SP, conhecido por inserir personagens marginais em suas peças.

tiveram passabilidade para compor os cânones do teatro nacional, e são até hoje consideradas como pertencentes ao nicho “dramaturgia de mulheres”.

Apropriamo-nos, aqui, do conceito de passabilidade, tal como utilizado na descrição de experiências de pessoas transgênero que desejam serem lidas socialmente como pessoas cisgênero. Tal desejo, porém, acaba muitas vezes se revelando irrealizável ou criando metas injustas para esses(as) sujeitas(os), as(os) quais serão na maior parte das vezes marcadas(os) com o adjetivo “trans”, por mais que se adequem aos padrões sociais normativos de masculinidade ou feminilidade. De acordo com Júlia Clara Pontes e Cristiane Gonçalves Silva (2017/2018): “Ao estabelecer como objetivo último da transição a possibilidade de ‘passar por cis’, a experiência da passabilidade como horizonte normativo acaba por definir e aplicar valores aos corpos e, por conseguinte, aos próprios sujeitos, explicitando relações de hierarquia”. (Pontes; SILVA, 2017/2018, p.403-404). De forma análoga, acreditamos que corpos femininos que desejam se inserir em um campo predominantemente masculino, como o campo da dramaturgia, por mais que queiram passar simplesmente como artistas, aderindo assim à ideia de uma “arte universal”, serão na maior parte das vezes marcados com o gênero feminino. Tais marcas se tornam ainda mais complexas, pois muitas vezes têm um significado social ambíguo, na medida em que são utilizadas também como forma de visibilização e valorização de experiências específicas. Apesar disso, porém, o elemento hierárquico permanece, na medida em que corpos masculinos não têm sua produção artística marcada com seu gênero a não ser quando postos em relação com artistas mulheres, assim como – retomando a analogia – mulheres cis não têm sua linearidade sexo/gênero marcada a não ser quando postas em relação a mulheres trans. Nesse sentido, o desejo por passabilidade, embora legítimo, revela uma trama normativa e hierárquica de significados sociais e culturais atribuídos aos diferentes corpos.

2.3 A dramaturgia épica e a visibilidade da enunciação dramaturgical

Voltando à nossa “história do teatro masculino europeu que excetua as tradições populares”, vemos que, além da valorização da encenação, outro deslocamento da obra dramaturgical, no final do século XIX, se deu com a chamada crise do drama clássico e a emergência de características dos gêneros lírico e épico nas obras. Ora, no teatro épico, torna-se impossível obliterar a enunciação do dramaturgo e esta chega mesmo a ser sublinhada. Como exemplo extremo, temos a peça *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht, na qual,

após a transformação do estivador Galy Gay em soldado, a viúva Leokadja Begbick fala ao público:

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem.
E isso qualquer um pode afirmar.
Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar
Que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar. (BRECHT, 1987, p.182)

Por maiores que sejam a popularização e o reconhecimento mundiais da obra de Brecht, é impossível esquecer por muito tempo o caráter específico de sua enunciação, devido à insistência com que o próprio autor sublinha sua autoria. O apelo à teatralidade, característico do teatro épico, deixa explícito que tudo no teatro foi preparado, pensado, ensaiado, escolhido: pelo autor, pelo encenador, pelos(as) atores (atrizes). Em *Um homem é um homem*, temos um exemplo extremo da visibilização do autor, que se dá no próprio texto dramático. A partir da fala da personagem Begbick, a peça se revela como uma tese de Brecht. Supomos, como modelo teórico, que a partir do momento em que uma peça pode ser a proposição de um homem alemão, se torna passível de ser também a proposição de uma mulher brasileira. No momento histórico em que os marcadores da enunciação são evidenciados no “teatro masculino europeu que excetua as tradições populares”, torna-se visível o lugar de enunciação do dramaturgo e a possibilidade teórica de existência de uma dramaturga torna-se real, ainda que permaneça a contradição, já apontada, na forma como essas diferentes obras são recepcionadas como “universais” ou “particulares”.

Bem, não se trata aqui de creditar a Brecht a possibilidade de existência de dramaturgas no teatro, quando sabemos que em todas as áreas do conhecimento o reconhecimento da produção intelectual feminina tem sido uma conquista histórica das mulheres e, ao que nos consta, Brecht não é conhecido por estabelecer relações de gênero igualitárias com suas colaboradoras. Em verdade, dramaturgas sempre existiram, para além da história oficial do que chamamos “teatro masculino europeu que excetua as tradições populares”. Se partirmos do pressuposto que a prática teatral não tem como fonte única os rituais gregos, mas antes nasce, em todas as culturas, da mitologia, da contação de histórias, das práticas rituais comunitárias e recreativas das comunidades, sabemos que em diversas culturas as mulheres têm e tiveram papel preponderante nessas práticas e na transmissão do conhecimento oral de suas comunidades. Porém, na medida em que Brecht, em seu espaço/tempo histórico, assume a não neutralidade de seu discurso, acreditamos que ele abre

caminho para que outras(os) sujeitas(os), situadas(os) fora da posição de privilégio discursivo em que Brecht se encontrava no “teatro masculino europeu...” possam, no futuro, serem ouvidos(as) de seus lugares considerados específicos.

2.4 O *status* da dramaturgia compartilhada

Com efeito, a epicização da cena, a visibilidade da enunciação do dramaturgo e do encenador no teatro brasileiro desembocaram em uma busca dos grupos de atores e atrizes por protagonismo. Nossa suposição é de que existe uma relação entre a visibilidade dos lugares de enunciação da cena e a democratização desta enunciação: uma vez que a peça passa a ser vista como “apenas” o resultado da visão de mundo de alguém, ou de pelo menos duas pessoas (dramaturgo e encenador), nada mais lógico então que outras pessoas envolvidas nessa produção – os grupos de atores e atrizes – passem a reivindicar, mais sensivelmente a partir da década de 1970, a autoria do discurso teatral.

Nesse contexto das criações coletivas e colaborativas, o *status* do(a) dramaturgo(a) sofre um grande rebaixamento. Já quase não reconhecemos seu parentesco com o autor genial do século XIX, produzindo isoladamente em sua “torre de marfim”. A partir da emergência dos processos coletivos e colaborativos, o(a) dramaturgo(a) ou é simplesmente descartada(o) em prol da emergência de um coletivo de autoras(es) e/ou atrizes(atores) – criadoras(es)–, ou se vê obrigada(o) a “descer” para a sala de ensaio, e se tornar mais um(a) criador(a) entre outros(as) criadores(as). De acordo com Jean-Pierre Ryngaert (1998), o questionamento do texto e do status de autor, a partir de 1968, não chegou a abolir a ideia do autor reservado, genial e solitário, mas trouxe novos(as) sujeitos(as) para a produção dramaturgica: o que ele chama de “escritor público”, seja pela subvenção estatal da criação, seja pela coletivização, publicização e socialização de processos de escrita junto a outros artistas e ao público. Há, também, atrizes (atores), que acessam pela sala de ensaio a criação dramaturgica: “cada vez com maior frequência, homens e mulheres de teatro que se assumem como escritores”. (RYNGAERT, 1998, p. 77)

Apesar das mudanças no *status* da(o) dramaturga(o) – agora, sim, passível de ser descrito em linguagem inclusiva – o mito da dramaturgia “clássica”³⁷ ou “universal”

³⁷É curioso constatar que no contexto nacional e contemporâneo autores considerados universais e clássicos estavam, em seu contexto original, muito mais próximos de um contexto de teatro de grupo, popular e coletivo

permanece intocado e inatingível, como um fantasma a assombrar uma cena que se construiu como o seu avesso. Tudo se passa como se atrizes e atores pudessem escrever para teatro, pois afinal qualquer um(a) pode escrever para o teatro, porém são consideradas(os) autores(as) de segunda categoria. No contexto dos processos coletivos e colaborativos, a ênfase não é dada à universalidade das obras produzidas, as quais são interpretadas, na maior parte das vezes, como obras inseparavelmente ligadas à personalidade de seus(suas) criadores(as), ancoradas na emergência e na valorização de vozes particulares, localizadas e identitárias, advindas muitas vezes da experiência pessoal da(o)s artista(s). Como ilustração dessa tendência, trago uma fala de Regina Casé (1978), acerca do trabalho do Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, um dos primeiros grupos a trabalhar com processos de criação coletiva no Brasil:

Então, tudo o que a gente produz é de todo mundo. O dinheiro veio de todo mundo, o trabalho, o investimento em tempo. Então são atores, pessoas que fazem teatro, que fizeram essa peça *O Inspetor Geral do Gogol*, depois fizeram *Ubu*, do Jarry, e agora tá fazendo essa – o *Trate-me Leão*, que é uma peça sobre a gente, sobre a vida da gente, parecida com a gente, escrita pela gente - mais pelo Hamilton, e isso é que é um grupo de teatro, é você querer uma maneira diferente de produzir isso, de viver isso, de viver a sua vida, e a sua produção ser de uma maneira diferente. Por isso que a gente é um grupo e não um ator trabalhando num elenco qualquer. Por isso que a gente é o Asdrúbal. (CASÉ, 1978, on-line)

É interessante como Casé não sente necessidade de dar explicações sobre a temática de *O Inspetor Geral* e de *Ubu*³⁸ – ela diz o nome dos autores – homens europeus – e isso basta. Ao falar, porém, de *Trate-me Leão*³⁹, frisa de forma insistente que a peça é “sobre a gente”, referindo-se ao grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. Ao que tudo indica, a produção coletiva/colaborativa se justifica, muitas vezes, por se ancorar na subjetividade das(os) artistas. Ora, a pergunta que fazemos é: trata-se apenas de uma característica ou é a expressão de uma delimitação ou fronteira que não pode ser ultrapassada e que separa, no campo da recepção teatral e no contexto das relações comerciais que a constituem, o “particular” do “universal”?

A partir de uma análise da produção dramaturgica protagonizada por atrizes(atores)

(como Molière), profundamente influenciado pela *commediadellarte* e Shakespeare, que temos notícia também de produzir de forma coletiva, com uma rede de colaboradores. Tais textos, porém, foram introduzidos em nossa cultura teatral como obras de gênios e são tratadas de forma sacralizada, como se trouxessem verdades universais. Trata-se de um paradoxo interessante para pensarmos sobre a valoração de um texto clássico.

³⁸*Ubu Rei* é uma peça do dramaturgo francês Alfred Jarry, escrita em 1896.

³⁹*Trate-me Leão* (1977) é uma criação coletiva do grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (RJ, 1974-1983), que tem como dramaturgista Hamilton Vaz Pereira. A peça estreou no Rio de Janeiro e teve grande sucesso de público, ficando um ano e meio em cartaz.

em contextos de criação coletiva/colaborativa, podemos afirmar que o princípio da inesgotabilidade das obras clássicas (Calvino) em geral não tem sido associado a esses trabalhos. Por exemplo, apesar de seu grande sucesso e importância histórica, não se tem notícia de uma montagem de *Trate-me leão* posterior à do grupo Asdrúbal, como em geral de dramaturgias produzidas de forma coletiva/colaborativa. Por exemplo, o texto *Por Elise*, de Grace Passô, apesar de ter sido publicado em 2005 e, em outra edição, em 2012, ter recebido dois grandes prêmios nacionais (APCA em 2005 e Shell em 2006), não foi alvo de nenhuma montagem além da montagem original feita pela própria Grace e pelo Grupo Espanca!. Tais dramaturgias são consideradas como a expressão daquele grupo naquele momento e a simples ideia de uma releitura soa estranha ao nosso pensamento teatral. Assim, atrizes e atores acessam a produção dramaturgica a partir de um lugar ambíguo, pois ao mesmo tempo em que encontram um espaço para expressão de suas subjetividades, tal espaço permanece apartado do *status* de “universal” e de “clássico”, que as(os) assombra como um velho paradigma inacessível e que, apesar de velho, ainda é simbolicamente poderoso, podendo agregar valor ou mesmo ancorar a justificativa de montagem de um espetáculo.

2.5 O lugar atribuído às atrizes/dramaturgas/dramaturgistas

Buscamos descrever, até esse momento, o teatro brasileiro no qual atores(atrizes) passaram a ter acesso, pela sala de ensaio, ao processo de criação dramaturgica. Chamamos a atenção para o fato de que esse lugar de enunciação, de forma geral, tem se construído como um lugar de fala identitária, conservando-se, ainda que como espectro, atado a certa ideia da existência de uma “fala universal”, associada aos cânones ou obras clássicas, indefinidamente alvo de releituras e objeto de atenção de artistas e críticos⁴⁰.

Bem, é nesse contexto de uma atriz que participa de processos coletivos ou colaborativos que inicio minha trajetória na dramaturgia, a qual reflete esse processo histórico do acesso da sala de ensaio ao gabinete, não mais encastelado, da produção dramaturgica. Isso significa dizer que meu lugar como dramaturga não é o lugar histórico do dramaturgo cujo texto precede, origina ou mesmo justifica um projeto de montagem mas, ao contrário, que

⁴⁰ Vale destacar aqui a recorrência de montagens inspiradas em Hamlet produzidas nas últimas décadas do teatro brasileiro, as quais costumam ter presença garantida nos grandes festivais de teatro do país, tais como: *Ham-let* (Teatro Oficina, 1993), *Hamlet Máquina* (Ói nós aqui traveiz, 1999), *Ensaio.Hamlet* (Cia dos Atores, 2004), *Hamlet* (direção de Aderbal Freire Filho, 2008), *Dinamarca* (Grupo Magiluth, 2017), *Hamlet* (Armazém Cia de Teatro, 2017).

esse lugar é possível graças à desconstrução dessas prerrogativas de autor e da democratização da autoria no contexto do teatro de grupo. Apesar de ser um lugar conquistado, não é o mesmo lugar em que se encontrava antes o sujeito do “teatro masculino europeu que excetua as tradições populares”.

Assim, observo as transformações ocorridas na dramaturgia moderna e contemporânea a partir de uma perspectiva feminista, uma vez que o lugar do autor na dramaturgia clássica é, sobretudo, um lugar masculino e eurocêntrico, não somente por ser historicamente ocupado por homens, mas em especial pela suposição de um discurso “universal”. Diferente deste, meu lugar como autora foi possível a partir do momento em que atrizes puderam participar da autoria de espetáculos e expressaram, muitas vezes, um “*feminist stand point*”⁴¹ ou “ponto de vista feminista”. A emergência da voz feminina na dramaturgia dos grupos de teatro traz não apenas pontos de vista específicos acerca das temáticas abordadas, mas também evidencia o universo predominantemente masculino (e eurocêntrico) naturalizado como “universal”. De acordo com Ribeiro (2017): “Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva.” (RIBEIRO, 2017, p. 69-70)

No teatro, a mulher conquista, em primeiro lugar, a posição de atriz⁴² para, a partir dela, conquistar espaços – ainda pequenos, mas significativos – na dramaturgia e na direção. Não se trata evidentemente de uma regra geral para o teatro dito brasileiro, mas aqui voltamos nosso olhar para muitas de nós, mulheres nascidas na década de 1980, que hoje nos arriscamos na dramaturgia e que chegamos a esse lugar por meio da prática de atuação em processos de criação coletiva ou colaborativa. A título de exemplo, trago o relato de Grace

⁴¹Utilizamos aqui como referência para *feminist stand point* a conceituação de Ribeiro (2017) que, por sua vez, se baseia em Patricia Hill Collins. Djamila traz o “ponto de vista feminista” como o fundamento do conceito de lugar de fala. Conforme descrito por Djamila, o “ponto de vista feminista” parece se assemelhar bastante ao feminismo interseccional. Collins, porém, enfatiza menos as experiências individuais do que as condições sociais dos grupos nos quais os indivíduos se inserem. Segundo Collins, a teoria do ponto de vista feminista precisa ser discutida a partir da localização dos grupos nas relações de poder. Seria preciso entender as categorias de raça, gênero, classe e sexualidade como elementos da estrutura social que emergem como dispositivos fundamentais que favorecem as desigualdades e criam grupos em vez de pensar essas categorias como descritivas da identidade aplicada a indivíduos.

⁴² Somente a partir do século XVII passou a ser permitido que mulheres atuassem. Anteriormente, no que chamamos “teatro masculino europeu que excetua as tradições populares” os homens interpretavam todos os papéis – inclusive os femininos.

Passô (2017)⁴³, acerca de sua experiência com a Cia Clara, no início dos anos 2000, anteriormente à criação do grupo Espanca!⁴⁴:

[...] do desejo de se ver e ver a nossa realidade representada na cena de uma forma mais explícita, começou uma onda na cidade de dramaturgos, de pessoas que começaram a escrever para teatro. E, normalmente, isso veio de uma demanda da produção, da realidade local. Então eram diretores, atores, atrizes, enfim, que começaram a escrever os textos [...] E nessa Companhia [Clara] que eu entrei, eu pela primeira vez comecei a trabalhar junto com um dramaturgo [Gustavo Naves Franco], tinha uma pessoa que escrevia na sala. Então ele trazia alguns textos, a gente improvisava, ele revia [...] então essa minha relação muito viva e direta e dentro da sala de ensaio com o dramaturgo me fazia muito bem, eu me sentia muito bem, essa possibilidade do cara ver o meu gesto e a partir dele escrever alguma coisa, e de eu poder conversar com ele diretamente, enfim, me aproximou do ato de escrever. [...] então foi aí que eu comecei a trabalhar com textos escritos dentro dos processos. (PASSÔ, 2017)

Também a dramaturga Marina Viana⁴⁵ declara, em entrevista à Joyce Athiê, que a origem de sua escrita se deu a partir de processos coletivos/colaborativos: “Quem me inspirou foi Sara Rojo. A cada espetáculo, escrevíamos todos juntos. Por isso, não gostava do nome dramaturga. Falava que era uma atriz que escrevia”⁴⁶. Ao lado de Grace e Marina, tomo-me também como um exemplo possível, entre estas autoras mineiras mais consagradas de minha geração, para pensar o lugar de enunciação da dramaturga que acessa a escrita a partir da sala

⁴³ Atriz, diretora e dramaturga mineira. Principais textos: *Por Elise* (2005), *Amores Surdos* (2006), *Congresso Internacional do Medo* (2008), *Marcha para Zenturo* (2009), *Os Ancestrais* (2014), *Guerrilheiras ou Para a Terra Não Há Desaparecidos* (2015), *Vaga Carne* (2016), *Mata Teu Pai* (2017), *Preto* (2018), esse último em coautoria com Marcio Abreu.

⁴⁴ Criado em 2004, em Belo Horizonte, o Espanca! alcança rapidamente projeção nacional, se tornando um dos mais importantes grupos de teatro brasileiro dos anos de 2010. Formado inicialmente por Grace Passô, Paulo Azevedo, Marcelo Castro, Gustavo Bones e Samira Ávila, o grupo se forma a partir da criação da cena curta *Por Elise* que, em 2005, se tornou espetáculo. Em 2006, o mesmo coletivo estreia *Amores Surdos* e, em 2008, *Congresso Internacional do Medo*. Em 2010, em uma parceria com o Grupo XIX, de SP, o grupo estreia *Marcha para Zenturo*, totalizando o quarto espetáculo com dramaturgia de Grace Passô. Também em 2010, o grupo inaugura o Teatro Espanca!, que funciona como sede do grupo e casa de espetáculos, no hipercentro de Belo Horizonte. Em 2012, estreia *O Líquido Tátil*, com texto e direção de Daniel Veronese. Em 2013, Grace Passô deixa o grupo, que estreia em 2014 *Dente de leão* e, em 2015, *Real*, um programa de quatro peças curtas. O mais recente espetáculo é *PassAarão*, onde se observa uma renovação total do elenco original do grupo.

⁴⁵ Atriz, diretora e dramaturga mineira. Principais textos: *Nossosnuestrosmitos – segundo estudo* (2003-2004), criação coletiva com o Mayombe Grupo de Teatro, *Elizabeth Está Atrasada* (2008) e *Sobre Dinossauros, Galinhas e Dragões* (2010). Também, criações coletivas com a Primeira Campaigna: *Festival de Ideias Brutais* (2014), *À tardinha no ocidente* (2014), *Calor na Bacurinha*, criação coletiva com o Coletivo As Bacurinhas (2015), *MPB – Peça Manifesto em Três Estrofes e Um Refrão* (2017) e *O Anarquista* (2017).

⁴⁶ Em novembro de 2017, a jornalista Joyce Athiê publicou uma matéria no jornal *O Tempo* com o seguinte título: “A escrita delas”. A matéria pretendia traçar um panorama de dramaturgas mineiras em atividade e reuniu entrevistas com as seguintes autoras: Sara Pinheiro, Rita Clemente, Cidinha da Silva, Marina Viana, Júnia Pereira, Sílvia Gomez e Grace Passô. Das sete dramaturgas elencadas nessa matéria, à exceção de Cidinha da Silva e Sílvia Gomez, todas as outras são atrizes que também, muitas vezes, interpretam seus próprios textos (ATHIÊ, 2017a; 2017b).

de ensaio e da posição de atriz. Parto da análise de minha produção dramaturgica realizada em Belo Horizonte, entre os anos de 2007 e 2015, descrita no capítulo anterior, e de algumas de suas características: a frequência de processos coletivos ou colaborativos, o referenciamento do lugar de enunciação, e a produção baseada na experiência pessoal.

Olhando para o cenário no qual foram produzidos estes trabalhos, é possível perceber que fazem parte de um contexto em que procedimentos de criação teatral embasados numa certa personalidade das(os) artistas fizeram parte do tempo/espaço de toda uma geração de artistas e grupos que se formou e trabalhou em Belo Horizonte, no período em que lá vivi e trabalhei (2001 – 2015). Como exemplo, trago o relato de Passô (2017), e de como suas memórias e experiências pessoais foram a base para a criação de *Por Elise*:

[...]eu fui reunindo um pouco coisas que fizeram parte da minha vida mesmo – eu passei um trauma horrendo na minha vida, quando criança eu perdi um cachorro que morreu, e eu fiquei muito louca com isso [...] a minha mãe é baiana e uma contadora de histórias, ela fala, ela conta histórias, e ela tem um quintal [...] um dos únicos pés que eu plantei ali com ela naquele quintal que ela ama foi um pé de abacate [...] fui agregando nessa história coisas que me chamavam a atenção, sempre me chamou muito a atenção os lixeiros da cidade de BH, sempre achei muito excitante [...] e na verdade o que eu fiz foi reunir um pouco essas lembranças, essas memórias, e também junto com ficções criadas para articular uma narrativa. (PASSÔ, 2017, online)

Passô (2017) relaciona a busca em fontes pessoais na criação dramaturgica, sobretudo a um desejo das(os) artistas por representatividade diante de uma cena muitas vezes construída a partir do predomínio de modelos eurocêtricos. Em nossa visão, além desse aspecto, nem sempre consciente a todas(os) os(as) artistas que trabalham dessa forma, é fator preponderante a participação em processos coletivos/colaborativos, cujos procedimentos metodológicos levam à exploração da subjetividade.

Com uma tradição de teatro de grupo e de criação em grupo, a partir dos anos de 1980, a capital mineira absorve, no início dos anos 2000, o pensamento de criação colaborativa, a partir, principalmente, da atuação do Galpão Cine Horto – Centro Cultural do Grupo Galpão, e de sua parceria com o dramaturgo paulista Luís Alberto de Abreu que coordena, já em 1999, o primeiro Núcleo de Dramaturgia do Galpão Cine Horto. Em 2000, Luis Alberto de Abreu é responsável pela dramaturgia de *Um trem chamado desejo*, do Grupo Galpão e, em 2003, orienta o Projeto Cena 3x4, promovido pelo Galpão Cine Horto. O Cena 3x4 propôs uma investigação da metodologia de criação colaborativa e contou com a participação de grupos mineiros como Luna Lunera, Trama, Maldita, Acômica, Invertido, entre outros.

Dessa maneira, a disseminação dessa metodologia de trabalho se multiplicou entre diferentes grupos e artistas de Belo Horizonte e impactou de forma ampla a produção dos anos subsequentes na capital. Rita Maia é uma das artistas que participou do Projeto Cena 3x4. Seu grupo, Teatro Invertido, adotou a metodologia colaborativa em seus trabalhos subsequentes e a dissertação de mestrado de Maia (2010) reflete sobre as fontes de criação do ator no processo colaborativo.

De acordo com ela, na ausência de um texto dramático prévio ou da concepção prévia da direção, o ator traz como material para a cena suas próprias experiências pessoais:

O ator, então, no seu processo de criação, parte inicialmente de si mesmo, dos seus desejos, das suas vivências, da sua maneira de enxergar a temática que vai ser trabalhada no espetáculo. Ele vai em busca de um resgate de sua memória pessoal, não só a memória vivida, mas também a ficcional - todos os livros, filmes e músicas que fizeram parte significativa de sua vida.

Todo ator trabalha segundo a sua própria perspectiva, mesmo criando um personagem que já existe previamente. No entanto, no processo colaborativo, ele dá o pontapé na criação a partir de si mesmo e da sua memória e esse procedimento vai ser decisivo na criação desse personagem, e do espetáculo que ainda se formará (em processo). (MAIA, 2010, p. 42-43)

Apesar de não ter participado do projeto 3x4 e de os meus processos criativos vividos na capital mineira não se constituírem como criações colaborativas *stricto sensu*, avalio que vivendo e trabalhando como atriz e posteriormente também como dramaturga neste mesmo espaço/tempo, eu também fiz parte de um certo movimento artístico mineiro com o processo colaborativo e assimilei um procedimento de criação no qual a subjetividade dos(as) artistas envolvidos(as) tem grande importância na criação, uma vez que este elemento é comum em minhas criações dramáticas e de coletivos de artistas meus(minhas) contemporâneos(as), tais como: Cia Primeira Campanha, Grupo Espanca!, Cia Luna Lunera, Teatro 171, ZAP18, Grupo Teatro Invertido, entre outros(as).

2.6 Solos de atrizes(atores)/autoras(autores) – um desdobramento da criação colaborativa?

Podemos pensar que a participação cada vez maior de atores(atrizes) em processos de criação dramática possa ter contribuído para o florescimento de trabalhos solos que partem de projetos pessoais de atrizes(atores), e nos quais estes(as) assumem também a dramaturgia.

Podemos citar outros fatores que também podem ter contribuído, tais como: o formato individualizado de trabalho de conclusão de curso nos cursos de graduação em teatro, as dificuldades crescentes de manutenção dos grupos em suas estruturas humanas e econômicas, devido a uma fluidez maior nos vínculos artísticos entre artistas e também as dificuldades econômicas crescentes em relação à organização dos grupos. Por um motivo ou por outro, vemos que o formato solo se disseminou nos últimos anos, na maior parte das vezes como proposição de artistas que acumulam as funções de atuação e de dramaturgia. De acordo com Jaqueline Valdívia Pereira (2010):

No Brasil, alguns artistas, independentemente da linguagem escolhida, abordam o teatro produzindo seus próprios textos e ou monólogos, dirigindo e até mesmo atuando em seus próprios trabalhos, exemplos: O Teatro Essencial de Denise Stoklos, A Mímica Total de Luis Louis, Mario Bortolotto do grupo Cemitério de Automóveis, O Grupo Lume e seus monólogos personificados por Ana Cristina Colla, Renato Ferracini, Ricardo Puccetti, entre outros membros do grupo, seguindo a maneira do Grupo Odin Theatre[...] Da importância da construção do conhecimento teatral junto à perspectiva contemporânea – monólogos, espetáculos solo, solo performance, entre outros formatos similares – permanecem dúvidas: Trata-se apenas de uma tendência? Ou seriam resultados da expressão máxima da fusão autor/ator? (PEREIRA, 2010, p.2-3)

Em Belo Horizonte, vemos o gênero solo se expandir, a partir de 2010, dando origem, em 2013, à Mostra *BH in Solos – Mostra de espetáculos cênicos individuais*, produzida pelo ator Robson Vieira, que em suas cinco edições (2013 a 2017) recebeu mais de 40 espetáculos, sendo 31 produzidos na capital mineira, entre trabalhos solos vindos de integrantes de grupos já estabelecidos e propostas de artistas iniciantes ou independentes. Na maioria desses trabalhos, atores e atrizes assinam também a dramaturgia de seus trabalhos.

Em 2017, produzi em Dourados a Mostra *Solo de Quintal*, que reuniu 19 trabalhos solos, vindos dos estados de Mato Grosso do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Natal. Em sua grande maioria, novamente temos artistas acumulando as funções de dramaturgia e atuação, sendo que em boa parte das vezes tais dramaturgias nascem de experiências pessoais ou autobiográficas, tais como em: *Domingo*, de Cida Falabella (Belo Horizonte), *Laura*, de Fabrício Moser (Rio de Janeiro), e *Gavião de Duas Cabeças*, de Andreia Duarte (São Paulo).

Ferreira (2017), ao fazer um apanhado de vários trabalhos cênicos soteropolitanos produzidos entre 2014 e 2017 que se declaram feministas ou relacionam-se a questões de gênero e empoderamento de mulheres, elenca vários espetáculos solos, alguns deles que pude

assistir, em 2018, em Salvador: *Obsessiva Dantesca*, com dramaturgia e atuação de Laís Machado; *Rosas Negras*, com dramaturgia de Fernanda Júlia (Onisajé) e atuação de Fabíola Júlia; *Iyàllu*, com dramaturgia e atuação de Sanara Rocha, e *Isto não é uma mulata*, com dramaturgia e atuação de Mônica Santana. Nesses trabalhos, destacam-se lugares de fala construídos pela interseção entre os marcadores de gênero e de raça, trazendo à cena corpos e vozes de mulheres negras, sujeitas pouco visibilizadas no meio social.

Ferreira (2017) destaca, em sua comunicação, uma relação entre a dissolução de grupos e a emergência de trabalhos solos femininos, sugerindo que nos grupos, muitas vezes dirigidos por homens, não havia espaço para a criação que partisse de experiências femininas. O enfraquecimento da estrutura de grupo, entretanto, não significa que o trabalho coletivo não aconteça, de forma reconfigurada: “se não temos a instituição dos grupos, vejo desenhar-se uma bela rede de colaboração, que é possível observar pela repetição de nomes nas fichas técnicas, ocupando diversas funções” (FERREIRA, 2017, p.11). Um exemplo dessa reconfiguração do trabalho coletivo é o Projeto *Obìnrin – Ancestralidade, Residência Artística e Performance Negra Feminista*, coordenado pela atriz Laís Machado, que reuniu artistas negras no Espaço Cultural da Barroquinha em Salvador, entre maio e julho de 2018, para atividades de residência artística, conferências, videoconferências, espetáculos e exposições. Embora a maioria dos espetáculos apresentados no contexto do projeto fossem solos, o evento proporcionou uma rede de troca e de intercâmbio entre as artistas participantes.

Saudamos a inventividade das mulheres que engendram formas de resistência ao machismo estrutural, encontrando formas de organização alternativas que possibilitam a expressão de uma maior diversidade de discursos dramaturgicos na cena contemporânea. Ao mesmo tempo, criticamos na recepção desses trabalhos o foco no aspecto da especificidade e/ou subjetividade das artistas na criação, enquanto ainda se reserva o título de “universal” como experiência masculina e categoria mítica no imaginário teatral. Tão melhor seria reconhecer na particularidade das vozes dramaturgicas seus aspectos universais e vice-versa, como já preconizado pela premissa feminista “o pessoal é político”.

Por outro lado, mesmo questionando noções de gênero que nos enquadram como femininas e insistindo que esses trabalhos artísticos nos quais a autoria é muito visível em cena também carregam elementos de universalidade, interessa-nos essa operação por meio da

qual a(o) autor(a) se constitui em cena por meio do discurso dramaturgicamente. A criação dramaturgica aparece assim como uma cena peculiar de interpelação, na qual esse(a) autor(a) contemporâneo(a), de uma forma ou de outra, precisa relatar a si mesmo, narrar o seu lugar de fala a partir do qual constitui sua obra. Nessa cena, elementos pessoais e subjetivos da(o) autor(a) se mesclam a marcadores sociais, localizando socialmente essas vozes a partir de marcadores de gênero, raça e classe social.

2.7 O problema da representação do outro

Ato contínuo em que se democratiza a autoria na cena contemporânea, cria-se um problema de representação. Ao “teatro masculino europeu que excetua as tradições populares”, tudo era possível representar (em teoria), mas às atrizes/dramaturgas e aos atores/dramaturgos da atualidade, o universo de possibilidades ficcionais torna-se problemático. Uma vez que o lugar de fala da atriz/dramaturga é visibilizado e particularizado por marcadores sociais, falar de si parece ser a expectativa social dominante acerca de seu discurso, ou, ao menos, uma possibilidade artística mais segura do ponto de vista ético. Entretanto, contrariamente ao senso comum que julga que o conceito de lugar de fala vem no sentido de restringir a livre expressão, Ribeiro dedica um capítulo de seu livro *O que é lugar de fala?* (2017) para argumentar que “Todo mundo tem lugar de fala”. De acordo com Ribeiro:

Um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade. Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder. A travesti negra fala a partir de sua localização social assim como o homem branco cis. Se existem poucas travestis negras em espaços de privilégio, é legítimo que exista uma luta para que elas de fato possam ter escolhas numa sociedade que as confina num determinado lugar, logo é justa a luta por representação, apesar dos seus limites. Porém, falar a partir de lugares, é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem. (RIBEIRO, 2017, p.83-84)

Assim, a teoria do lugar de fala não vem para silenciar, mas para desvelar o silenciamento já existente e fazê-lo explodir. Se estamos em um lugar de privilégio social, o convite não é para que deixemos o debate, mas para que nos reposicionemos, abandonando o lugar da suposta neutralidade: “Há pessoas que dizem que o importante é a causa, ou uma possível “voz de ninguém”, como se não fôssemos corporificados, marcados e deslegitimados

pela norma colonizadora. Mas, comumente, só fala na voz de ninguém quem sempre teve voz e nunca precisou reivindicar sua humanidade”. (RIBEIRO, 2017, p.90)

Ao chegar em Dourados/MS, e depois de tantas experiências de criação dramaturgica na qual a minha subjetividade e a subjetividade do grupo de artistas com que trabalhava era a fonte da criação, me senti provocada pela realidade social da população Kaiowá e Guarani que habita a região, a qual me convocava à escrita e à criação teatral. Porém, uma vez quebrado o regime de autorização discursiva, não poderia falar sobre indígenas com uma “voz de ninguém”, que, aliás, nunca tive. Porém a opção de falar sobre indígenas desloca de forma radical meu discurso dramaturgico que vinha sendo construído até então como porta-voz de minha própria experiência.

Seria impossível escrever sobre indígenas sem visibilizar meu lugar de enunciação não indígena, ou, em outras palavras, sem me pensar como não indígena. Paradoxalmente, o movimento em direção ao outro me leva novamente a mim mesma: a partir do encontro com o outro, devo relatar a mim mesma, respondendo à interpelação que o outro me faz: Quem é a artista branca que deseja criar a partir do contato com indígenas? Eu sou branca?

Se, em minha produção anterior, construí discursos dramaturgicos que relataram a mim mesma como mulher; em Dourados o encontro com a população indígena me levou a um reconhecimento de mim mesma como não indígena. Ou, em língua Kaiowá, *karai*.

PARTE 2

Dramaturgia do outro

FIGURA 17 - Jaity Muro, MS, agosto de 2019.



Júnia Pereira, em cena. Espaço Sucata Cultural, Foto: Lucas Oliveira

Capítulo 3

O teatro dito brasileiro: um teatro de *karai*

3.1 Representação e representatividade⁴⁷ no teatro dito brasileiro

A narrativa do teatro dito brasileiro se inicia, no século XVI, com a prática jesuítica. Assim, podemos dizer que nesse teatro os(as) primeiros(as) atores (atrizes) foram indígenas. Não cabe aqui uma defesa do teatro jesuítico, que sabemos ter sido instrumento de colonização e dominação cultural. Porém, paradoxalmente depreendemos dos registros existentes que ali, mais do que nunca, estava presente o(a) indígena tanto na dramaturgia (como personagem) quanto em cena (como artista) e na plateia (como espectadores/as). De acordo com Evani Tavares Lima (2015):

Sem adentrar em maiores julgamentos éticos em relação a essa estratégia jesuítica, já que não é esse o objetivo deste texto, podemos dizer que os jesuítas fizeram nascer um teatro que, no “plano ideal” seria o brasileiro: um teatro que comporta em sua forma e fala as três principais matrizes formadoras do Brasil nação: indígena, branca e negra. Esse “plano ideal”, ou seja, essa ideia, primeira, de explorar referenciais das nossas três matrizes raciais, como uma maneira de se realizar um teatro que fale a todos os elementos desse triângulo, ainda está por ser, satisfatoriamente, atingido pelo nosso teatro. (LIMA, 2015, p. 96-97)

De acordo com Miriam Garcia Mendes (1982), o teatro jesuítico logo dá origem a manifestações profanas vinculadas à cultura europeia e, em 1780, se tem notícia da primeira companhia teatral dita brasileira com elenco permanente no Rio. Nesse período, conforme registros de viajantes, os elencos eram formados por pessoas “de cor”. Podemos supor que entre as pessoas “de cor” haviam pessoas tanto de origem negra quanto de origem indígena,

⁴⁷ No campo das políticas públicas e das organizações e movimentos sociais, os termos representação e representatividade estão associados à forma pela qual pessoas são escolhidas para representar um coletivo, partido, classe ou movimento social, seja por eleição direta (vereadores, deputados, etc.) seja por outras formas (eleição, indicação ou simples participação em fóruns, conferências, conselhos e outras formas de exercício da democracia e do controle social). Nesse contexto, utiliza-se em geral a palavra representação para designar o processo por meio do qual uma pessoa exerce a função de representante (política e social) de um grupo e o termo representatividade é utilizado para avaliar a qualidade dessa representação, se ela é ou não efetiva (representativa), no sentido de traduzir realmente os interesses do grupo. Frequentemente, se confundem esses significados com o significado de representação no campo das artes cênicas, qual seja, o processo específico por meio do qual uma atriz ou um ator representa, numa obra ficcional, uma personagem. No âmbito desse trabalho, utilizarei representação no sentido estrito da representação cênica e representatividade para tratar da presença ou ausência de grupos sociais na produção da atividade teatral.

estes últimos possivelmente confundidos na categoria de mulatos. De acordo com a análise de Mendes (1982):

Essa predominância de negros e mulatos nos elencos teatrais da época se devia, provavelmente, ao preconceito generalizado contra a profissão de ator, julgada desprezível pelas camadas sociais superiores. Apelava-se então, para o negro ou mulato, escravo ou liberto, já por si de condição degradada, indiferentes, portanto, ao preconceito. (MENDES, 1982, p.3)

Ainda de acordo com Mendes, a partir da vinda da família real portuguesa para o Brasil e devido ao gosto de D. João VI e D. Pedro I pelo teatro, este se desenvolveu e “embranqueceu-se”, com o desaparecimento de artistas negros dos palcos, ao menos nos papéis mais importantes.

Mendes (1982) investigou a personagem negra no teatro dito brasileiro, entre 1838 e 1888, e também em período posterior à abolição. De acordo com a autora, a personagem negra, quando aparece em dramas românticos e realistas do período pré-abolição, ora é representada como maligna, naturalmente perversa, ora como igualmente maligna, porém não naturalmente, mas devido à revolta, consequência do regime escravocrata em que vivia. Outra forma de representação comum é a do(a) escravizado(a) fiel, disposto(a) a tudo para defender o(a) seu(sua) senhor(a) e também o drama do escravizado(a) ou descendente de escravizados(as), negro(a) ou mestiço(a), que sofre com o regime escravocrata. Mendes também destaca que as personagens de maior importância eram mulatas e mulatos, demonstrando que o colorismo ou pigmentocracia⁴⁸ também se refletiu no teatro, pois quanto mais clara a cor da pele, mais espaço a personagem teria na trama. A conclusão a que chega a autora é a de que as personagens negras não interessavam como pessoas com seus dramas, dúvidas, sonhos e conflitos individuais, mas sim como meros símbolos do drama social da escravidão:

[...] no período estudado (1838/1888), que viu, inclusive, crescer e se aprofundar uma consciência nacional contrária à escravidão, se o negro realmente interessou o autor teatral como uma personagem cheia de possibilidades dramáticas, foi na medida em que a dramatização de sua vida lhe proporcionava um meio de expressar idéias de fundo sócio-político ou moral a respeito do cativo. Ou, em outras

⁴⁸Colorismo ou pigmentocracia é um fenômeno que diz respeito à forma pela qual, em uma sociedade racista, se estabelecem diferenciações entre pessoas negras, indígenas e mestiças a partir da cor da pele e de diferentes matizes dessa coloração. Assim, mesmo em pessoas da mesma família ou grupo social, quanto mais claro o tom da pele, mais as pessoas serão aceitas socialmente e, da mesma forma, quanto mais escura a tonalidade da pele, mais a pessoa será alvo de discriminação e exclusão social.

palavras, só como escravo ou ex-escravo é que o negro oferecia interesse dramático. Simplesmente como homem, não. (MENDES, 1982, p.197)

Acerca da personagem indígena, não há, ainda, um estudo equivalente ao de Mendes, que discuta a representação da(o) indígena no teatro nacional. De forma geral, a realidade enquadrada pelo teatro dito brasileiro era a realidade da família branca e se as personagens negras figuravam em posições subalternas, as personagens indígenas eram inexistentes, pois viviam fora do contexto urbano e social que se faziam dignos de representação. Como exceções, destacamos algumas tentativas do romantismo, como *Cobé* (1852), de Joaquim Manuel de Macedo, na qual o personagem título é um indígena escravizado e apaixonado pela sua senhora – de nome Branca –. A impossibilidade de viver o seu amor acaba levando o indígena escravizado ao suicídio, não sem antes matar o prometido de sua amada e possibilitar que ela viva feliz e livremente o seu amor verdadeiro por outro homem branco. Apesar de caracterizar a personagem como indígena, a representação de *Cobé* nos leva a uma identificação com uma representação do “escravo fiel”, apontada já aqui por Mendes como uma representação comum da personagem negra neste período, a qual teria sido apenas transposta para o contexto indígena.

A partir de 1855, operetas, revistas, *vaudevilles* e o chamado “teatro ligeiro” passam a dominar o teatro dito brasileiro e observa-se também, a partir do final do século XIX, o reflorescimento da comédia de costumes. Também nesse teatro, grosso modo não encontramos a presença de personagens indígenas e quanto às personagens negras, de acordo com Mendes (1982): “Nas comédias, no teatro ligeiro, os estereótipos são ainda mais marcados e sob a aparência de comicidade, o que continua patente é a extrema inferioridade do negro diante do branco” (MENDES, 1982, p.198). Apesar da avaliação de Mendes, com o teatro ligeiro há uma popularização maior dos padrões estéticos e consequentemente do extrato social do público e dos(as) artistas. Para André Luis Bertelli Duarte (2014):

Das primeiras décadas do Brasil independente ao período correspondente à segunda guerra mundial o teatro brasileiro foi dominado pela farsa, pela sátira, pelo grotesco, pela bufonaria, pelo vocabulário chulo e grosseiro, enfim, por tudo aquilo que corresponderia, na concepção ilustrada, ao atraso e à falta de civilização e modernidade. (DUARTE, 2014, 17)

Duarte (2014) descreve como a elite brasileira rejeita a comédia de costumes e começa a buscar como modelo teatral a comédia francesa, estabelecendo uma distinção entre “baixa comédia” e “alta comédia”, que irá reverberar mais tarde na oposição entre “teatro

profissional” (das companhias profissionais de bulevar, revista e comédia de costumes) e “teatro amador” (novos grupos, formados por jovens burgueses porta-vozes da modernidade) e contemporaneamente em expressões como “teatro comercial” e “teatro de pesquisa”, que ainda definem territórios de criação e produção. Para Duarte, a distinção entre esses dois modos de se fazer teatro se faz no campo linguístico (enquanto a “baixa comédia” se utiliza de palavreado chulo e vulgar, a “alta comédia” privilegia o uso da norma culta), social (enquanto a “baixa comédia” representa personagens populares, a “alta comédia” coloca em cena personagens da elite cultural e econômica) e moral (enquanto a “baixa comédia” tem como função apenas o divertimento do público, a “alta comédia” tem como missão moralizar a sociedade por meio da apresentação educativa de seus vícios).

É impossível dissociar a visão negativa da elite brasileira da comédia e do teatro de variedades de uma visão racista e classista. O teatro profissional, dito brasileiro, do início do século, era um teatro popular seja em relação ao público que o frequentava, seja em relação à sua estética originada na feira, no circo e na festa popular, seja em relação ao extrato social dos(as) artistas, que gozavam inclusive de “má fama”. Apesar disso, a presença de artistas negros(as) ainda era escassa nesse teatro, sendo mais comum a presença de músicos negros, os quais ficavam ocultos no fosso da orquestra, sem aparecer à vista do público. Porém, apesar de ainda minoritária, foi no teatro ligeiro e sob a influência de um movimento internacional de valorização da cultura negra e de temporadas de revistas estrangeiras como *Ba-ta-clan*, que a presença negra passou a ser (re)incorporada, especialmente na forma de coristas mulatas muitas vezes chamadas de *black-girls*. Apesar disso, e de acordo com Almeida (2016), a representação de personagens negros(as) de forma geral ainda era realizada sob o signo do estereótipo, do risível – utilizando-se não raro do expediente do *blackface*– e também exaltando a sensualidade e a beleza da mulata e da mestiça branqueada. Faz-se importante lembrar que, na figura da mulata, está presente o imaginário da mestiçagem entre brancos(as), negros(as) e também indígenas associado fortemente, no início do século XX, à ideia de nacionalidade ou de brasilidade.

Uma exceção nesse panorama de pouca representatividade negra é a Companhia Negra de Revistas (1926-1927), fundada pelo artista baiano João Cândido Ferreira (conhecido como *Monsieur De Chocolat* ou simplesmente *De Chocolat*) e formada por artistas negros. A Companhia Negra apresentou em um ano de existência os espetáculos “Tudo Preto”, “Preto e Branco”, “Carvão Nacional” e “Café Torrado”, que seguiam os padrões do teatro musicado e

de revista, estilizado com músicas e danças de origem africana. Participaram da Companhia Negra artistas como Pixinguinha e Grande Otelo, mas o grupo acabou se dissolvendo, envolvido por conflitos internos e também pelo preconceito da sociedade brasileira, que chegou a se manifestar, por meio da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), contra a sua circulação pelo exterior, a fim de não prejudicar a imagem do teatro nacional na Europa.

O estudo de Mendes (1993) acerca da personagem negra no teatro também contemplou, num segundo momento, o período entre 1889 e 1945. Mesmo após a escravidão, vemos que permaneceu, até as primeiras décadas do século XX, a representação do negro na dramaturgia por estereótipos ligados ao período escravocrata, especialmente na comédia de costumes: a criada mulata, retratada como sensual e ignorante; os(as) criados(as) fiéis (a mãe preta, o velho pai João, o jovem fiel, por vezes dispostos a darem a vida pelo patrão); o moleque astuto e o mulato avesso ao trabalho; protótipos do tipo “malandro”. Tais tipos compunham, sempre como coadjuvantes, o quadro familiar da classe média. Já na marginalidade, temos a figura do negro perigoso, a quem se deve temer.

A partir da década de 1920, começam a surgir, vindas da elite brasileira, iniciativas teatrais com foco na renovação do teatro brasileiro, visto naquele momento como um teatro de baixo valor cultural, como já descrito por Duarte (2014). Tais iniciativas desembocam no dito “teatro moderno brasileiro”, protagonizado por grupos de artistas amadores, oriundos da elite. Há então, novamente, uma elitização do teatro dito brasileiro, tanto em relação ao extrato social do público, quanto dos(as) artistas e das personagens a serem representadas.

Lançando um olhar para minha formação artística dentro e fora da academia, vejo que muito pouco chegou até mim das tradições cênicas populares negras e indígenas, bem como da tradição do teatro profissional do início do século XX. De forma geral, minha formação como artista centrou-se em referenciais teóricos e estéticos que seguiram na esteira do paradigma do teatro moderno brasileiro. Em atuação, por exemplo, privilegiou-se o estudo de técnicas de Stanislavski, Brecht e Grotowski, fazendo tabula rasa das experiências anteriores do teatro profissional brasileiro – tais como as referências do teatro musicado, do circo-teatro, da comédia de costumes baseada na composição de personagens tipos. Podemos interpretar essa imposição de um paradigma hegemônico para o teatro moderno brasileiro como uma face da higienização e saneamento eugênicos em voga, no início do século XX: a emergência do teatro moderno dito brasileiro é uma intervenção clara da burguesia paulista no sentido de

salvar o teatro nacional, importando referências europeias consideradas superiores em relação a uma arte degenerada, como apontado por Duarte (2014), em seus aspectos linguístico, social e moral.

O conhecimento se dá, sobretudo, a partir de uma continuidade cultural, de um diálogo com uma tradição. A ruptura com a tradição do teatro profissional e, mais do que isso, o isolamento em relação às tradições culturais negras e indígenas enquanto herança do racismo colonial, resulta em uma prática e em um ensino de teatro elitistas e eurocentrados, os quais vem se perpetuando até a atualidade, gerando a necessidade de discussão sobre representação e representatividade racial. De acordo com Julianna Rosa de Souza (2017b):

Como professora, tenho lecionado disciplinas teóricas no curso de licenciatura em teatro e observo uma concentração de teorias do conhecimento produzidas pelos países do continente europeu, em específico, França, Inglaterra e Alemanha. Esse eixo se estende a Rússia e, dependendo do recorte temporal, aos Estados Unidos da América. Assim, a lacuna epistemológica não está na ausência de pesquisadores/as ou de referências, mas na ausência de um espaço que questione a própria perspectiva teórica adotada nas universidades, a ponto de torná-las prioritárias para o ensino de história teatral.

Deparamo-nos, então, com um racismo estrutural, que naturaliza a presença hegemônica da produção de saber. Penso, ainda, que encontramos no espaço epistemológico uma prática colonialista, que nos faz repetir uma noção histórica a partir do olhar do colonizador. Logo, não se trata de um debate a nível pessoal [sic], isto é, quais as preferências temáticas de cada pesquisador/a ou as escolhas de cada currículo, mas de perceber as consequências de uma única narrativa sobre a história do teatro ou sobre as teorias teatrais. (SOUZA, 2017b, 275-276)

Na busca pela construção de um teatro negro no Brasil, surge, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro (TEN), sob a liderança do artista Abdias Nascimento. Ao assistir, em Lima, em 1941, a representação da peça de Eugene O'Neill, *O Imperador Jones*, com um ator branco representando o protagonista por meio de *blackface*, Nascimento é motivado a criar condições para que as pessoas negras pudessem estar nos palcos, representando e sendo representadas. O TEN foi muito mais que um projeto teatral, constituindo-se como ação social e cultural. De acordo com Evani Tavares Lima (2010), constituíam-se objetivos do TEN: “integrar o negro na sociedade brasileira; criticar a ideologia da branquidão; valorizar a contribuição negra à cultura brasileira; mostrar que o negro era dotado de visão intelectual e dotar os palcos de uma dramaturgia intrinsecamente negra.” (LIMA, 2010, p.117)

Nascimento lidou com a ausência das pessoas negras nos palcos a partir de uma visão social ampla e, assim, uma das frentes de atuação do TEN foi a criação de cursos de

alfabetização, além de ações voltadas à valorização do corpo e da cultura negra, como concursos de beleza negra e de artes visuais. Em uma perspectiva crítica de gênero, hoje poderíamos questionar os concursos de beleza, voltados para a exposição e avaliação do corpo da mulher negra, a partir de padrões estéticos centrados no olhar e no prazer masculino. Porém, naquele momento histórico, é preciso reconhecer a importância dessa ação na promoção da autoestima da mulher negra. O TEN ainda promoveu eventos como Congressos e Seminários e editou o jornal Quilombo.

Alguns espetáculos encenados pelo TEN durante sua trajetória: *O Imperador Jones*, de O'Neill (1945), *Todos os filhos de Deus tem asas*, do mesmo autor (1946), *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso (1947), *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro (1948), *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho (1949), *Rapsódia Negra*, de Abdias Nascimento (1952) e *Sortilégio*, do mesmo autor (1957). O TEN demandou a criação de dramaturgias com personagens negros, impulsionando dramaturgos (homens brancos e negros) a se debruçarem sobre o problema da representação da personagem negra. Além da encenação dos espetáculos, esse trabalho gerou a importante publicação *Dramas para negros e prólogo para brancos*, de 1961.

À iniciativa do TEN, já precedida pela Companhia Negra de Revistas, sucederam e ainda se sucedem outras proposições no campo do teatro negro, como o grupo Teatro Profissional do Negro (TEPRON), que nasce no Rio de Janeiro, no início da década de 1970, sob direção de Ubirajara Fidalgo. As proposições passaram, ainda, pelos grupos da década de 1990 e início dos anos 2000, como o Bando de Teatro Olodum (Salvador/Bahia), a Companhia dos Comuns (Rio de Janeiro/RJ) e a Companhia Os Crespos (São Paulo/SP), para citar os mais famosos. De acordo com Evani Tavares Lima (2010), o Fórum Nacional de Performance Negra, criado em 2005 pelo Bando de Teatro Olodum e pela Companhia dos Comuns, constituiu-se como um espaço de consolidação do teatro negro no Brasil, tendo reunido periodicamente, desde então, dezenas de grupos de todo o Brasil:

Alguns dos grupos participantes do Fórum desde sua primeira edição: Balé Folclórico da Bahia (BA); Centro de Atores Negros Abdias do Nascimento (BA); Companhia dos Comuns (RJ); Cia Étnica de Dança e Teatro (RJ); Cia de Teatro Black & Preto (RJ); Grupo Cabeça Feita (DF); Grupo Afro Beré (CE); Cia Enki de Dança Primitiva Contemporânea (ES); Cia Teatral Zumbi dos Palmares (GO); Cia de Dança Afro Abanjá (MA); Grupo Teatral de dança e teatro Pandeiro de Ouro (MT); Cia SeraQuê? (MG); Grupo Cultural NUC (MG); Grupo Caixa Preta (RS); Grupo Ação Zumbi (SC); Invasores Cia Experimental (SP); Núcleo de Atores negros da Escola de Arte Dramática da USP – EAD (SP); Grupo Frente 03 de

fevereiro (SP); Grupo Imbuça (SE); Bando de Teatro do Olodum (Bahia), A Cia dos Comuns (Rio de Janeiro), Caixa Preta (Porto Alegre). (LIMA, 2010, p. 76)

Na contemporaneidade, de forma geral a noção de grupo de teatro vem se reconfigurando em coletivos e agrupamentos em torno de uma criação específica, redes ampliadas e por vezes fluidas de criação e de intercâmbio artístico e trabalhos solos. Nesse cenário, o teatro negro continua se fazendo presente, reivindicando não apenas a representação da cultura e das personagens negras, mas principalmente a representatividade, ou a importância da presença da(o) artista negra(o) nesse processo.

A discussão sobre representação e representatividade no teatro dito brasileiro também vem sendo levantada, de forma contundente, pelas(os) artistas trans. A partir de um manifesto, publicado em março de 2017 e republicado em janeiro de 2018, um grupo organizado de artistas transgêneros⁴⁹, liderado pela atriz Renata Carvalho⁵⁰, vem reivindicando seu espaço nas artes, notadamente no teatro. Esse movimento vem questionando produções como *BR-Trans*,⁵¹ de Silvero Pereira, e *Gisberta*⁵², de LuisLobianco, que trazem homens cisgêneros representando histórias de mulheres trans. Esse fato tem sido chamado pelo movimento de “trans fake” e comparado ao *blackface*. De acordo com o manifesto:

Há séculos atrás, só homens cisgêneros podiam atuar no teatro, sendo assim, os papéis femininos eram representados por eles através do uso de máscaras e vestimentas “femininas”. Somente a partir do século XVII, mulheres cisgêneras passaram a dividir o palco e poder estar em cena.

Mais tarde atrizes e atores negros começaram a questionar por quê personagens negros eram interpretados por artistas brancos satirizando-os, pintando suas caras para representá-los - o conhecido Black Face.

Nós nos perguntamos:

Por que temos que aceitar que atores e atrizes cisgêneros interpretem personagens Trans? (MOVIMENTO NACIONAL DE ARTISTAS TRANS, 2018, on-line)

⁴⁹ Transgênero é o termo que designa, de forma geral, pessoas que expressam identidades de gênero diferentes daquelas que lhe foram atribuídas no nascimento. O termo se opõe a cisgênero, que designa pessoas que expressam as mesmas identidades de gênero que lhe foram atribuídas no nascimento.

⁵⁰ Renata Carvalho iniciou sua carreira como atriz em Santos (SP) e se destacou nacionalmente a partir da montagem do espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, versão brasileira de *The gospel according to Jesus, queen of heaven*, da escocesa Jo Clifford, que foi alvo de ataques e tentativas de censura, entre 2017 e 2018.

⁵¹ O espetáculo BR-Trans, protagonizado pelo ator Silvero Pereira (CE), estreou em junho de 2013, e foi criado a partir de uma pesquisa de campo feita pelo ator com travestis do Rio Grande do Sul. O trabalho alcançou grande repercussão, tendo participado de festivais nacionais e internacionais, além de ter recebido indicações para prêmios. A dramaturgia foi publicada, em 2017, pela editora Cobogó.

⁵² Gisberta estreou em 2017 e é protagonizada pelo ator Luis Lobianco (RJ). A peça conta a história da transexual brasileira Gisberta Salce Junior, morta, em 2006, na cidade do Porto, em Portugal, após ser torturada durante sete dias por 14 menores de idade.

Imbuído deste questionamento, o grupo organizou um protesto no dia cinco de janeiro de 2018, dia da estreia do espetáculo *Gisberta*, em Belo Horizonte, no espaço do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), que começou na porta do centro cultural e terminou dentro do teatro, após a sessão. Artistas trans levaram faixas e discursaram na entrada do espaço e ao final do espetáculo. Algumas mulheres trans se despiram e comunicaram ao público presente suas reivindicações. Este protesto repercutiu no meio teatral de forma polêmica, pois apesar de encontrar apoio de parte do setor cultural, há também uma grande parte que vê no protesto uma tentativa de censura ou restrição à liberdade artística, como o colunista Tony Goes (2018), que escreveu no jornal Folha de S. Paulo:

Transexuais e travestis estão entre os segmentos mais discriminados do mundo. No Brasil, são assassinados, perseguidos e marginalizados. Mas tanto sofrimento não dá a eles o direito de redefinir o que seja teatro. Pois teatro é a arte do “fake”. É representação, é fingimento, é mentirinha. É se fazer passar pelo que não se é. A imensa maioria dos atores escolheu esta profissão tão difícil, de sucesso tão raro, pela possibilidade de viver muitas vidas numa só. Por isto, deveria ser óbvio que um ator cis pode, sim, interpretar um personagem trans. Aliás, qualquer ator pode interpretar qualquer coisa. Rico, pobre, bandido, mocinho, cachorro, cadeira, vapor. Ser no palco, aquilo que não se é na vida real é uma das premissas básicas das artes cênicas. (GOES, 2018, on-line)

Diante dessa polêmica despertada pelo protesto na estreia de *Gisberta*, o movimento de artistas trans se esforça para ampliar o debate, centrando sua pauta não apenas no questionamento isolado de um determinado espetáculo, mas buscando ressaltar como esse espetáculo se insere numa forma sistemática de exclusão de pessoas trans dos espaços sociais de poder e visibilidade – entre eles, o palco. A escritora, professora e mulher trans Jaqueline Gomes de Jesus (2018) escreveu, em apoio ao movimento:

O que significa representatividade? Você se vê nos meios de comunicação? Na televisão, nos anúncios, na internet, no cinema, no teatro? Para além de se ver ou não, a representatividade esconde sempre uma relação de poder: quem é representado? Quem é o ser humano digno de ser visto, ouvido, lido? Todos, diriam pessoas que pensam como eu, porém o mundo é pautado por lógicas de opressão que discriminam alguns, a favor do privilégio de outros, em nome de todos: Todos os dias nós vemos o homem branco falar sobre o mundo. O homem branco (que também é cisgênero, de classe média ou alta, heterossexual, casado e com filhos) apresentado como aquele que pensa e se expressa dignamente acerca de todos os assuntos.

Do que falam as mulheres? Todas as mulheres, não só as brancas, as cisgêneras, heterossexuais, casadas, com filhos, etc, mas também as negras, indígenas, trans, lésbicas, bissexuais, solteiras, sem filhos etc? (...) Não há consciência sem memória. Não há memória sem representatividade. Só quando eu vejo os meus eu sei que posso estar em qualquer lugar, não só naqueles que o preconceito tenta me impor.

Ao não verem as pessoas trans se interpretando, crianças e adolescentes trans vão sendo criados para serem os adultos alienados de si mesmos, que não se vêem, [sic] primeiramente, como dignos de existirem. (JESUS, 2018, on-line)

Butler (2015c) afirma que, em tempos de guerra, nem todas as vidas são enlutáveis, pois nem todas as vidas são percebidas como vidas. A tese é bastante interessante para o campo da produção artística, pois atribui grande importância política ao campo da percepção e da narrativa. Enquanto Gomes de Jesus (2018) sugere que a representatividade na mídia é importante para que pessoas subalternizadas possam construir uma imagem positiva de si, Butler (2015c) argumenta que a representatividade também se faz importante para que vidas invisibilizadas possam ser reconhecidas e, portanto, enlutáveis. Sob esse ponto de vista, a violência da guerra só seria possível devido a um erro de percepção:

A crítica da violência deve começar com a questão da representatividade da vida como tal: o que permite que uma vida se torne visível em sua precariedade e em sua necessidade de amparo e o que nos impede de ver ou compreender certas vidas dessa maneira? Em um nível mais geral, o problema diz respeito à mídia, na medida em que só é possível atribuir valor a uma vida com a condição de que esta seja perceptível como vida, mas é apenas de acordo com certas estruturas avaliadoras incorporadas que uma vida se torna perceptível. (BUTLER, 2015c, p. 82)

Para Butler (2015c), a noção de precariedade não está associada à pobreza, mas sim ao reconhecimento do outro, como condição da própria existência: “A precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro”. (BUTLER, 2015c, p.31). Assim, todas as vidas são precárias em alguma medida e o erro de percepção que nos impede de perceber algumas vidas como vidas pode ser encarado, nessa perspectiva, como um erro de percepção de nós mesmos, pois deixamos de reconhecer nossa relação de interdependência com essas pessoas e, portanto, nossas obrigações de cuidado para com elas.

Seja nessa perspectiva ontológica que nos propõe Butler (2015c), seja em seus significados mais correntes que o associam à representatividade simplesmente a uma busca por espaço no mercado de trabalho, o termo representatividade tem se mostrado atual e popular, permeando o cotidiano das discussões informais nas ruas e nos ambientes virtuais. No âmbito do teatro, além do pioneirismo do teatro negro, vemos recentemente surgir esta manifestação de artistas trans organizadas(os).

E quanto aos(às) artistas indígenas? Por que será que não se manifestaram ainda, de forma coletiva, reivindicando o seu lugar nas artes cênicas nacionais? Esta, talvez, seja uma pergunta descabida, pois apesar de ausente dos cânones do “teatro brasileiro”⁵³, a cultura indígena sempre foi conhecida e reconhecida por suas manifestações cênicas, festas, danças e ritos, que, no entanto, sempre circularam num regime próprio e paralelo de saberes.

Com efeito, a partir de meu olhar *karaí*, associo ao teatro diversas manifestações cênicas protagonizadas por pessoas e grupos indígenas, as quais ocorrem no contexto da religião e da cultura tradicionais, tais como, no caso dos Kaiowá, o ritual do *jerosypuku*⁵⁴, as rodas de *kotyhu*⁵⁵ ou o *jehovasa*⁵⁶. Todas essas manifestações, que pude conhecer na região de Dourados, poderiam ser enquadradas no que a etnocologia chama de “comportamento espetacular organizado” (BIÃO, 1998), ou seja, também são teatro, em uma visão mais ampla e inclusiva, na qual os conceitos de autoria e de texto dramático, como os entendemos no campo estrito do teatro, são apenas uma possibilidade de organização da cena:

Acreditamos que a arte, a religião, a política e o cotidiano possuem aspectos espetaculares (inserindo-se assim no campo de estudos da etnocologia), mas que não são áreas de conhecimento indistintas. O que as articula, em sua distinção conceitual e funcional, é justamente uma relativa indistinção corporal comportamental, enquanto interação coletiva necessariamente incorporada nas pessoas participantes, ou o que se poderia denominar de comportamentos espetaculares (mais ou menos) organizados e objeto desta almejada etnologia geral, hoje denominada temporariamente etnocologia. (BIÃO, 1998, p.18)

Houvesse já se concretizado o sonho da etnocologia por uma etnologia geral, a reivindicação de representatividade no teatro seria descabida, pois nessa área de conhecimento todas(os) estariam representadas(os) em seus comportamentos espetaculares. Porém, apesar da grande importância desse campo de pesquisa emergente, sabemos que ainda falta muito para que não seja mais necessário o uso do prefixo *etno*: “A idéia é afirmar o

⁵³Nas quase mil páginas que compõem os volumes um e dois de *História do Teatro Brasileiro*, organizados por João Roberto Faria e lançados, em 2012, no mercado editorial, não há menção a formas cênicas indígenas. Não por acaso e de forma irônica, este compilado se inicia com o “teatro jesuítico”, que é abordado de forma acrítica em relação a ter sido um instrumento da violência colonizadora. Além disso, na descrição e análise desse teatro jesuítico, o(a) sujeito(a) indígena não é visibilizado.

⁵⁴*Jerosy puku* é o canto ritual dos Kaiowá entoado na cerimônia de batismo do milho saboró (milho branco), na qual se canta durante aproximadamente 12 horas, caminhando em círculos em volta de um dos pilares da casa de reza ou de uma vasilha de xixá (bebida produzida a partir do milho). Esse ritual é realizado todos os anos pelos grupos Kaiowá da região de Dourados, no período de colheita do milho.

⁵⁵*Kotyhu* são cantos/danças Kaiowá ligados às festas e às atividades de lazer. Dança-se em roda, cantando-se refrões improvisados e movendo-se o círculo em várias direções, às vezes de forma abrupta causando surpresa e exigindo atenção e prontidão do grupo.

⁵⁶*Jehovasa* é uma reza ou benção, acompanhada de movimentos circulares com os braços nas quatro direções do corpo (frente, atrás e lados).

caráter temporário da denominação etnocenologia, válida [...] enquanto perdurar a necessidade de combate ao etnocentrismo”. (BIÃO, 1999, p.17)

No caso de artistas trans e negros(as), a busca por representatividade no teatro faz parte de um contexto mais amplo de reivindicação de inclusão social, que passa pela ocupação de um espaço não somente de expressão artística, mas de poder social e econômico. A partir dos movimentos de artistas negras(os) e trans, acreditamos ser possível que, mais cedo ou mais tarde, artistas indígenas se organizem e se manifestem também reivindicando seu lugar no teatro dito brasileiro como um lugar de trabalho, de fonte de renda e de visibilidade social. Porém, lançando um breve olhar para as questões que cercam a cultura indígena e sua relação com o “mundo *karáí*” na região de Dourados, é possível perceber que a representatividade pretendida pelo movimento negro e trans não pode ser simplesmente transposta para o contexto indígena sem maiores problematizações.

Ocorre que, de forma geral, a população indígena, por meio da luta pelos seus territórios, busca resistir ao modelo de vida urbano e *karáí* (no qual o teatro dito brasileiro se dá) e afirmar o direito ao seu modo de vida tradicional. Vejamos como se dá essa resistência no caso das populações Kaiowá e Guarani que vivem hoje na região de Dourados/MS.

3.2 *Karáís*, Kaiowás e Guaranis na região de Dourados/MS - Breve Histórico

Segundo informações do site *Povos Indígenas no Brasil*, mantido pelo Instituto Sócio-Ambiental (ISA), na chegada das primeiras embarcações europeias ao atual território brasileiro, viviam aqui populações Guarani desde o litoral da região hoje denominada Cananéia (SP) até o atual Rio Grande do Sul, infiltrando-se pelo interior nas bacias dos rios hoje denominados Paraná, Uruguai e Paraguai (ISA, 2018a). Também e de acordo com estudos arqueológicos, nos anos 1000/1200 d.C., ascendentes Guaranis ocupavam territórios pertencentes hoje ao sul do Brasil, norte da Argentina e a Região Oriental do Paraguai. De acordo com Graciela Chamorro (2015), os estudos arqueológicos apontam para a existência de grupos humanos na região do atual Mato Grosso do Sul, há cerca de 12 mil anos.

Com a chegada de colonizadores portugueses e espanhóis na região, por volta de 1600, deram-se os primeiros contatos com os povos falantes de guarani de Itatim, região que estava em domínio espanhol durante a vigência do Tratado de Tordesilhas e que hoje corresponderia

ao centro oeste brasileiro e à parte do nordeste paraguaio. Estabeleceram-se, nessa região, reduções jesuíticas controladas pela Companhia de Jesus, não sem resistência indígena. O modelo de ação dos jesuítas visava à criação de “reduções” ou missões, agrupando indígenas para a conversão à religião cristã e a implantação de um sistema de vida comunitário administrado pelos missionários, mantendo-se, no entanto, o uso da língua guarani.

Nesse período, os grupos nativos sofriam assédio dos colonizadores espanhóis ou *encomenderos* e de grupos paulistas que se organizaram em expedições chamadas bandeiras, visando explorar o oeste do país e capturar indígenas para o trabalho escravizado. Nesse contexto, a catequese jesuítica empreendida pela Companhia de Jesus era, entre as abordagens coloniais, a menos violenta, se é que se pode comparar diferentes tipos de violência. Buscando fugir às investidas dos bandeirantes, padres e índios do Itatim teriam empreendido viagem para o sul, cruzando o rio Apa e passando a ocupar o atual estado do Mato Grosso do Sul. No século XVIII, o Tratado de Madri e a expulsão dos jesuítas reconfiguraram a ocupação do território, pois com o fim das missões jesuíticas houve um novo fluxo de grupos Guarani à região hoje denominada Mato Grosso do Sul.

De acordo com Chamorro (2015), as “mais antigas referências sobre a população autodenominada Kaiowa datam apenas das primeiras décadas do século XIX” (CHAMORRO, 2015, 43). Sabendo que o termo Kaiowá tem origem em Ka’agua, que no idioma guarani significa “que vivem na (-gua) mata (ka’a)”, e que, muitas vezes, os nomes atribuídos aos povos indígenas são estranhos à sua forma de autoidentificação, Chamorro (2015) levanta duas suposições: a população Kaiowá tanto pode ser um dos muitos grupos indígenas que habitavam a região quanto pode ser descendente de alguma destas, na forma de uma reconfiguração étnica que tomou como referência a alcunha de “selvagem” ou “do mato”, com a qual se distinguiram ao sobreviver às várias investidas coloniais por meio da estratégia de embrenhar-se nas matas.

Nas décadas de 1830 a 1860, o termo Kaiowá parece ter se firmado como autodenominação. De acordo com Chamorro (2015), nesse período o Barão de Antonina começou a enviar exploradores à região, pois a partir da promulgação da Lei de Terras nº 601 (1850), seria possível aos posseiros requerer como propriedade a terra “de domínio público”, ocupada pelos grupos indígenas. A estratégia era, assim, em relação aos indígenas, aldeá-los e reduzir as suas áreas, liberando terras para os novos proprietários que viriam a habitar a

região. Nesse contexto, no século XIX, intensifica-se a ação missionária na região, buscando evangelizar e civilizar os indígenas, integrando-os à população brasileira, como mão-de-obra necessária ao “progresso”. Na região de fronteira, além dos aldeamentos foram instaladas colônias militares, temendo-se um conflito bélico, no qual a população indígena, agora “brasileira” também seria utilizada para defender o país nas trincheiras. Por essa época, “descobridores” e “bandeirantes” apossaram-se de muitos territórios indígenas, amparados pela Lei de Terras.

Os Kaiowá do Brasil formam, junto com os Pai-Tavyterã do Paraguai, uma única etnia. Também os Guarani Ñandeva do Brasil (aqui chamados simplesmente Guarani) formam uma única etnia junto com os *Ava-Chiripa* ou *Ava-Guarani* do Paraguai. De acordo com o ISA, o termo *ñandeva* significa “nós”, “todos nós”. Com a guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), grafada na memória Kaiowá como guerra *guasú* (grande guerra) (CHAMORRO, 2015), os territórios de povos Kaiowá e Guarani no Brasil, e Pai-Tavyterã e Ava-Chiripa, no Paraguai, foram palco das batalhas que colocaram membros das mesmas etnias em territórios diferentes da disputa. Com a invasão das tropas, muitos grupos se deslocaram da região, o que, na interpretação de Chamorro (2015), pode ter motivado expedições que ficaram conhecidas pela busca da “terra sem males”⁵⁷ e que foram interpretadas por alguns estudiosos como de fundo apenas mítico. A guerra intensificou a política civilizatória e o povoamento da fronteira por não indígenas.

Após a guerra, Thomaz Laranjeira recebe autorização para colher erva-mate nativa nos terrenos “devolutos” da então Província de Mato Grosso, na fronteira com o Paraguai, dando origem à Cia. Mate Laranjeira. Nessa empreitada, a mão de obra Kaiowá foi utilizada, em regime de semiescravidão, fundado na dívida e no consumo dos armazéns da Companhia (CHAMORRO, 2015). O caráter apenas extrativista dessa atividade permitiu que os grupos se mantivessem em seus territórios, pois a mata foi preservada e o arrendamento do território à Laranjeira impedia a entrada de colonos. Apesar disso, as atividades sazonais de colheita da erva afetaram bastante as formas de produção, consumo e sociabilidade Kaiowá e Guarani, além de estabelecer um contato mais contínuo e prolongado com não indígenas. Esse impacto,

⁵⁷A busca da terra sem Males (*Yvy marãey*) motivou grandes movimentos migratórios protagonizados pelos povos guarani entre os séculos XVI e XVIII. A abordagem predominantemente mitológica desses movimentos por alguns antropólogos nem sempre leva em conta o impacto das relações geopolíticas do processo de colonização sobre a vida dos povos guarani.

porém, não foi uniforme, e alguns grupos, tendo permanecidos embrenhados nas matas, puderam conservar em grande parte seu modo de vida tradicional, até meados do século XX.

A partir dos anos 1920 e mais intensamente a partir dos anos 1960, tem início uma colonização sistemática e efetiva dos territórios Kaiowá e Guarani, desencadeando-se um processo de sistemática desapropriação de suas terras pelos colonos brancos. Em 1910, é criado o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) que, em 1967, se transforma em Fundação Nacional do Índio (FUNAI). O SPI foi criado para executar a política pública referente à população indígena no país e deu início, a partir de 1915, à política de demarcação de reservas na região do atual Mato Grosso do Sul. Ora, se hoje a demarcação de terras é uma das principais demandas do povo Kaiowá e Guarani junto ao estado brasileiro, naquela época essa demarcação tinha, certamente, um significado bastante diferente. Uma vez que toda a região era ocupada por indígenas, a demarcação não significou para esses grupos o direito de ocupar o território, mas, ao contrário, buscou restringir sua mobilidade e confiná-los em pequenas áreas, removendo grupos inteiros de seus territórios tradicionais. Entre 1915 e 1928, o SPI demarcou oito reservas na região, somando um total de 17.632 hectares: Amambai (Kaiowá), Dourados (Guarani/Kaiowá e Terena), Caarapó/Te'yikue (Guarani/Kaiowá), Porto Lindo/Jacarey (Guarani), Taquaperi (Kaiowá), Sessoró/Ramada (Kaiowá), Limão Verde (Kaiowá) e Pirajuí (Guarani) (CHAMORRO, 2015, 154). Pretendia-se reunir aí cerca de 38.525 que estavam “dispersos” na região.

De acordo com Chamorro (2015), o próprio servidor do SPI, já nessa época, havia advertido que as áreas eram pequenas para o quantitativo da população. Além disso, a escolha das áreas demarcadas não considerou a lógica Kaiowá e Guarani de ocupação do espaço, nem suas concepções territoriais: “As reservas foram demarcadas onde havia mais concentração de indígenas, mas isso já era resultado da ação da Mate Laranjeira. Elas foram criadas quase que contíguas aos centros urbanos que iam se formando (CHAMORRO, 2015, p. 155)”. Os “aldeamentos” se tornaram Postos Indígenas, sob controle de funcionários federais, que impunham um ordenamento militar, educação escolar e assistência sanitária moldadas a partir de parâmetros estranhos à cultura indígena e agenciavam a mão de obra indígena para o trabalho na roça e nos ervais, a extração de madeira e a criação de animais, com criação de excedente totalmente contrário aos princípios da subsistência tradicional. Além disso, os Postos Indígenas (PI's) favoreceram as atividades de missões evangélicas que se instalavam

na região, como a Missão Caiuá, que se instalou em 1929 e até hoje funciona no território da Reserva Indígena de Dourados (RID).

Com a política de assentamento de agricultores por meio da criação das Colônias Agrícolas Nacionais pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, materializadas na criação da Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND), em 1943, iniciou-se na região o enfrentamento direto entre colonos não indígenas e Kaiowás e Guaranis que resistiam em seus *tekohas* (territórios tradicionais) fora das reservas criadas pelo SPI. Egon Shaden (1974), que esteve na região no fim da década de 1940, relata a resistência de Paí Chiquito, líder religioso do Panambi:

[...] quando soube que, em obediência a determinação do Ministério da Agricultura, a direção da Colônia Federal de Dourados decidira lotear as terras do Panambi, para distribuí-las a famílias de imigrantes, sem atender às necessidades e aos direitos dos Kayová, resolveu agir – sempre, porém, dentro do âmbito de sua competência. Tomado de ira sagrada, promoveu danças religiosas com o intuito de apressar o fim desta Terra, em que, pela incompreensão e má vontade do homem branco, as condições de vida se tornavam insuportáveis. (SHADEN, 1974, p. 99)

Se aos olhos não indígenas, a estratégia de resistência pacífica de Paí Chiquito pode parecer ineficaz, a história prova que a tenacidade Kaiowá logrou conservar uma parte do território de Panambi, após uma luta que durou cerca de duas décadas. Mas o confronto com os pequenos agricultores da CAND era apenas o início de um projeto agrícola para a região, que se tornou cada vez mais agressivo nas décadas seguintes, dando origem ao que hoje conhecemos como agronegócio.

Os grupos indígenas Kaiowá e Guarani resistiram ao processo de confinamento nas reservas, enquanto houve mata na qual pudessem se embrenhar. Porém, entre 1950 e 1990, praticamente todo o atual estado de Mato Grosso do Sul foi desmatado. De acordo com Chamorro (2015):

[...] desde a criação das reservas (1915-1928), os indígenas que não estavam nas reservas demarcadas começaram a sofrer pressão para saírem de suas terras tradicionais, ou tekoha, e se congregarem em terras demarcadas para esse fim. Mas como as propriedades eram imensas e pouco desmatadas, a pressão era menos sentida, situação que mudou entre as décadas de 1950 e 1980, sendo o período de maior pressão a década de 1970. (CHAMORRO, 2015, p. 202)

No fim da década de 1960, chegaram os primeiros fazendeiros e granjeiros vindos do Rio Grande do Sul, que rapidamente se multiplicaram. Em plena ditadura militar, um projeto desenvolvimentista para o país corria a todo vapor: o chamado “milagre econômico brasileiro”. Na região, houve grande especulação imobiliária e rápida extensão da agricultura mecanizada. Os agricultores gaúchos trouxeram alta tecnologia na produção de grãos – milho e soja. Muitos desses novos proprietários compraram terras requeridas, já em 1916, em locais nos quais não havia sido até então implementadas atividades produtivas intensivas. Assim, muitas vezes, a derrubada das matas revelou a existência de grupos indígenas inteiros nos territórios. De acordo com informações do ISA, esses encontros foram marcados pela intensificação da violência, que marca até hoje as relações entre fazendeiros e indígenas na região:

Quando descobertos, ou eram expulsos imediatamente ou após a utilização de sua força de trabalho na formação da fazenda. A expulsão podia vir precedida de avisos e ameaças de uso de força; se ineficazes, visitas sinistras de homens armados com eventuais espancamentos e humilhações, atestavam a veracidade das intenções. Em caso de resistência procedia-se à expulsão: indivíduos não raro armados, constringiam e forçavam homens, mulheres e crianças aos caminhos que os despejariam nas proximidades de algum PI [Posto Indígena] ou na beira de estradas. (ISA, 2018b, on-line)

De acordo com Chamorro (2015), esse período ficou conhecido na memória indígena como *sarambi*, que em guarani quer dizer espalhamento, bagunça. O confinamento forçado dos grupos nos Postos Indígenas levou à superpopulação nas reservas e, nelas, ficaram impossibilitados de viver conforme o modo tradicional. Pela ausência do meio ambiente da floresta, Kaiowás e Guaranis se viram impelidos ao trabalho em regime de semiescravidão nas usinas de álcool e açúcar. Por outro lado, as estratégias de resistência nunca cessaram de engendrar-se e, assim, os indígenas considerados “desaldeados” continuaram a se mover continuamente, fugindo de áreas ecologicamente descaracterizadas e da hostilidade do branco. Com o desmatamento, Kaiowás e Guaranis passaram a se organizar e a reivindicar espaços territoriais perdidos. De acordo com o antropólogo Guarani-Kaiowá Tônico Benites (2012):

Como reação a esses atos truculentos dos fazendeiros e seus capangas, emergiu na década 80 um movimento político pouco conhecido no restante do país, a grande assembléia guarani e kaiowá, Aty Guasu. O objetivo foi o de fazer frente ao processo sistemático de etnocídio, a expulsão e dispersão forçada das famílias extensas indígenas do seu território tradicional. Das Aty Guasu participam hoje centenas de lideranças Guarani-Kaiowá. Durante esses eventos, ao mesmo tempo em que ocorrem discussões políticas, se realizam também rituais para o fortalecimento da luta. É das Aty Guasu que partiram nas últimas décadas as

reivindicações de demarcação de terras, além de denúncias e sugestões sobre possíveis soluções para o problema dos Guarani-Kaiowá. (BENITES, 2012)

Como resultado das reuniões da Aty Guasu, são elaborados documentos que registram as demandas e resoluções de Guaranis e Kaiowás para retomada de seus territórios tradicionais. Mais recentemente, a Aty Guasu vem se desdobrando, com a criação da Kuñangue Aty Guasu (Assembleia das Mulheres) da Aty Guasu dos Jovens e das Crianças (RAJ). Como ação prática decorrente dessa mobilização, muitos grupos passaram a reocupar partes de seus territórios reivindicados, em acampamentos de retomada. Os fazendeiros, por sua vez, como reação aos acampamentos, recorrem a pistoleiros ou grupos paramilitares que procedem à expulsão dos grupos indígenas e ao assassinato de seus principais líderes. Conforme relato de Valdelice Verón (2014), militante Kaiowá filha de Marcos Verón, um dos líderes Kaiowá assassinado por pistoleiros:

Dia 16 de outubro de 2001 falou pra nós que ia ter festa lá, que era pra fazer a xixa⁵⁸, só que mentiram pra nós, quando nós reunimos todos, sem nada pensar de briga e tal, foram descendo carro preto né, descendo despejo, descendo, e nós vimos, chegaram pistoleiro, polícia civil, e caçamba, caminhão grande, e pegaram nós né? Pegaram assim né, pegando aqui e jogando nós lá dentro. [...] E aí nós fomos jogados nas caçamba, fomos jogados uns 200 km de nossa terra na beira da estrada, nós ficamos lá 2001, 2002, a DNIT – Departamento Nacional de Trânsito – falou que nós tava incomodando na beira da estrada. O que que a gente fez? O pai falou – cacique Marcos Verón: Filha, povo, vamos voltar pra nossa terra Taquara. Quando voltamos lá, achamos vários pistoleiro. Pegaram meu pai né, o cacique Marcos Verón. Eles pegaram e fizeram ele se ajoelhar, depois veio com um sapatão grande e chutaram na boca, chutaram na cabeça, chutaram e depois eles saía de lá e vinha com tudo e pulava em cima dele, ele tentou levantar umas três vezes [...] ele falou: “A luta vai continuar, não vamos desistir. Agora a terra é nossa, essa terra é nossa porque nós estamos demarcando a nossa terra com nosso próprio sangue.” [...] Foram várias violência muito ruim que fizeram com as mulheres e que a gente não vai esquecer. E isso não foi há quinhentos anos, tá acontecendo hoje, agora, com o povo kaiowá e guarani. Isso não tá acontecendo só na terra indígena Taquara, em todo o Mato Grosso do Sul. (VERÓN, 2014, on-line)

Relatos como o de Valdelice são, infelizmente, comuns no Mato Grosso do Sul, e, além disso, não somente por meio de grupos paramilitares se manifesta o poder dos latifundiários. Os ruralistas também agem por vias legais, recorrendo à Justiça Federal para realizar o despejo oficialmente, com forças policiais, e vêm nos últimos anos se organizando politicamente no Congresso Nacional por meio do estabelecimento de uma bancada ruralista, popularmente conhecida como bancada BBB, acrônimo para “boi, bala e bíblia”, por articularem pautas do agronegócio à liberação do porte de armas (profundamente associado,

⁵⁸ Bebida tradicional feita à base de milho, que pode ser alcóolica (por fermentação natural) ou não alcóolica.

no contexto regional, aos grupos paramilitares ou “pistoleiros” que constituem força de enfrentamento às tentativas de retomada de território pelos indígenas) e ao conservadorismo moral, de fundo religioso.

Muito se fala sobre a espiritualidade Kaiowá e Guarani e observamos que a luta travada no contexto da retomada de suas terras exige, de fato, uma determinação e uma tenacidade inquebrantável. Graças a essa obstinação do povo Kaiowá e Guarani, que se organiza, desde final da década de 1970, para retomada de seus territórios, até 2003, 16 *tekoha* foram recuperados, totalizando 24 áreas ocupadas por Guaranis e Kaiowás, superando os oito Postos Indígenas que até então existiam.

Recentemente (mais profundamente, a partir de 2016), observa-se a paralisação e a ameaça de retrocesso na demarcação de terras indígenas a partir da tese do “marco temporal”, que estabelece que os povos indígenas só teriam direito às terras que estivessem ocupando, em 1988, quando da promulgação da atual Constituição. Tal tese é profundamente prejudicial aos Kaiowá e Guarani, pois como vimos a década de 1980 foi justamente o período em que esses povos tinham sido despejados, com violência, de suas terras.

Outros movimentos recentes que vêm se juntar ao “marco temporal” na contramão da conquista de direitos indígenas, são: o processo de criminalização da Fundação Nacional do Índio, de órgãos de apoio como o Conselho Indigenista Missionário (CIMI, ligado à Igreja Católica) e de antropólogos e pesquisadores ligados à temática, cujos maiores eventos são a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) da FUNAI (2017) e a CPI do CIMI (2017); a tentativa de transferência da responsabilidade pela demarcação de territórios indígenas da FUNAI para o Ministério da Agricultura, e a tentativa de extinção da Secretaria Especial de Saúde Indígena (SESAI), transferindo a responsabilidade pelo atendimento à saúde indígena para os municípios (ambas as medidas em 2019). Graças à intensa mobilização indígena, tanto a extinção da SESAI quanto a transferência da FUNAI para o Ministério da Agricultura foram revertidas, porém o cenário atual sinaliza um grande retrocesso em relação às conquistas da Constituição de 1988, com o presidente eleito tendo declarado, ainda em campanha, que não demarcaria um centímetro a mais de terra indígena.

Diante desse histórico, é possível compreender que a população Kaiowá e Guarani da região de Dourados não tenha, ainda, reivindicado um lugar no teatro douradense. De forma geral, a tônica da luta indígena não é a integração à sociedade urbana, mas sim a garantia dos

direitos conquistados na Constituição de 1988, em especial o direito à terra e ao modo de vida tradicional. Além disso, o município de Dourados, apesar de abrigar uma reserva indígena em área urbana, não disponibiliza acesso aos(às) indígenas da reserva ao transporte público para acesso à área urbana e fruição de atividades de cultura e lazer oferecidas (ainda que de forma escassa) na cidade, contribuindo para a segregação da população indígena, em geral já bastante estigmatizada e discriminada pela sociedade local. Assim, expressões cênicas indígenas e *karais* seguem em Dourados circulando por diferentes redes, bastante distintas e apartadas entre si.

3.3 Teatro de *karais*, eu *karai*

Cheguei, em Dourados, em junho de 2015. Vim a trabalho, para começar uma nova vida. Contudo, de forma ambígua, essa chegada se constituiu também em um retorno, pois voltei à região de meu nascimento. Nasci na região, na cidade de Caarapó/MS, a 80 km de Dourados, mas deixei o estado de Mato Grosso do Sul aos quatro anos de idade e vivi em Minas Gerais a partir dos sete anos, tendo adquirido as minhas principais referências culturais em Congonhas/MG.

Apesar da simbologia do retorno, a chegada neste novo espaço/tempo foi marcada pela alteridade e pela diferença. Em Belo Horizonte, onde morei de 2001 a 2015, a relação com o espaço era distinta: a cidade era construída em meio ao relevo montanhoso, o que interferia na mobilidade e na visão/percepção do ambiente e o céu era quase invisível em meio às montanhas, aos prédios e à poluição do ar. Eu vivia em um pequeno apartamento de quarenta e cinco metros quadrados, utilizava o transporte público para me locomover para todos os lugares e a experiência de estar no centro da cidade era marcada pela caminhada em meio à multidão de passantes. Já em Dourados, tudo tem sido diferente: habitar o planalto e a arquitetura predominantemente horizontal dessa cidade é se expor ao sol, ao vento e à imensidão do céu.

A baixa densidade demográfica resulta – nos bairros de classe média e no centro da cidade onde transito – em calçadas largas e pouquíssimos pedestres. Muitas vezes, caminhando pela cidade, chego a me perguntar: onde estão as pessoas? O transporte público é muito precário e as avenidas são ocupadas por automóveis particulares e grandes e

intimidadoras caminhonetes, mas há também a presença (menor e quase invisível) de motos, bicicletas e carroças, estas últimas um dos principais meios de transporte da população indígena.

Além da experiência com a arquitetura e o espaço urbano, a vivência em Dourados tem sido marcada por uma sensação de estranhamento comigo mesma, uma vez que esse processo de mudança significou para mim também um processo de reposicionamento social: em Belo Horizonte, uma cidade de espectro social mais variado e custo de vida mais alto, minha posição social como atriz, professora de teatro e gestora cultural era irrelevante. No contexto sul-mato-grossense, em uma cidade ainda bastante interiorana e com uma sociedade bem estratificada, ao chegar como professora universitária, fui posicionada predominantemente como uma mulher branca, pertencente à elite econômica e intelectual, o que me causou desconforto, seja devido à minha condição de mestiça e ao meu histórico familiar de pobreza, seja pelo contraste com essa minha condição social e as condições precárias de vida das populações originárias.

Meus primeiros contatos com pessoas Kaiowá e Guarani se deram no bairro Novo Parque Alvorada, onde me instalei em minha chegada, numa casa frequentemente visitada por famílias indígenas (especialmente crianças) que vinham pedir doações de comida e de roupas, ou – mais raramente – que vinham vender mandioca. Chamorro (2015) associa essas visitas à coleta de frutos silvestres praticada anteriormente:

Quanto à coleta de guavira, frutos silvestres e plantas medicinais, registrada como hábito kaiowa por Galvão, Schaden e Watson, cabe destacar que, mais de sessenta anos depois, ainda é praticada pela população Kaiowa das áreas menos populosas e mais distantes das cidades. A versão urbana dessa coleta, porém, é a que o grupo faz nas cidades vizinhas a seus assentamentos, interpretamos assim o jeheka, o “virar-se”, ou “dar um jeito”. Este é o hábito que leva os indígenas a baterem nas portas das casas para pedirem comidas, vestes e outros objetos. (CHAMORRO, 2015, p. 166)

Sabemos que no modo de vida capitalista, as cidades estão longe de alcançarem o seu ideal democrático, pois de maneira geral o poder econômico (que se torna também político) impõe um modo normativo de apropriação da cidade e o faz por meio de uma legislação urbana, um sistema econômico e uma política de ocupação do solo que visa aos interesses de uma minoria dos habitantes, criando desigualdade de oportunidades entre o centro e a

periferia, definindo o preço da terra e a localização espacial das diferentes classes sociais e marginalizando modos de ocupação e habitação que não sejam adequados aos seus modelos.

Essas questões, comuns a tantas cidades, adquirem características próprias no contexto de Dourados, levando em consideração a grande população indígena e as históricas relações coloniais que caracterizam o contato entre *karaís* e indígenas, nas quais o território dos indígenas foi tomado, de forma violenta, por *karaís* que impuseram um modelo de ocupação do solo construído a partir de valores, princípios e formas de organização social, econômica, política e cultural diversos das populações originárias.

Ao retornar às terras sul-mato-grossenses, as principais referências que tinha sobre os indígenas Kaiowá e Guarani, eram sobre situações de violação de direitos e de violência às quais estavam sendo submetidos, no contexto da luta política pela retomada de suas terras tradicionais. Tal situação veio a público e alcançou repercussão nacional e internacional em 2012, a partir da divulgação da carta de PyelitoKue/Mbarakay (ISA, 2018c), que ficou conhecida como “carta de suicídio guarani-kaiowá”, na qual 50 homens, 50 mulheres e 70 crianças declaravam sua decisão de resistir – se preciso, até a morte – à expulsão de suas terras tradicionais, ocupadas em situação de retomada⁵⁹.

Logo após minha chegada em Dourados, tive a oportunidade de me aproximar da musicalidade e da mitologia Kaiowá e Guarani, por meio do grupo de canto *Veraju*, um grupo composto principalmente por não indígenas ao qual me integrei como cantora/atriz. Criado em agosto de 2015, a partir de oficinas de etnomusicologia realizadas no espaço cultural Casulo, sob orientação das professoras Graciela Chamorro e Magda Pucci, o *Veraju* se dedicou à pesquisa e à criação musical a partir de um repertório de músicas indígenas – em

⁵⁹De acordo com Chamorro e Combès (2015): “Boa parte das 8.100 pessoas [indígenas] que, segundo o censo de 2010 do IBGE, vive fora das terras indígenas reside em acampamentos, em barracos precários feitos de sucata e lona plástica, em vagões de trem abandonados, sem acesso à maior parte dos benefícios previstos para as comunidades indígenas nos programas governamentais. Os acampamentos estão na margem de rodovias, na periferia das cidades e das reservas ou terras indígenas e nas proximidades de terras reivindicadas como indígenas. Para uma sistematização preliminar dos acampamentos, indígenas da FUNAI de Dourados e Ponta Porã, assim como do Conselho Indigenista Missionário (CIMI) e de profissionais da antropologia, como Levi Marques Pereira, têm levado em conta a procedência da população acampada, sua motivação para acampar e a localização dos acampamentos. Eles vêm chamando de acampamentos ‘de retomada’ os que estão dentro das áreas reivindicadas, sejam estas já identificadas, em identificação ou sem nenhum processo administrativo oficial. Os moradores desses acampamentos, unidos por laços de parentesco e afinidade, são um grupo organizado em prol da recuperação de suas terras. Seria o caso de Kurussu Amba, Ypo’i, Laranjeira Nhanderu, Itay Ka’aguyrusu, Guyra Kambiy, Pyelito Kue, Guaiviry. Outros acampamentos são considerados ‘de beira de estrada’. Estes são integrados por grupos que já reocuparam suas antigas terras e foram expulsos diretamente pelos proprietários das terras ou por ordem judicial”. (CHAMORRO & COMBÈS, 2015, 308)

especial Kaiowá e Guarani, resultando em um espetáculo cênico-musical chamado *Música Indígena no Palco* (2015) e posteriormente reelaborado como *MboraheiRapére - Pelas trilhas do canto* (2016), que inclui, além de cantos Kaiowá e Guarani, cantos dos grupos étnicos Mbyá, HuniKuín, Shipibo e Krahô. A foto abaixo foi tirada durante um momento de dança e confraternização, logo após uma das apresentações do grupo, na qual participou também, junto ao grupo de karaís, o grupo de canto kaiowá Ñemongo'i, da retomada de ItayKa'aguyrusu, Douradina/MS. Ao meu lado na foto, a Ñandesy (liderança religiosa) Merinda, que assistiu à apresentação e conduziu os cantos e danças que se seguiram:

FIGURA 18 - Grupo de Canto Ñemongo'i, Itay - Douradina/MS, novembro de 2015.



Júnia e ÑandesyMerinda, em meio às crianças do Grupo de Canto Ñemongo'i, da comunidade de Douradina/MS. Foto: Raique Moura.

Como parte do processo de pesquisa do grupo *Veraju* acerca da música indígena, fizemos várias visitas a aldeias e, posteriormente (2016), me engajei no Projeto de Extensão Cantos, Danças e Performances Indígenas, então coordenado pela professora Graciela Chamorro, que realiza visitas periódicas a algumas aldeias, para pesquisas de campo, acompanhamento de grupos e oficinas culturais. O Projeto se relaciona, sobretudo, com a comunidade moradora do acampamento de retomada de ItayKa'aguyrusu, município de Douradina/MS, onde mantém relação com o grupo de canto Ñemongo'i (2016) liderado por Ifigênia Hirto e, posteriormente (a partir de 2017), em sua nova formação com o nome

Okaraguyje Taperendy, e sob a liderança de Joel e Terezinha.

Pude realizar contato com acadêmicos(as) e professores(as) indígenas também ministrando disciplinas no Curso de Licenciatura Intercultural Indígena⁶⁰ (2016-2017), na Faculdade Intercultural Indígena da Universidade Federal da Grande Dourados (FAIND-UFGD), a maioria deles(as) pertencentes aos grupos Kaiowá e Guaraní. No convívio na FAIND, pude perceber uma grande diferença em relação aos contatos estabelecidos no acampamento de retomada em Itay. De forma geral, acadêmicas(os) indígenas demonstraram um grau muito maior de integração à sociedade douradense, embora não deixassem de afirmar sua indianidade, a partir de diferentes estratégias de resistência cultural.

A partir de todas essas experiências, iniciei, em 2017, um processo de criação dramaturgic que acabou desembocando no trabalho *Jaity Muro*⁶¹ (2018), no qual divido a dramaturgia e a cena com Rossandra Cabreira (Kuña Poty Rajegua), da etnia Kaiowá e egressa da Licenciatura Intercultural Indígena. Anteriormente (2016-2017), estive trabalhando na adaptação de uma obra literária para teatro e na produção de sua montagem, na qual também atuei. Durante o processo de adaptação dessa obra, que ganhou o nome *Judith e sua sombra de menino*⁶², foi abordada a temática de gênero para o público infantil e surgiu para mim pela primeira vez o desafio de trazer personagens indígenas para a cena, o que deu origem à “cena dos indígenas” nesse espetáculo.

Nessa segunda parte da tese, abordo meus experimentos com “a cena dos indígenas” em *Judith e Sua Sombra de Menino* e com *Jaity Muro*, buscando compreender como se deu, durante a produção dessas dramaturgias, a minha constituição como uma artista *karáí*.

⁶⁰ Entre 2016 e 2017, pude ministrar as seguintes disciplinas: “Recreação e lazer no âmbito da Educação Escolar Indígena” e “Elaboração de materiais e recursos didáticos para o ensino de artes”. Nessas disciplinas, pude estar em contato com a população indígena da região de Dourados de uma forma diferente do contato estabelecido por meio do projeto de extensão, seja pelo contexto da sala de aula, seja pelo perfil das(os) estudantes, um pouco mais integrados à sociedade de consumo e à cultura *karáí*.

⁶¹ *Jaity Muro* é um espetáculo/performance que estreou, em 10 de março de 2018, no Teatro Municipal de Dourados/MS. Com texto e atuação de Júnia Pereira e Rossandra Cabreira (Kuña Poty Rajegua), o espetáculo tem direção de Karla Neves, trilha sonora de Igor Schiavo, visualidade de Gil Esper, vídeos de Rossandra Cabreira, Juvenal Hermes da Silva, Júnia Pereira e Rafael de Abreu, arte gráfica de Rafael de Abreu e fotografia de Raique Moura.

⁶² Espetáculo teatral para crianças, criado a partir da obra francesa *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon* (1976). A idealização, produção e adaptação dramaturgic são de Júnia Pereira. Consultoria dramaturgic de Lívia Gaudêncio. Direção de Gil Esper. Elenco: Arami Marschner, Raique Moura, Júnia Pereira, Sorrayla Parra e Zezinho Martins. Trilha Sonora Original: Tatá Santana. Músicos em cena: Laidenns Guimarães, Nicolas Farias, Thais Costa e William Grandó. Videografia e projeção mapeada: Bruno Augusto, a partir de ilustrações de Eder Berzuini. Cenografia e iluminação: Gil Esper e Rodrigo Bento. Estreou no dia 04 de março de 2017, no Teatro Municipal de Dourados, em Dourados/MS. O projeto do espetáculo foi premiado com o Prêmio Myriam Muniz 2015 da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE/Ministério da Cultura), o que viabilizou a montagem.

Robin DiAngelo (2011), em seu artigo *White Fragility*, discorre sobre a dificuldade que pessoas brancas têm de se reconhecerem como brancas, o que viria da incapacidade de tolerar a tensão racial. Entre outros aspectos que causam essa dificuldade, chamada de “fragilidade branca”, DiAngelo trata do universalismo, ou seja, do fato de as pessoas brancas terem sempre sido tratadas e vistas como representantes do ser humano universal, mas também do individualismo, que é o que faz com que pessoas brancas se distanciem das ações do seu grupo social, se vejam como únicas e originais e descolem suas ações do grupo ao qual pertencem: “a white person recognizes Whiteness as real, but as the individual problem of other ‘bad’ whitepeople”. (DIANGELO, 2011, p.59)⁶³

Em Dourados, no contato com pessoas indígenas, sou chamada por estas de *karaí*, cuja tradução mais imediata seria “branca(o)”, ou, para ser eufemista, “pessoa não indígena”. Aqui, preciso concordar com DiAngelo (2011), de fato não é confortável ser posicionada como branca, quando, como visto no tópico anterior, branca quer dizer “colonizadora” e responsável pelo genocídio histórico e contemporâneo que assassina a vida material e espiritual dos povos indígenas. Individualmente, não cometo violência contra os povos indígenas, mas como se estrutura minha vida em Dourados?

Posso relatar a mim mesma como uma professora universitária que veio de outra localidade, a serviço do Estado, com o objetivo de colaborar com o desenvolvimento da cidade e da região. Pois não seria essa uma boa definição de colonizador(a): alguém que chega a uma terra indígena, enviado(a) pelo Estado, com o objetivo de (supostamente) colaborar para o desenvolvimento daquele local? Afinal, seria desonesto propor uma diferenciação *a priori* entre eu e um colonizador histórico, pois basta um olhar para a produção teórica de colonizadores históricos, como José de Anchieta, para perceber que essas pessoas não se viam absolutamente como pessoas más ou violentas, mas tinham, ao contrário, uma imagem muito positiva de si mesmas e de seu trabalho.

Além disso, compreender e reconhecer que meu lugar de fala como dramaturga é um lugar *karaí* implica não apenas o reconhecimento da ausência ou insuficiência de representatividade indígena em minha fala, mas também o reconhecimento do privilégio da fala. Posso produzir dramaturgia porque tenho condições materiais que me permitem isso,

⁶³Tradução nossa: “a pessoa branca reconhece que a branquitude é real, mas como um problema individual de outras pessoas brancas ‘más’”.

posso produzir dramaturgia porque tenho, atualmente, “um teto todo meu”⁶⁴, o que, numa sociedade racista, podemos também chamar de privilégio branco. De acordo com DiAngelo (2011):

Talking directly about white power and privilege, in addition to providing much needed information and shared definitions, is also in itself a powerful interruption of common (and oppressive) discursive patterns around race. At the same time, white people often need to reflect upon racial information and be allowed to make connections between the information and their own lives. (DIANGELO, 2011, p.67)⁶⁵

A partir do lugar de dramaturga *karaí*, é que descrevo a seguir dois processos de criação vividos em Dourados e que trouxeram representações Kaiowá e Guarani para a cena.

⁶⁴*Um teto todo seu* (*A Room of One's Own*, 1929) é um livro de Virginia Woolf, originado de duas palestras chamadas “As mulheres e a ficção”, feitas por Woolf em Londres, em 1928. A partir de uma análise da literatura produzida por mulheres em sua época, bem como das condições materiais da vida das mulheres, a escritora defende que duas coisas são necessárias para que uma mulher produza literatura: um teto todo seu, ou seja, um quarto que pudesse ser trancado à chave para escrever, e uma renda de aproximadamente 500 libras anuais.

⁶⁵Tradução nossa: “Falar diretamente sobre poder e privilégio branco, além de fornecer informações muito necessárias e definições compartilhadas, também é em si uma poderosa interrupção de padrões discursivos comuns (e opressivos) em torno da raça. Ao mesmo tempo, os brancos muitas vezes precisam refletir sobre informações raciais e avaliar as conexões com suas próprias vidas”.

Capítulo 4

A cena dos indígenas em *Judith e sua sombra de menino*

Neste capítulo irei analisar, da posição de responsável pela dramaturgia do espetáculo *Judith e sua sombra de menino* – uma adaptação da obra francesa *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon* (1976), traduzida para o português como *A história de Júlia e sua sombra de menino* (2010) –, a inserção de personagens indígenas nesse espetáculo. Discorro também sobre as discussões que envolveram o grupo de artistas não indígenas durante o processo de elaboração deste trecho da dramaturgia, feito de forma colaborativa, no que diz respeito à articulação das temáticas de gênero e etnia no discurso teatral. Reúno às minhas reflexões um fragmento do texto original e três versões da adaptação produzida, na qual ocorre o encontro entre a personagem Judith e crianças kaiowá. A presença de texto ficcional como parte deste trabalho reflete o entendimento de que a produção artística também pode ser *karaí*.

O projeto de criação de *Judith e sua sombra de menino* teve origem, em 2014, quando, ainda morando em Belo Horizonte, tomei contato pela primeira vez com a teoria *queer* e com os estudos de gênero – em especial com a obra de Judith Butler (2015b) – a partir do convívio com pessoas trans e não binárias em meu local de trabalho (então Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte), da participação em discussões acerca da criação de políticas culturais para a população LGBTT⁶⁶, e da frequência de grupos feministas e de militância lésbica. Paralelamente, no âmbito familiar vinha acompanhando há alguns anos o crescimento de minha sobrinha e me preocupava a forma como ela estava exposta – muito mais do que eu estive em minha infância – a todo um mercado de produtos infantis estruturado em normas de gênero rígidas e binárias, a ponto de quase todas as suas roupas e brinquedos serem da mesma cor (rosa). Foi então que tomei contato com a obra de Christian Bruel (1976), que traz como protagonista uma criança que questiona os padrões de gênero impostos a ela.

Penso que o projeto de montagem tenha surgido, no âmbito pessoal, do cruzamento de todos esses elementos, ou mais propriamente, do desejo de compreensão e elaboração de

⁶⁶ Sigla utilizada para designar a comunidade formada por Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, tem sido historicamente objeto de revisão para inclusão de outras categorias. Atualmente, utiliza-se variações como LGBTQ ou LGBTQIA+ e discute-se a visibilidade de pessoas que se identificam como queers, intersexos, assexuais etc; além da revisão do termo transexual por transgênero.

todas essas experiências. A partir da minha mudança para Dourados, em 2015, o projeto foi estruturado junto ao professor Gil Esper, que assumiu a direção artística, e outras(os) artistas, estudantes e egressos do Curso de Artes Cênicas da UFGD, que foram se agregando à proposição. No decorrer do processo criativo, toda a equipe se envolveu em um questionamento das normas de gênero que constituem nossos corpos e nossas relações. Esse processo envolveu estudos teóricos, mas principalmente exercícios de criação em sala de ensaio motivados pela obra de Bruel e por nossas experiências pessoais com o tema – trazidas, em especial, de nossas infâncias. Nessa visão, a peça é de certa forma tanto o processo como o compartilhamento de nosso aprendizado coletivo e não apenas a divulgação ou transposição de uma obra ou teoria já acabada: cria-se, principalmente, a partir do que não se sabe e cria-se para descobrir/saber, num processo contínuo de posicionar-se em relação a um tema, responder à uma interpelação, que se reelabora continuamente.

4.1 Primeira abordagem da obra original: encontro no parque e “música das azeitonas”

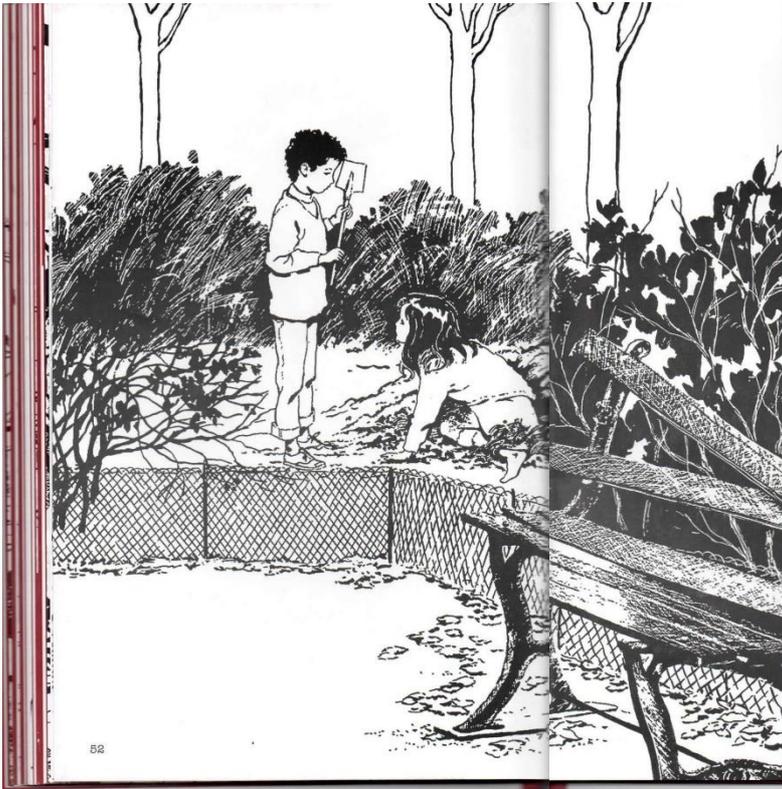
A ideia geral da adaptação dramaturgical proposta para *Judith e sua sombra de menino* foi transpor a obra literária para a linguagem teatral, adaptando-a ao nosso contexto cultural e linguístico e às nossas referências espaço/temporais. A obra original trata de Julie (Júlia), uma criança que de tanto escutar de seus pais que se comporta inadequadamente para uma menina, acorda um dia com uma sombra de menino.

Em determinado momento da fábula, a personagem Júlia, na tentativa de se livrar de sua sombra de menino, vai até um parque e tenta cavar um buraco para se esconder, pois “embaixo da terra é sempre escuro, não é possível ter sombra!” (BRUEL, 2010, p. 42). Chegando, porém, ao parque, ela encontra um menino e os dois começam a conversar. O menino pergunta por que ela quer cavar um buraco e conta que se escondeu ali para chorar, já que sempre que ele chora na frente dos outros, dizem que ele se parece com uma menina. Os pais de Júlia vão até o parque procurar por ela, mas as crianças se escondem e não são descobertas. Júlia e seu novo amigo questionam o fato de terem que adequar seus comportamentos sempre ao que é esperado de uma menina ou de um menino e concluem que têm o direito de serem o que são. As crianças adormecem e no dia seguinte Júlia resolve voltar para casa, com mais confiança em si mesma. Segue abaixo esse trecho final da obra, com diagramação e ilustração originais, na versão traduzida para o português por Álvaro

Faleiros (2010):

FIGURAS 19 a 27 - Reprodução da obra “História de Júlia e sua sombra de menino”, 2010.



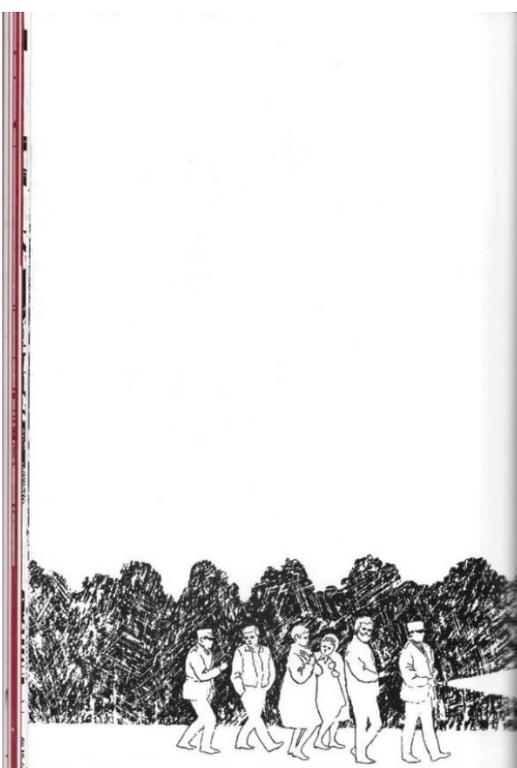


52

– Quando fico triste, venho aqui para chorar, sem ter ninguém pra rir de mim. Todo mundo diz que eu choro como as meninas. Aliás, todos dizem que pareço uma menina.

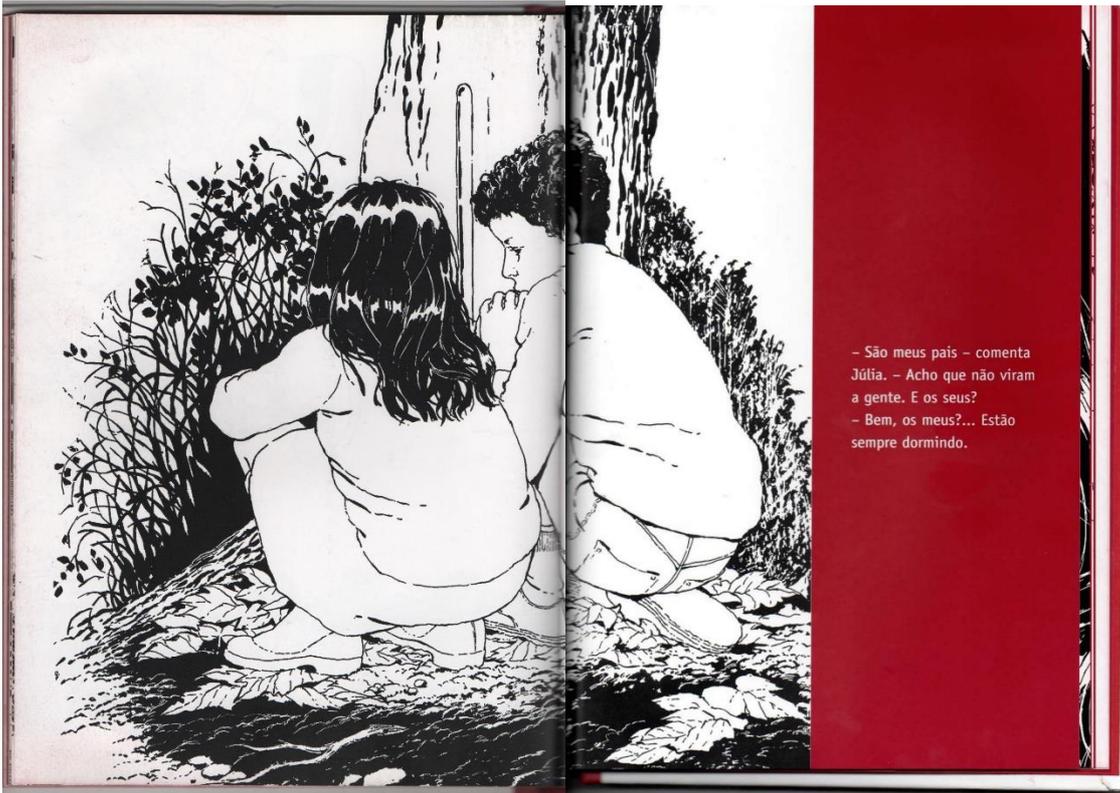
– De todo modo, essa sua pá é pequena demais!

– E daí... E os ratos por acaso têm pás?

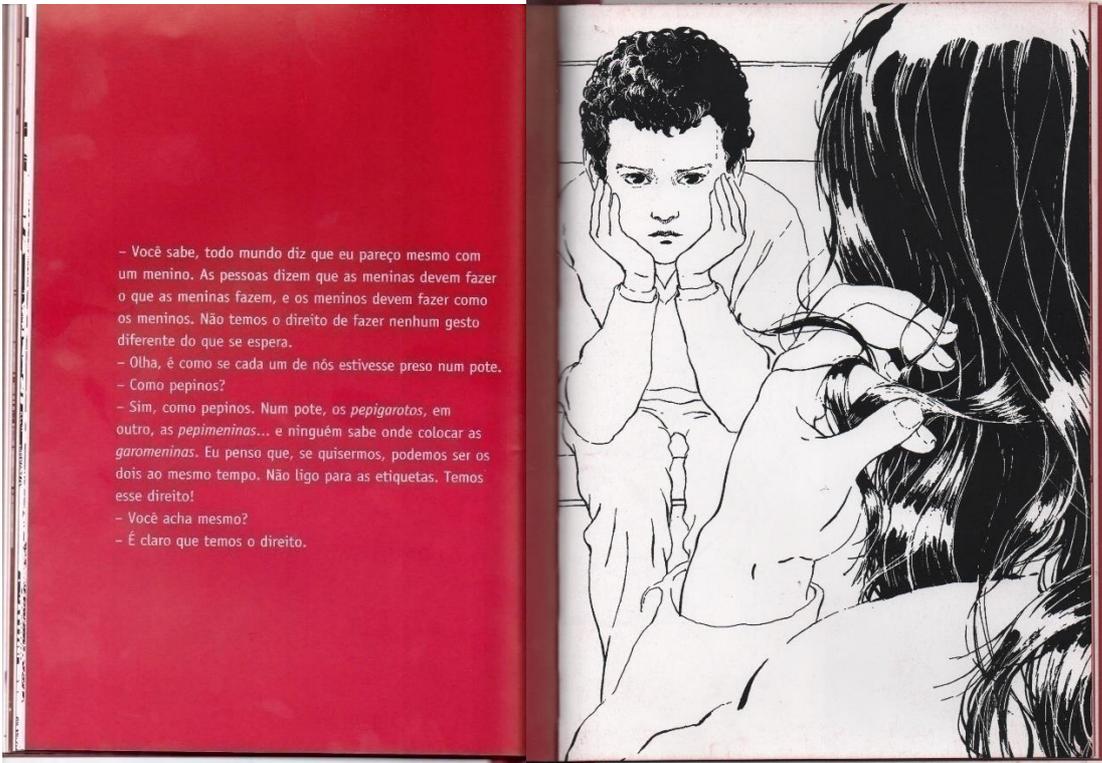


– Psiu! Vem chegando alguém. Vamos nos esconder, rápido!

55



- São meus pais - comenta
Júlia. - Acho que não viram
a gente. E os seus?
- Bem, os meus?... Estão
sempre dormindo.



- Você sabe, todo mundo diz que eu pareço mesmo com um menino. As pessoas dizem que as meninas devem fazer o que as meninas fazem, e os meninos devem fazer como os meninos. Não temos o direito de fazer nenhum gesto diferente do que se espera.
- Olha, é como se cada um de nós estivesse preso num pote.
- Como pepinos?
- Sim, como pepinos. Num pote, os *pepigarotos*, em outro, as *pepimeninas*... e ninguém sabe onde colocar as *garomeninas*. Eu penso que, se quisermos, podemos ser os dois ao mesmo tempo. Não ligo para as etiquetas. Temos esse direito!
- Você acha mesmo?
- É claro que temos o direito.

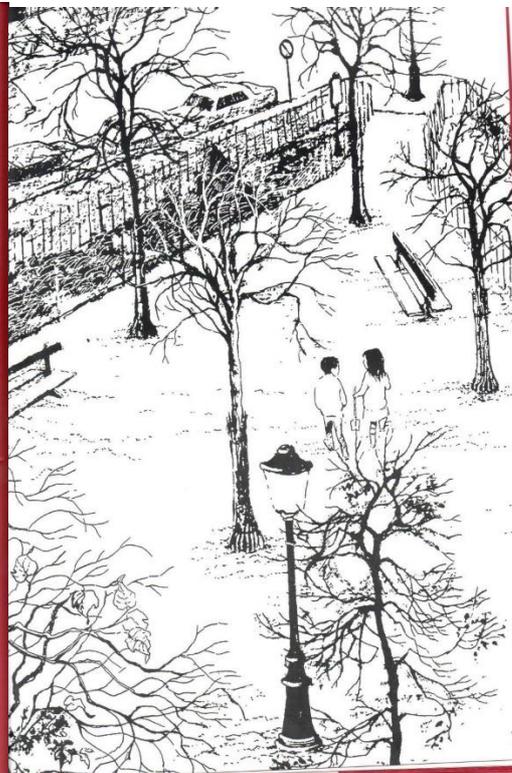


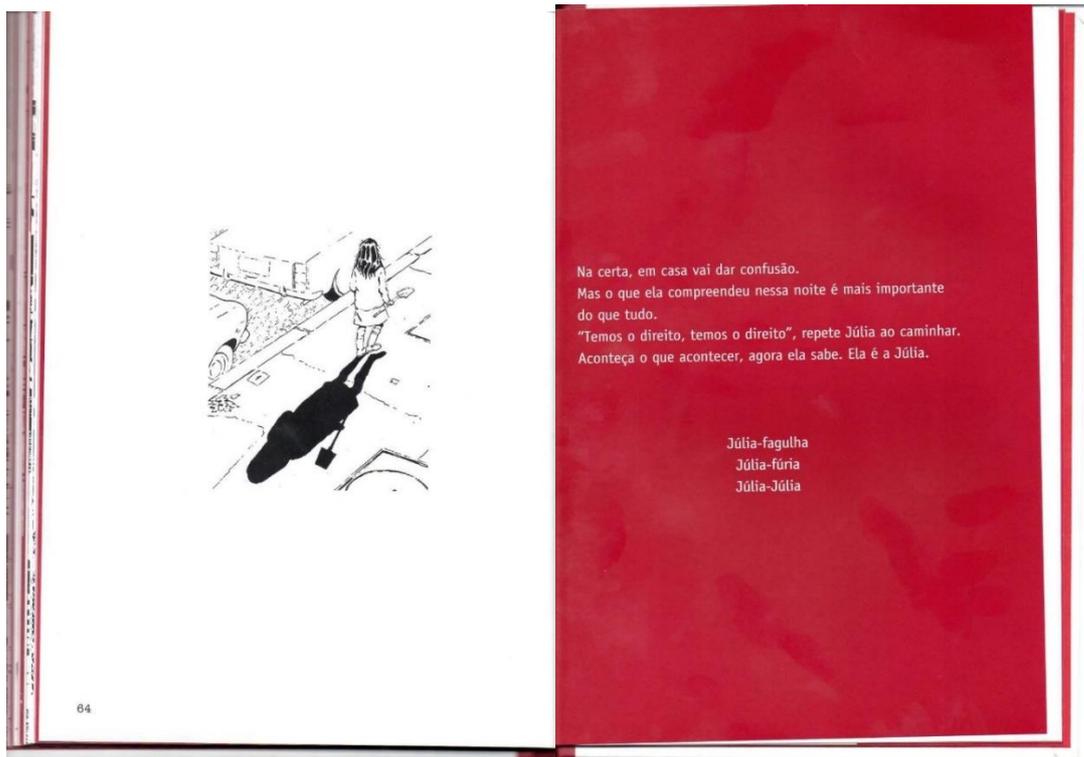
60

Eles acabam adormecendo.

É de manhã. Está um pouco frio. A fome aparece.

- E agora, o que fazemos, Júlia?
- Ora, vamos voltar pra casa.
- Tudo bem. Mas o que vamos dizer?
- Vamos contar que nos perdemos e depois achamos o caminho.





História de Júlia e sua sombra de menino, p.48 a 65.⁶⁷

Na obra original, as personagens são apenas cinco: Júlia, seus pais, sua sombra e o menino que Júlia encontra no parque. Em nossa versão teatral, logo no início do processo de ensaios, sentimos necessidade de inserir outros personagens para poder mostrar cenicamente situações que no livro eram apenas narradas, sugeridas ou evocadas. Assim, a partir de improvisações na sala de ensaio surgiram Amanda, Gustavo e Paulinho, prima e primos de Judith, que já desde as primeiras cenas aparecem para brincar com ela. A figura da avó e do diretor de escola surgiram, posteriormente, para compor a lista de personagens. Os ensaios

⁶⁷ Figura 19: - O que é que você está fazendo neste buraco? Figura 20: - Ahn... E você? Por que está chorando? Figura 21: - Quando fico triste, venho aqui para chorar, sem ter ninguém pra rir de mim. Todo mundo diz que eu choro como as meninas. Aliás, todos dizem que pareço uma menina. – De todo modo, essa sua pé é pequena demais! – E daí... E os ratos por acaso tem pás? Figura 22: - Psiu! Vem chegando alguém. Vamos nos esconder, rápido! Figura 23: - São meus pais – comenta Júlia. – Acho que não viram a gente. E os seus? – Bem, os meus?... Estão sempre dormindo. Figura 24: - Você sabe, todo mundo diz que eu pareço mesmo com um menino. As pessoas dizem que as meninas devem fazer o que as meninas fazem, e os meninos devem fazer como os meninos. Não temos o direito de fazer nenhum gesto diferente do que se espera. – Olha, é como se cada um de nós estivesse preso num pote. – Como pepinos? – Sim, como pepinos. Num pote, os pegigarotos, em outro, as pepimeninas... e ninguém sabe onde colocar as garomeninas. Eu penso que, se quisermos, podemos ser os dois ao mesmo tempo. Não ligo para as etiquetas. Temos esse direito! – Você acha mesmo? – É claro que temos o direito. Figura 25: Eles acabam adormecendo. Figura 26: É de manhã. Está um pouco frio. A fome aparece. – E agora, o que fazemos, Júlia? – Ora, vamos voltar pra casa. – Tudo bem. Mas o que vamos dizer? – Vamos contar que nos perdemos e depois achamos o caminho. Figura 27: Na certa, em casa vai dar confusão. Mas o que ela compreendeu nessa noite é mais importante do que tudo. “Temos o direito, temos o direito”, repete Júlia ao caminhar. Aconteça o que acontecer, agora ela sabe. Ela é a Júlia. Júlia-fagulha Júlia-fúria Júlia-Júlia

começaram em julho de 2016 e já no início de setembro as crianças Amanda, Gustavo e Paulinho tinham perfis esboçados, sendo que Amanda e Paulinho tendiam a estar mais ajustados aos padrões de gênero, e Judith e Gustavo um pouco mais dissonantes.

FIGURA 28 - Cena de “Judith e sua sombra de menino”, Teatro Municipal de Dourados, março de 2017.



Da direita para a esquerda: Zezinho Martins (como Paulinho), Surrayla Parra (como Amanda), Júnia Pereira (como Judith) e Raique Moura (como Gustavo). Foto: Punto Áureo Fotografia e Audiovisual.

Assim, no primeiro tratamento dado à adaptação teatral do encontro no parque, surgiu a ideia de que Judith surpreendesse seu amigo Paulinho chorando, ao invés de encontrar simplesmente com um desconhecido. Isso traria outro significado para a cena, pois mostraria que, muitas vezes, por trás de padrões normativos de comportamento existem expressões reprimidas. Também criamos uma canção a partir da narrativa, presente no texto original, deste momento em que Judith e Paulinho se percebem como desviantes das normas de gênero, que chamamos “Música das Azeitonas”. Nessa composição, inserimos referências culturais mais próximas a nós, como o pote de azeitonas em lugar do pote de pepinos e o arco-íris como símbolo da diversidade de gênero e sexual. Conforme primeiro esboço dramático abaixo:

CENA 09 – JUDITH FAZ SUA TROUXINHA E FOGE DE CASA

Judith corre numa esteira com suas malas e uma pá. Chega a um parque e tenta cavar um buraco, mas não consegue. A terra é dura. (cena dos pais procurando Judith?) Judith chuta a pá e machuca o dedo. Dá um grito.

Judith: Ai!

Paulinho: O que foi?

Judith: Paulinho! Sai daqui! Eu não quero que você veja!

Paulinho: Ver o quê?

Judith: A minha sombra.

Paulinho: *(olha na direção apontada por Judith)* Eu não vejo nada.

Judith: Não mente! Eu sei que ela está ali! *(Judith se vira e aparece a projeção da sua sombra de menino ao fundo. Quando se vira de novo para a frente, a projeção some).*

Paulinho: O que você está fazendo aqui com esta pá?

Judith: Estou cavando um buraco para fugir dela *(aponta para a sombra, que aparece e acena para Judith)* Você viu?

Paulinho: Já falei que não vejo nada. De todo modo, essa sua pá é pequena demais!

Judith: E daí? E os ratos por acaso tem pás?

Paulinho: Posso te perguntar uma coisa?

Judith: Depende.

Paulinho: Por que você disse que não quer mais ser minha amiga? *(começa a chorar)*

Judith: Por favor, não chore. Eu disse aquilo por causa da sombra, mas não é verdade. Você é meu único amigo.

Paulinho – Quando fico triste, venho aqui para chorar... todo mundo diz que eu choro como uma menina, aliás...

Azeitonas

Letra: Christian Briel, Júnia Pereira e Tatá Santana

Música: Tatá Santana

Vozes masculinas – Todo mundo diz que eu pareço uma menina.

Vozes femininas – Todo mundo diz que eu pareço um menino.

Coro – Todo mundo diz que as(os) meninas (os) só devem fazer o que as(os)meninas (os) fazem!

Vozes masculinas – Seja firme!

Vozes femininas – Cruze as pernas! Não brinque de carrinho!

Vozes masculinas – Não brinque de boneca! Fale grosso!

Vozes femininas – Fale baixo! Seja delicada!

Vozes masculinas – Não posso rebolar.

Todos– Todo mundo diz que as(os) meninas (os) só devem fazer o que as(os)meninas (os) fazem!

Vozes femininas – Seja firme!

Vozes masculinas – Cruze as pernas! Não brinque de carrinho!

Vozes femininas – Não brinque de boneca! Fale grosso!

Vozes masculinas – Fale baixo! Seja delicada!

Vozes femininas – Não pode rebolar.

Vozes masculinas – Não temos o direito de fazer nenhum gesto diferente do que se espera.

Judith – *(falando)* É como se cada um de nós estivesse preso num pote, como azeitonas. Num pote, as azeitonas verdes, em outro, as azeitonas pretas. Eu penso que, se quisermos, podemos ser de todas as cores do arco-íris.

Vozes masculinas – Que bom que eu te encontrei, agora eu sei, não estou só. Me dê a mão.

Vozes femininas – Vamos juntos, dizer a todos: que temos o direito. Aconteça o que acontecer, temos o direito!

Todos – De nos perder e nos achar, de saber e perguntar. Não estou só! Agora eu sei! Que bom que eu te encontrei!

Paulinho: Olha, Judith, agora está crescendo asas em você! *(Paulinho brinca com a fonte de luz, fazendo surgir asas na sombra de Judith)*

Judith: Oh, não! *(se vira)* Ah, é você que está fazendo isso!

Paulinho: (ri) Olha que legal! Você pode ser um gatinho, ou uma baleia...
Judith: Ou um macaco...
Paulinho: Eu tenho uma faca e vou matar você!
Judith: Eu transformo a sua faca numa flor!
Paulinho: É só uma mão! (riem)
Judith e Paulinho continuam brincando com a fonte de luz e projetando sombras na tela. Aos poucos, luz vai caindo. (PEREIRA, 2016, s.p)

4.2 Estudos de gênero, interseccionalidade⁶⁸ e inserção de crianças indígenas como personagens no espetáculo

Um dos elementos do projeto de montagem era o meu desejo, como produtora e dramaturga, de homenagear Judith Butler como referência teórica para a problemática abordada. Tal desejo se refletiu na mudança do nome da personagem de Júlia para Judith, mas também motivou, em julho de 2016, no início do processo de ensaios, minha proposição ao grupo de artistas para que fizéssemos a leitura e a discussão do primeiro capítulo do livro *Problemas de Gênero* (BUTLER, 2015b). Um dos pontos que me chamou a atenção nessa obra é a ênfase dada à relação entre gênero e contexto social, histórico e político, considerando os aspectos étnicos e de classe. De acordo com a filósofa:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (BUTLER, 2015b, p. 21)

Ora, no livro *A história de Júlia...*, escrito na década de 1970, as personagens são brancas, francesas e de classe média. Assim, colocaram-se para mim algumas questões na adaptação para o contexto brasileiro e douradense, pois se o Brasil é considerado, segundo pesquisa da Organização Não-Governamental (ONG) *Save the Children* (2016), o pior país da América Latina para ser uma menina, certamente não o é, da mesma forma, para meninas brancas, negras, indígenas, imigrantes, pobres, ricas, de classe média, da elite etc. Sem

⁶⁸ Grosso modo, o feminismo interseccional, além de trazer uma perspectiva de gênero não essencialista, enfatiza as interseções entre gênero e contexto social, histórico e político, considerando aspectos étnicos e de classe. Akotirene (2019) conceitua a interseccionalidade como uma “sensibilidade analítica” para compreender os cruzamentos do racismo, do cisheteropatriarcado e do capitalismo, e reivindica que tal conceito seja creditado ao feminismo negro.

realizar um juízo de valor entre diferentes opressões de gênero, percebemos que os padrões de gênero impostos sobre Júlia são característicos de famílias brancas de classe média e, assim, seus conflitos com as normas de gênero tratam, principalmente, do cerceamento da sua livre expressão e desenvolvimento no que diz respeito ao seu modo de brincar, de se vestir e de se pentear.

Nossas primeiras improvisações na sala de ensaio, conduzidas pelo diretor Gil Esper, giraram em torno dos temas “Isso lá são trajes/ Isso lá são modos” e criamos várias cenas nas quais Judith se vestia e se penteava de diferentes maneiras, ou tentava brincar mais livremente e era sempre repreendida pelos personagens adultos. Numa canção criada logo no início dos ensaios e que deu origem a uma cena do espetáculo, parti das bonecas mais vendidas da atualidade para imaginar padrões de comportamento que poderiam estar servindo como modelos para a criança Judith. Com espanto, me dei conta no meio do processo de criação que os preços de tais bonecas chegavam cerca de trezentos reais, mais do que um terço de um salário mínimo da época.

Ora, falar de gênero para crianças apenas em termos da conquista de liberdades individuais (por exemplo, menina pode jogar bola e se vestir como quiser) e no contexto de uma família branca de classe média pode tornar invisíveis outras vivências de gênero em suas interseções com classe, etnia e outros aspectos da vida social. Não podemos universalizar a opressão de gênero vivida pela personagem Judith(Júlia): ser bonita, delicada, recatada, submissa, meiga, quieta, discreta não são atributos universais de feminilidade. Essas questões dizem respeito a um ideal específico de feminino que, no contexto da sociedade brasileira, está associado às mulheres brancas: o que está como base para essa educação é um projeto de “boa esposa” e “boa dona de casa”. Não é esse o mesmo lugar social destinado às meninas e mulheres negras e indígenas, que recebem outro tipo de educação e sobre quem são depositadas outras expectativas. Como nos instrui Akotirene (2019): “Gênero inscreve o corpo racializado” (AKOTIRENE, 2019, p. 28). De acordo com Lélia Gonzalez (1984), os atributos de beleza, delicadeza e educação geralmente associados ao feminino são exclusivos da branquitude:

[...] constatamos que o engendramento da mulata e da doméstica se fez a partir da figura da mucama. [...] podemos constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem “educadas” ou estarem “bem

vestidas” (afinal, “boa aparência”, como vemos nos anúncios de emprego é uma categoria “branca”, unicamente atribuível a “brancas” ou “clarinhas”). Os porteiros dos edifícios obrigam-nas a entrar pela porta de serviço, obedecendo instruções dos síndicos brancos (os mesmos que as “comem com os olhos” no carnaval ou nos oba-oba da vida). (GONZALEZ, 1984, p.230)

Como apontado por Gonzalez (1984), a educação e a boa aparência, características impostas à nossa personagem Judith/Júlia e que movem o conflito da trama, não são características universais impostas ao feminino, uma vez que não são atribuídas a mulheres negras, as quais, vistas na sociedade brasileira a partir da figura da mucama, são ao mesmo tempo hiper sexualizadas e educadas para o trabalho doméstico. E as meninas e mulheres kaiowá e guarani, como será que vivenciam a opressão de gênero? Tal questão passou a fazer parte de nossos questionamentos, e mesmo sabendo que por força da necessidade de conclusão do projeto já em andamento não poderíamos mudar o perfil de nossa protagonista, nos preocupava que ao menos conseguíssemos evidenciar, em cena, que a experiência de gênero da personagem Judith(Júlia) não era universal.

Tornou-se necessário contrapor à inadequação da personagem Judith não somente a inadequação de seu amigo do parque – um menino sensível e por isso também fiscalizado e tolhido na expressão de sua individualidade–, mas também a inadequação de outros corpos divergentes que vêm sendo silenciados e invisibilizados na sociedade douradense: corpos Kaiowá e Guarani. Isso porque não há como falar sobre diversidade a partir de Dourados sem levar em conta a relação violenta de nossa cidade com os povos originários, que perpassa aspectos da escravidão e do genocídio históricos, do confinamento contemporâneo e dos muitos aspectos da exclusão social.

Como proposta dramaturgica, começou a surgir a ideia de que, no momento em que a personagem Judith saísse de casa – na obra original ela vai até um parque – , ela pudesse percorrer as ruas da cidade de Dourados em direção às periferias ou aos limites com a Reserva Indígena, de forma a se encontrar com crianças Kaiowá. A partir dessa ideia, em setembro de 2016, elaborei e apresentei ao grupo, como responsável pela dramaturgia (adaptação teatral) do espetáculo, uma primeira versão da cena do encontro no parque na qual aparecia uma personagem indígena. A solução encontrada nesse primeiro momento foi a transformação do amigo de parque de Judith em um menino Kaiowá, mantendo-se ainda o nome que havia dado para ele anteriormente (Paulinho). Nesta primeira versão, Judith foge de casa para “cavar um buraco e se esconder”, assim como no livro, mas se encontra com uma criança indígena que

lhe conta sobre a luta dos Kaiowá pela terra. Judith, por sua vez, compartilha com ele o seu conflito com as normas de gênero.

4.3. Primeira versão da personagem indígena

Abaixo, a primeira versão dramaturgica com inserção de personagem indígena, apresentada ao grupo, em outubro de 2016:

CENA 10

Judith faz uma trouxinha e foge de casa. Caminha por diferentes paisagens, projetadas ao fundo. Sua sombra a segue.

Judith(*para a sombra*): Olhe, dona sombra, esse lugar está ficando pequeno demais para nós duas!!! Parece que para você está tudo bem, não é? Então, como diz o velho ditado, os incomodados que se mudem! Você pode ficar com todos os brinquedos, os patins, as bonecas, eu não quero nada! Apenas o meu sossego de volta! Vou levar apenas uma troca de roupa e... uma pá. Fique com meu quarto, com meus pais... quem sabe eles não vão gostar mais de você do que de mim... bem, adeus!!! (no caminho) o que você está fazendo atrás de mim? Você não me larga!!! Sai pra lá, chulé! (começa a correr) Ufa!!! Não aguento mais correr!!! Uma sombra não se cansa nunca, mas eu... eu sou de carne e osso! Ainda bem que trouxe minha pá, vou cavar um buraco bem fundo e vou me esconder! (*Tenta cavar um buraco, mas não consegue*) *Que terra dura!!!* (*Judith chuta a pá e machuca o dedo. Dá um grito.*) Ai!

Paulinho:(*que estava escondido num canto*) O que foi?

Judith: Quem é você? O que está fazendo aqui?

Paulinho: Calma! Porque está tão assustada?

Judith: Sai daqui! Eu não quero que você veja!

Paulinho: Ver o quê?

Judith: A minha sombra.

Paulinho:(*olha para a tela*) Eu não vejo nada demais.

Judith: Não mente! Eu sei que ela está ali! (*Judith se vira e aparece a projeção da sua sombra de menino na tela. Quando se vira de novo para a frente, a projeção some.*)

Paulinho: O que você está fazendo aqui com esta pá?

Judith: Estou cavando um buraco para fugir dela (*aponta para a sombra, que aparece e acena para Judith*). Você viu?

Paulinho: Já falei que não vejo nada. Mas qual o problema de ter uma sombra?

Judith: O problema é meu! Você não vai entender!

Paulinho: Bom, eu só queria ajudar, mas acho que você quer ficar sozinha, né... (*vai saindo*)

Judith: Ei! Espere!

Paulinho: O que foi?

Judith: Me desculpe por ter falado assim. É que estou com muito medo e...

Paulinho: Não precisa ter medo de mim.

Judith: Não, não é de você que eu tenho medo. Como você se chama?

Paulinho: Eu me chamo (*inserir nome em guarani*) mas pode me chamar de Paulinho.

Judith: Você também fugiu de casa?

Paulinho: Eu não tenho casa. Meus parentes estão acampados perto daqui.

Judith: Acampados?

Paulinho: Meus avôs eram donos da terra, aí tomaram a terra deles e agora a gente tá lutando pelos nossos direitos.

Judith: Como é isso?

Paulinho: Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem.

Judith: Coragem eu tenho. O que é ter direito?

Paulinho: É uma luta que parece não ter fim. A gente tem direito a terra. E direito de ser o que a gente é. Então temos que lutar pelos nossos direitos.

Judith: Direito de ser o que a gente é. Gostei disso! E o que vocês são?

Paulinho: Nós somos Kaiowa. Guarani kaiowa.

Judith: Você é índio?

Paulinho: Sou indígena.

Judith: Mas você não tem cocar, e nem saia de índio com penas!

Paulinho: E porque eu tenho que vestir isso?

Judith: Porque isso que é roupa de índio! Você não tem arco-e-flecha e nem rosto pintado!

Paulinho: Eu não tenho que ser do jeito que você quiser!

Judith: Puxa, desculpa. Eu estou fazendo com você igual fazem comigo... Me desculpa.

Pausa

Paulinho: Está desculpada. (*pausa*) Como você se chama?

Judith: Eu me chamo Judith. Olha, se você quiser, eu vou lá falar com quem tomou a terra de vocês para devolver, e assim vocês não vão precisar mais ficar acampados! O que você acha?

Paulinho: Não sei se vai funcionar. É bem complicado. Mas obrigada por querer me ajudar. (*pausa*) E você, o que estão fazendo com você?

Judith: Estão me deixando louca!!!

Paulinho: Quem tá fazendo isso?

Judith: Todo mundo! Todo mundo diz que eu não visto, falo, como, sento, ando como uma menina! Aliás,

CANÇÃO

Judith: (canta) Todo mundo diz que eu pareço um menino.

Todo mundo diz que as meninas só devem fazer o que as meninas fazem!

Cruze as pernas! Não brinque de carrinho!

Fale baixo! Seja delicada!

Não temos o direito de fazer nenhum gesto diferente do que se espera.

Judith: (fala) É como se cada um de nós estivesse preso num pote, como azeitonas.

Num pote, as azeitonas verdes, em outro, as azeitonas pretas.

Eu penso que, se quisermos, podemos ser de todas as cores do arco-íris.

Paulinho: (fala) Você pode sim! Você tem o direito!

Judith: (canta) Que bom que eu te encontrei, agora eu sei, não estou só. Me dê a mão. Vamos juntos, dizer a todos: que temos o direito. Aconteça o que acontecer, temos o direito!

Juntos: (cantam) De nos perder e nos achar, de saber e perguntar. Não estou só! Agora eu sei!

Que bom que eu te encontrei!

Paulinho: Olha, Judith, agora está crescendo asas na sua sombra! (*Paulinho brinca com a fonte de luz, fazendo surgir asas na sombra de Judith*)

Judith: Oh, não! (*se vira*) Ah, é você que está fazendo isso!

Paulinho:(*ri*) Olha que legal! Você pode ser um gatinho, ou uma arara...

Judith: Ou um macaco...

Paulinho: Eu tenho uma faca e vou matar você!

Judith: Eu transformo a sua faca numa flor!

Paulinho: É só uma mão! (*riem*)

(*Judith e Paulinho continuam brincando com a fonte de luz e projetando sombras na tela*)

CENA 11

(*Pai e Mãe entram em cena pela plateia e perguntam ao público pela Judith*)

Judith: Vem chegando alguém! Vamos nos esconder! (*Judith e Paulinho se escondem*)

Pai e Mãe:(*improvisam*) Você viu uma menina com um vestido tal? Ela tem o cabelo assim, etc? Ei, você, estou procurando minha filha, você viu? (*procuram pelo palco, vão embora*)

Judith(*saindo do esconderijo*): Acho que eram meus pais. Deviam estar me procurando.
 Paulinho: E agora, o que você vai fazer? Quer vir comigo?
 Judith: Não. Vou voltar para casa. Vou contar que me perdi e depois achei o caminho. Na certa, vai dar confusão. Mas o que eu entendi hoje é mais importante que tudo. Temos o direito. Aconteça o que acontecer, temos o direito. Agora eu sei. (*Pausa*) E você? Pra onde vai?
 Paulinho: Eu tenho que voltar pro acampamento. Lá tem muita coisa pra fazer.
 Judith: Foi muito bom conhecer você.
 Paulinho: Pra mim também. *Aguyje*⁶⁹.
 Judith: A o quê?
 Paulinho: *Aguyje*. Quer dizer que eu estou pleno.
 Judith: Pleno?
 Paulinho: É, pode entender também como obrigado.
 Judith: Ah, legal. *Aguyje* também.
 Paulinho: Tiau (*vai saindo*)
 Judith: Paulinho! (*Paulinho se volta*) Quero te pedir uma coisa. Onde você for, fala que as meninas podem se vestir como quiserem.
 Paulinho: Falo sim. Você também, pra onde for, fala que a terra é dos guarani kaiowá.
 Judith: Combinado. Vou repetir. Repetir repetir - Até ficar diferente.
 FIM ou Canção Final (a ser criada). (PEREIRA, 2016, s.p.)

Esta primeira versão foi lida junto ao elenco e à direção no ensaio de sete de outubro de 2016 e desencadeou alguns questionamentos feitos por artistas do grupo, sobre a pertinência da inserção de uma criança indígena no espetáculo. De acordo com parte do grupo, a personagem indígena iria provocar um desvio temático, desviar o foco principal do espetáculo. Poderia se configurar como uma presença "forçada", "artificial" ou até "panfletária", que encobriria ou diluiria a questão de gênero.

Em relação à articulação das temáticas de gênero e de etnia, era possível argumentar que não há como desvincular esses temas, uma vez que falar de gênero é falar de nomeações e reiteraões, isto é: somos produto significativo de atos e de palavras que nos formam e que performamos, tanto em relação à questão de gênero, quanto em relação à etnia. Entretanto, quando meus(minhas) colegas me disseram que a presença da personagem indígena era "forçada" ou "artificial", fui levada a pensar na verossimilhança⁷⁰ e, para além dela, no que Augusto Boal (1980) chama de "solução mágica"⁷¹, isto é, a lei da verossimilhança aplicada às relações de opressão: não seria "mágico" supor que o encontro de uma menina branca de

⁶⁹A palavra *Aguyje* significa, em tradução livre, estado de perfeição e plenitude. No cotidiano de nossa vivência junto a Kaiowás e Guaranis, a palavra é utilizada também como saudação de agradecimento e de despedida.

⁷⁰ Entendida aqui, de forma geral, como a capacidade de um texto ficcional de ser crível, ainda que os fatos descritos sejam irrealis.

⁷¹ No Teatro Fórum, quando spect.-atores (neologismo criado por Boal para designar os participantes do Fórum) são levados a representar os personagens principais do conflito, o papel do coringa (espécie de mediador do Fórum) é verificar junto aos participantes se as soluções apresentadas são possíveis naquele contexto ou se são "mágicas". Exemplo de solução mágica: um patrão que após ouvir o empregado concorda imediatamente com todas as reivindicações, por considerá-las justas. As soluções mágicas devem ser evitadas no Teatro Fórum.

classe média e de um menino Kaiowá resultaria, de forma imediata, em identificação, compreensão e solidariedade? Em verdade, ainda que as personagens possam se reconhecer como oprimidas por uma mesma sociedade, seria utópico pensar que por isso iriam se solidarizar em suas lutas, pois há um abismo social entre essas duas pessoas/personagens. Desse modo, o diálogo final soa artificial, panfletário e até mesmo moralista, pois busca dar uma lição de união entre pessoas oprimidas – ainda por cima, crianças.

A partir destas questões, surgidas em debate instaurado dentro de um núcleo de criação do espetáculo formado por elenco e direção, decidimos em conjunto realizar, no dia 12 de outubro de 2016, uma leitura do texto para a equipe completa do espetáculo, convidando também outros artistas e colaboradores para que nos ajudassem a ampliar e aprofundar o debate. Para a leitura do dia 12 de outubro, já fiz algumas alterações no texto, retirando o diálogo final entre Judith e o menino indígena, por concordar com a argumentação de que era “forçado” ou “panfletário”, na esteira das reflexões feitas a partir do que Boal (1980) denomina “solução mágica”. Também fiz uma alteração no nome da personagem Paulinho, que passou a se chamar Wendel, nome comum entre indígenas Kaiowá alunos da Faculdade Intercultural Indígena da UFGD, no período em que lá lecionei: trata-se de um nome carregado de uma marca social, classista – em outras palavras, um nome “de pobre”⁷².

Apesar destas modificações, a versão lida no dia 12 de outubro para um grupo ampliado de artistas e colabores continuava problemática. Por um lado, algumas pessoas concordavam que o encontro de Judith com Wendel trazia nova potência ao espetáculo, pois representava um “choque de realidade” para a personagem Judith, que tinha a oportunidade de ampliar a sua visão de mundo, por meio do encontro com a alteridade, e redimensionar os seus problemas, ao mesmo tempo em que se fortalecia como sujeita divergente de um determinado modelo social.

Por outro lado, em relação ao texto original, todas (os) nós sentíamos que havia um enfraquecimento do encontro entre as duas crianças no que se refere ao desenvolvimento da temática do gênero, no momento em que uma delas se configurava como indígena. A nossa “Música das Azeitonas”, que considerávamos um momento forte do espetáculo, não

⁷²Em geral, nas comunidades Kaiowá que visito, as pessoas mais velhas têm dois nomes: um na língua Kaiowá e outro em português, sendo que é mais comum entre as crianças apenas o nome em português, pois a tradição do nome indígena vem se enfraquecendo ao longo do tempo. Ressalta-se nesse processo a violência do Estado que não reconhece os nomes em Kaiowá para emissão dos documentos de identidade. Entre os nomes em português, são comuns nomes com K, W e Y, tais como Wendel e Kelen, bastante encontrados também entre as classes mais pobres do Brasil contemporâneo.

funcionava da mesma forma com Wendel e com Paulinho. Era uma canção que gostaríamos de manter, porém foi pensada como um dueto das crianças que não se enquadravam nas normas de gênero. Por este motivo, não fazia muito sentido que Judith entoasse a música junto com Wendel, o que, mais uma vez, me parecia inverossímil ou “mágico”.

Porém, não somente de preocupações com a verossimilhança foram feitos os diálogos com o grupo de artistas acerca deste tema. Os debates também foram intensos acerca da preocupação com a recepção do espetáculo, pois começamos a discutir o que a imagem do indígena representava para a sociedade douradense. Há que se considerar, aqui, que o teatro ainda é uma diversão elitizada e se a abordagem de gênero pode ser palatável para uma elite econômica e cultural que compreende a questão no âmbito das liberdades individuais, quando se toca em questões de classe e etnia que afetam diretamente a noção de propriedade privada (como a luta indígena pela terra). Desta feita, a tensão em torno do tema poderia ocasionar uma recepção bem menos tolerante do espetáculo em Dourados.

Num primeiro momento, foi com assombro que notei que a temática de gênero era mais palatável para a sociedade douradense que a temática indígena. Com a ajuda de teóricas da interseccionalidade, comecei a perceber que o liberalismo acolheu, em parte, o feminismo branco e a pauta LGBTQTT, mas segue utilizando-se do racismo para oprimir povos e culturas, o que ocorre, por exemplo, com a precarização do trabalho doméstico, realizado predominantemente por mulheres negras, para que as mulheres brancas possam ocupar o seu lugar no mercado de trabalho. Outro exemplo possível seria a crítica, de base feminista, por vezes generalizante e descontextualizada, que julga e desqualifica culturas tradicionais de matriz africana ou indígena por serem patriarcais, sem compreender com profundidade as estruturas míticas e sociais a partir das quais se estruturam, nessas culturas, os papéis de gênero. De acordo com Akotirene (2019):

Pela crítica africana, as epistemologias feministas difundiram conceitos, ideias e emoções de maneira hegemônica, transpondo significados mal traduzidos. (...) Sistemas de conhecimento foram ignorados, com vistas, por exemplo, à negação de experiências marcadas pela maternidade, casamento e família, desenraizadas do modelo nuclear ocidental. (AKOTIRENE, 2019, p.81)

A partir dos óculos da interseccionalidade, pudemos perceber, em primeiro lugar, que a experiência de gênero da nossa personagem Judith não poderia ser universalizada, mas precisava ser vista em interseção com seus marcadores de classe e raça. Em segundo lugar,

percebemos que a branquitude de Judith era o elemento que não somente estruturava sua experiência de gênero, mas também um elemento que tornava sua história mais “representável” no teatro em detrimento de crianças não brancas que não tem tanta representatividade nas histórias infantis.

Aos poucos, foi ficando nítido que os problemas levantados pela inserção das personagens indígenas no trabalho apontavam, justamente, para a necessidade dessa inserção, ainda que fosse para apenas denunciar as limitações do feminismo branco, nosso e de nossa protagonista.

Seguimos em diálogo durante o próximo mês, enquanto avançávamos na criação das cenas iniciais. Fomos amadurecendo coletivamente e, em dado momento, o grupo expressou que já havia um consenso em relação à inserção da personagem indígena, ficando à minha escolha a versão final do trecho. De acordo com Antônio Araújo (2009), o processo colaborativo de criação se diferencia do processo de criação coletiva, pois apesar de haver um princípio de participação dos artistas envolvidos em todas as áreas de criação, as funções específicas são preservadas: “o artista responsável por uma área tem a palavra final sobre ela. Parte-se do pressuposto, é claro, de que ele irá discutir, incorporar elementos, negociar com o coletivo todo – durante o tempo que for necessário –, porém, no caso de algum impasse insolúvel, a síntese artística final estará a cargo dele” (ARAÚJO, 2009, 49). Nesta perspectiva foi que chegamos ao fim de nossas negociações internas acerca deste tópico.

Assim, foi a partir de diálogos com elenco e direção que novas modificações foram feitas, a personagem Paulinho voltou a existir como o primo de Judith que é descoberto chorando (comportamento supostamente “de menina”) e o encontro com Wendel (agora acompanhado de Kelen e Pâmela) tornou-se um pouco menor e passou a terminar de forma abrupta, com Judith expressando – e se dando conta, em seguida, – seus próprios preconceitos.

FIGURA 29 - Teatro Municipal de Dourados, março de 2017.



Judith encontra crianças indígenas em cena de *Judith e sua sombra de menino*. Da direita para a esquerda: AramiMarschner (como Kelen), Júnia Pereira (como Judith) e Raique Moura (como Wendel). Foto: Punto Áureo Fotografia e Audiovisual.

Na representação dramatúrgica e cênica das personagens indígenas, assim como na escolha dos nomes das personagens (Wendel, Kelen e Pâmela), buscamos fugir também, propositadamente, de figurinos e adereços indígenas tradicionais na caracterização cênica, trazendo para as personagens uma imagem próxima ao de nosso convívio cotidiano com crianças Kaiowás e Guaranis em Dourados. Assim, enquanto o figurino de todos os outros personagens era um pouco estilizado ou teatral, para o figurino das crianças indígenas buscamos camisetas usadas em um brechó, roupas velhas com as quais muitas vezes vemos essas crianças, como se nesse momento da peça um pedaço da realidade de Dourados adentrasse a história ficcional. Buscamos, também, trazer para essa cena a ideia de uma amizade que se desenvolve quando crianças se encontram e se relacionam livremente, longe dos adultos e das situações sociais preestabelecidas.

Tal conceito de amizade se inspira em Foucault (1981), que busca pensar as relações de amizade entre homens como um modo de vida que desafia as relações sociais preestabelecidas: “O que é isso de estar entre homens, "despidos", fora das relações

institucionais, de família, de profissão, de companheirismo obrigatório? É um desejo, uma inquietação, um desejo-inquietação que existe em muitas pessoas.” (FOUCAULT, 1981, p. 2). Ao buscar inspiração nessa entrevista de Foucault, buscamos trazer, de forma poética para a cena, a ideia de que desviar das normas de gênero não se relaciona somente com a construção individual da identidade, mas tem, em si, uma potência revolucionária que pode ser muito mais ampla, pois provoca fissuras e contradições na estrutura social. Interessou-nos colocar em cena a ideia de que, ao desafiar os marcadores de gênero, desafiamos também os marcadores de raça e de classe, pois permitimos a amizade entre pessoas que estão, *a priori*, separadas socialmente. De acordo com Foucault (1981):

A homossexualidade é uma ocasião histórica de reabrir virtualidades relacionais e afetivas, não tanto pelas qualidades intrínsecas do homossexual, mas pela posição de "enviesado", de alguma forma, as linhas diagonais que ele pode traçar no tecido social, as quais permitem fazer aparecerem essas virtualidades. (FOUCAULT, 1981, p. 4)

Essa ideia de amizade entre grupos separados socialmente não é apenas uma inspiração foucaultiana, mas sim uma experiência prática que vem da convivência com Kaiowás e Guaranis em nosso cotidiano em Dourados: por um lado, existe a vivência real e concreta de vários momentos de alegria, bem estar e trocas afetivas e culturais com pessoas indígenas, em especial no âmbito das visitas realizadas com o projeto de extensão Cantos, Danças e Performances Indígenas. Por outro lado, há a consciência de que, independente da nossa vontade individual, existe um racismo estrutural que nos separa e que faz com que nossos destinos sejam bem diferentes, por pertencermos a diferentes grupos étnico-raciais.

Assim, ao trazer para a cena a amizade como potência revolucionária e como modo de vida possível, nos preocupou também mostrar – porém, não de forma normativa ou determinista – os limites e as contradições dessa prática, tendo em vista os muros materiais e imateriais que separam essas crianças. Assim, em certo momento da cena, as diferenças sociais entre indígenas e não indígenas vem à tona, inclusive relativizando a importância do drama central da peça, que é o conflito de Judith com as normas de gênero.

4.4. Última versão do trecho final da dramaturgia

CENA 12

(Um bosque. Ouve-se um choro. Ilumina-se um canto onde Paulinho chora)

Judith: *(escutando)* A árvore tá chorando!!! *(descobre que é o Paulinho)* Paulinho! O que você está fazendo aqui? Porque você está chorando?

Paulinho: *(assusta-se)* Não! É que caiu um cisco no meu olho!

Judith: Cisco nada... Puxa, Paulinho, eu nunca ia imaginar que você viesse aqui pra chorar... Se ainda fosse o Gustavo... mas você!

Paulinho: Judith! Não conte pra ninguém, por favor!!! Você tem que prometer!

Judith: Prometer o quê?

Paulinho: Que não vai contar pra ninguém que eu estava chorando! Você sabe, isso não é coisa de menino!

Judith: E eu lá sei o que é coisa de menino ou coisa de menina?

Paulinho: Mas eu sei!

Judith: Sabe, é?

(pausa)

Chegam Wendel e Pâmela. Pausa. Todos se olham. Judith pega sua pá.

Judith: Quem são vocês?

Wendel: Eu me chamo Wendel.

Judith: Wenel?

Wendel: Wen- Del.

Pâmela: Eu sou a Pâmela.

Kelen: E eu sou a Kelen.

Paulinho: Eu sou o Paulinho e ela é a Judith.

Judith: Vocês têm nomes engraçados!

Pâmela: Vocês também são muito engraçados.

Pausa. As crianças se observam por um tempo. Aos poucos, um deles sorri e então todos sorriem. Judith solta sua pá.

Wendel: O que você estava fazendo aqui com esta pá?

Judith: Estava cavando um buraco para fugir da minha sombra.

Kelen: Mas qual o problema de ter uma sombra?

Judith: Nem te conto! *(pausa)* Vocês também fugiram de casa?

Pâmela: A gente não tem casa. Nossos parentes estão acampados perto daqui.

Judith: Acampados? Que legal!

Kelen: Não é acampado de férias.

Wendel: A gente tá lutando pelos nossos direitos. *Carece de ter coragem*⁷³.

Judith: Coragem eu tenho.

Paulinho: O que é ter direito?

Pâmela: É uma luta que parece não ter fim. A gente tem direito a terra. E direito de ser o que a gente é.

Judith: Direito de ser o que a gente é. Gostei disso!

Judith: Também quero lutar pelos meus direitos!

Paulinho: Mas a gente não tem revólver e nem espada!

Wendel: Você sabe cantar e dançar?

Paulinho: Eu sempre achei que para lutar tinha que ser bravo e mau...

Pâmela: Não é assim, um guerreiro tem que ser bom, justo e alegre.

Wendel: *é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder então ficar mais alegre, mais alegre, por dentro!*⁷⁴

*Os quatro se dão as mãos, em roda, e as crianças indígenas entoam a canção kaiowá "Overaporãporã, overaporãporã, Yvãgariguaheehehe, heehehe"*⁷⁵. *As crianças brincam de peteca e de outras brincadeiras de rua, enquanto os músicos*

⁷³ Frase retirada da obra *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa.

⁷⁴ Período retirado da obra *Manuelzão e Miguilim*, de Guimarães Rosa, na perspectiva da plagicombinação.

⁷⁵ Canção kaiowá recolhida pela pesquisadora Graciela Chamorro, e traduzida por ela como: "Brilha muito bem [aquele que vive sobre as nuvens] O Ser sobre as trilhas do céu heehehe".

executam a canção Bola de Meia, Bola de Gude, de Milton Nascimento. Ao final das brincadeiras, caem no chão, exaustas.

Kelen: A gente tem que voltar pro acampamento. Lá tem muita coisa pra fazer.

Judith: Foi muito bom conhecer vocês!

Wendel: Pra gente também. *Aguyje*.

Kelen: *Aguyje*.

Paulinho: A o quê?

Pâmela: *Aguyje*. Em guarani, é tipo assim... uma coisa perfeita.

Kelen: Mas pode entender também como obrigada.

Judith: Guarani? Nunca ouvi falar! É tipo inglês?

Paulinho: Guarani é coisa de índio. Vocês são índios?

Wendel: (orgulhoso) O pai fala que nós somos *árajeguaka*⁷⁶ - enfeites do universo.

Judith e Paulinho riem.

Pâmela: Do que vocês estão rindo?

Kelen: Vocês tão rindo da gente?

Os dois ficam sérios. Pausa.

Judith: Desculpa, não foi por mal.

Paulinho: Vocês são índios mesmo?

Wendel: Como assim?

Judith: É que vocês não têm cocar, e nem saia de índio com penas!

Pâmela: E por que eu tenho que vestir isso?

Paulinho: Porque isso que é roupa de índio!

Judith: Por que vocês não pintam o rosto e nem usam arco-e-flecha, que nem nos livros da escola?

Pâmela: Sua boba! Você não sabe de nada!

Wendel: Vamos embora, gente! (eles saem)

Kellen: *Jaha*⁷⁷.

Pâmela: (*saindo*) *Mitâkuña'ivai*⁷⁸!

Judith: Espera! (*pequena pausa*) Puxa, Paulinho, acho que eles ficaram chateados com a gente...

Paulinho: Chateados por quê?

Pausa

Judith: E a gente também ficou falando o que eles tinham que fazer, como tinham que se vestir... (*pausa*) QUE HORRÍVEL!!!! A gente fez com eles igual fazem comigo!

Paulinho: Como assim? Você não é índia! Por acaso alguém fala com você pra usar arco e flecha, cocar e roupas de índio?

Judith: Não, mas falam que eu sou menina e tenho que usar saia, vestidinho, laço de fita... é a mesma coisa! Ninguém devia dizer pra ninguém o que vestir e o que fazer! Isso não é legal!

Pausa

Paulinho: Sabe, Judith, eu acho que fazem isso com todo mundo! Comigo, com você, (*acende-se a luz da plateia*) com eles todos! Vivem nos dizendo o que podemos e o que não podemos fazer para ser aquilo que querem que a gente seja! E aí se a gente não faz o que eles querem, riem da gente... ou batem... Comigo é assim: todo mundo diz que eu tenho que ser forte, tenho que brigar, não posso dançar, não posso usar roupas coloridas... eu tento fazer tudo direitinho, mas nem sempre eu consigo... (*pausa*) às vezes eu fico triste e me dá vontade de chorar, como todo mundo, mas se eu choro na frente dos outros, me dizem que pareço uma menina...

CANÇÃO DAS AZEITONAS

Letra: Christian Bruel, Júnia Pereira e Tatá Santana

Música: Tatá Santana

⁷⁶ Enfeite ou adorno do tempo/espaco (tradução nossa).

⁷⁷ Expressão kaiowá que significa “Vamos” (tradução livre).

⁷⁸ Xingamento comum entre crianças kaiowá, traduzido pela atriz Sorrayla Parra, que aprendeu a expressão em sua convivência com os kaiowá e a introduziu na dramaturgia. Em tradução livre, significa “menina feia” e/ou “menina má”.

Vozes masculinas: Todo mundo diz que eu pareço uma menina.
 Vozes femininas: Todo mundo diz que eu pareço um menino.
 Todas(os): Todo mundo diz que as(os) meninas (os) só devem fazer o que as(os)meninas (os) fazem! (*etc, como na primeira versão*)
 Paulinho: Olha, Judith, agora está crescendo asas em você! (*Paulinho brinca com a fonte de luz, fazendo surgir asas na sombra de Judith*)
 Judith: Oh, não! (*se vira*) Ah, é você que está fazendo isso!
 Paulinho: (*ri*) Olha que legal! Você pode ser um gatinho, ou uma baleia...
 Judith: Ou um macaco...
 Paulinho: Eu tenho uma faca e vou matar você!
 Judith: Eu transformo a sua faca numa flor!
 Paulinho: É só uma mão! (*riem*)
 (*Judith e Paulinho continuam brincando com a fonte de luz e projetando sombras na tela. Pai e Mãe entram em cena pela plateia e perguntam ao público pela Judith*)
 Judith: Vem chegando alguém! Vamos nos esconder! (*Judith e Paulinho se escondem*)
 Pai e Mãe: (*improvisam*) Você viu uma menina com um vestido amarelo? Ela tem o cabelo preto, liso, até no ombro... Ei, você, estou procurando minha filha, você viu? (*procuram pelo palco, vão embora*)
 Judith (*saindo do esconderijo*): Acho que eram meus pais. Deviam estar me procurando.
 Paulinho: E agora, o que fazemos, Judith?
 Judith: Vamos voltar para casa.
 Paulinho: Mas o que vamos dizer?
 Judith: Vamos contar que nos perdemos e depois achamos o caminho. Na certa, em casa vai dar confusão. Mas o que eu entendi hoje é mais importante que tudo. Temos o direito. Aconteça o que acontecer, agora eu sei.

CANÇÃO FINAL

Letra: Júnia Pereira

Música: Tatá Santana

A minha sombra já não me amedronta

Não tenho medo, a minha sombra não sou eu

Ela é apenas uma imagem que eu faço, desfaço, refaço...

Como um desenho no papel,

Um verso, um poema,

Um passo de dança,

A minha sombra não sou eu

A minha sombra é a projeção do meu corpo em movimento

Meu corpo em movimento

Cria diferentes formas, transforma, performa:

Sombra de flor, sombra de pássaro, sombra de menino, sombra de menina, sombra de cachorro, sombra de ciborgue, sombra de Peter Pan (3x)

A minha sombra já não me amedronta

Não tenho medo (2x) (PEREIRA, 2016, s.p.)

Tal versão dramatúrgica, ao ser compartilhada novamente com a equipe completa de artistas, em dezembro de 2016, gerou o seguinte comentário de um de nossos músicos: “A gente vai acompanhando a personagem Judith, se identifica com ela, vê ela como uma heroína, e aí ela dá um vacilo desses com os indígenas...” Interpretei, porém, esse estranhamento como positivo e me senti contemplada em meu desejo de inserção dos indígenas na dramaturgia por esta simples desconstrução da personagem como “heroína”, a partir do apontamento de suas limitações e da visibilidade de sua arrogância social em relação

às personagens indígenas, quando ela os questiona acerca de atributos indígenas que aprendeu na escola e que as personagens não portam.

Outro aspecto está ligado ao fato de que Judith vem sendo cobrada o tempo todo para que seja “uma menina de verdade”, que porte uma identidade coerente e reconhecível. Então, na cena com as personagens indígenas, ela reproduz essa violência que sofre, exigindo das crianças indígenas, igualmente, um comportamento coerente com uma identidade fixada socialmente. De acordo com Akotirene (2019): “O pensamento interseccional nos leva reconhecer a possibilidade de sermos oprimidas e de corroborarmos com as violências”. (AKOTIRENE, 2019, p.45). Tal reconhecimento se dá em cena logo que as crianças indígenas saem, e Judith grita: “Que horrível! A gente fez com eles igual fazem comigo!”

Desconstruir o heroísmo da personagem Judith esteve também muito coerente com nosso processo de amadurecimento e aprendizado durante a pesquisa temática realizada nesse trabalho. Para chegar a esse aprendizado, tivemos que passar por um momento de crise em nosso grupo de trabalho, que desconstruiu um pouco a imagem inicial que tínhamos de nós mesmas(os). Ainda de acordo com Araújo (2009), tal crise é comum em um processo colaborativo, pois as proposições de cada artista geralmente levam o grupo a se posicionar de forma heterogênea, contribuindo para um aprendizado coletivo:

Esse polo criador individual – por paradoxal que pareça – acaba também acirrando o posicionamento grupal. Ele provoca uma tensão produtiva, ou até mesmo um antagonismo, que fortalece o próprio grupo e o conceito-geral que este tem do trabalho – ainda que por via da crise e do conflito. Por outro lado, as individualidades também saem fortalecidas por essa dinâmica de confrontos, diálogos e negociações, presentes dentro do processo.

Aliás, poder-se-ia pensar a “crise” não apenas como uma consequência à qual o grupo está necessariamente fadado, mas como um mecanismo implícito e impulsionador em processos desta natureza. Ou seja, a sua deflagração pode ser vista não como uma reação espontânea e indesejada, mas como uma ação transformadora, produzida pelo próprio processo. (ARAÚJO, 2009, 50)

Assim como Judith, também nós não éramos heroínas (heróis) e durante todo este período em que estivemos às voltas com a proposição de personagens indígenas na trama, estivemos imersos em uma crise coletiva que nos fez rever nossas posições em relação ao grupo de trabalho e aos modos e meios de produção teatral. O que estava em jogo, para além de uma simples opção dramaturgica, era também nosso posicionamento político, social e racial, como indivíduos e como grupo, nossas visões acerca da função da arte e nossas expectativas em relação ao público.

Capítulo 5

Jaity Muro

5.1 O interesse pelo cotidiano de Dourados e pela autoria compartilhada

Quando se fala em povos indígenas e dramaturgia, a primeira ideia que surge se relaciona à teatralização de narrativas mitológicas. Em janeiro de 2016, em minha primeira experiência de trabalho na Faculdade Intercultural Indígena, ministrando aulas de teatro para estudantes indígenas do curso de Licenciatura em Linguagens, ao solicitar aos(as) estudantes que, em grupo, criassem histórias para que fossem encenadas, todas(os) trouxeram histórias mitológicas. Refletindo posteriormente sobre esse fato, fiquei com uma dúvida: essas eram mesmo as histórias que elas(eles) queriam contar e por coincidência eram todas da mitologia indígena, ou será que, para as(os) estudantes indígenas, contar uma história da mitologia era a “maneira certa” de atender à expectativa de uma professora *karai* por uma história?

A pergunta permanece sem resposta, pois na oportunidade não conversei sobre isso com os(as) estudantes, mas considero a possibilidade de que a escolha pela mitologia não tenha sido obra do acaso, mas, por estar toda a proposta pedagógica do curso de Licenciatura Intercultural Indígena fundamentada na busca de referenciais da “cultura indígena tradicional”, é como se estivesse pré-estabelecido que eu me relacionaria com os(as) estudantes a partir da solicitação de sua “indianidade”. Ora, não há nenhum problema com o fato de as(os) estudantes indígenas trazerem histórias de sua mitologia para a sala de aula, ao contrário, vejo tal fato como positivo na medida em que estão buscando seus próprios referenciais culturais para criação. No entanto, me pergunto se há, para o Estado, um modo considerado correto de ser indígena e como eu, da posição de funcionária do Estado (professora), funciono na reiteração desse modo?

Vindo de um processo criativo que trabalhou a desconstrução da ideia de “feminino”, não posso facilmente aceitar a noção de “indígena” sem desconfiança, ou sem questionar o seu caráter normativo, como busquei expressar na construção da “cena dos indígenas” em *Judith e sua sombra de menino*. Para Butler (2015b), a política representacional necessita da articulação de um(a) sujeito(a) estável a ser representado(a) e embora tal política seja necessária, é necessário também que, no interior do movimento político, seja feita a crítica a

essa identidade homogênea: “a tarefa é justamente formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam”. (BUTLERb, 2015, 24)

Tais estruturas jurídicas são, muitas vezes, embasadas em um imaginário mítico, que trazem, por exemplo, o arquétipo da mulher como mãe e como cuidadora. A mitologia também embasa as criações cênicas e isso é algo que, ao longo de meu processo de formação como artista, sempre me incomodou em relação ao gênero: que alguns referenciais teóricos e práticos da criação cênica partissem de referenciais do feminino embasados em uma noção sagrada, mítica, essencial, ancestral e fundada na mitologia, como por exemplo algumas metodologias de trabalho que buscam desenvolver a energia corporal relacionando-a à concepções essenciais de masculino e de feminino, bem como a busca de arquétipos relacionados à feminilidade e à masculinidade (exemplos: a mãe, o guerreiro) para a composição de personagens, reiterando visões essenciais de feminino e de masculino que já não condizem com conceitos contemporâneos de gênero e nem com os corpos reais de atrizes, atores e de um crescente grupo de artistas não binários⁷⁹.

No campo da criação dramatúrgica, o aporte conceitual mítico teve grande influência a partir do trabalho de Campbell (1990) que estruturou, por meio de um estudo de mitologia comparada, a “trajetória do herói” como uma base para o desenvolvimento de narrativas. Todo o trabalho de mitologia comparada feito por Campbell concorre para criar a ideia de que existe um caminho arquetípico a ser trilhado por qualquer protagonista e considero lamentável que muitos(as) escritores(as) utilizem esse referencial de forma acrítica, sem levar em conta que a própria ideia de protagonista é uma construção poética histórica – e uma categoria fundamentalmente masculina – que não pode ser universalizada. A meu ver, a mitologia comparada, ao buscar por uma universalidade narrativa e mítica, retira o caráter histórico de narrativas que refletem estruturas sociais muitas vezes injustas, machistas e racistas, fundadas em opressões de gênero, de raça e de classe.

Transpondo essa crítica feminista para a categoria identitária “indígena”, vejo semelhanças na forma como o imaginário poético acerca de mulheres e de indígenas pode ser limitado e limitante, em prol da justificativa do embasamento mítico. Como na famosa frase do teórico *karaí* Eduardo Viveiros de Castro: “Pertencer à terra, em lugar de ser proprietário

⁷⁹ Pessoas não binárias, de forma geral, se recusam a ter que definir o seu gênero como masculino ou feminino.

dela, é o que define o indígena”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.5). Ora, mesmo compreendendo o contexto político da afirmação do antropólogo Viveiros de Castro, uma aula pública na qual ele busca diferenciar indígenas de brasileiros e critica a ação do Estado brasileiro de “transformar índios em [brasileiros] pobres”, é preciso problematizar a ideia de que seja possível definir a pessoa indígena, tendo em vista a diversidade tão grande de etnias e de povos, além das singularidades individuais. Curiosamente, no livro de Campbell, a mulher também está associada à terra:

Bem, isso [a reverência à Mãe Terra] estava associado, primordialmente, à agricultura e às sociedades agrárias. Tinha a ver com a terra. A mulher dá à luz, assim como da terra se originam as plantas. A mãe alimenta, como o fazem as plantas. Assim, a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa. Relacionam-se. A personificação da energia que dá origem às formas e as alimenta é essencialmente feminina. [...] E quando você tem uma Deusa como criador, o próprio corpo dela é o universo. Ela se identifica com o universo. (CAMPBELL, 1990, p.184)

Vejamos: para Campbell, o corpo da mulher se identifica com a terra, pois ambas geram e alimentam os seres. Para Viveiros de Castro, “A terra é o corpo dos índios, os índios são parte do corpo da Terra. A relação entre terra e corpo é crucial.” (Viveiros de Castro, 2017, p.8). O que esses discursos têm em comum senão o fato de serem enunciados por homens brancos que não se colocam, eles próprios, na posição de serem ou de pertencerem à terra, mas sim de serem alimentados por ela e de serem os proprietários dela? Como feminista, não posso aceitar partir da essencialização do(a) sujeito(a) indígena, essencialização da qual como mulher também sou vítima. Assim, para fugir a qualquer abordagem universalizante, idealizada e essencialista, busquei evitar o discurso mitológico, pois trabalhar com pessoas indígenas partindo de antemão de mitologias indígenas seria partir de um pré-conceito e poderia reforçar a ideia de que essas pessoas só poderiam falar sobre esses temas, ou que só poderiam se expressar a partir dessas matrizes culturais.

Assim, buscando integrar pessoas indígenas como autoras e não necessariamente, como temática foi que, em março de 2016, como parte do projeto de pesquisa de doutorado que se chamava então “Cidade em Dramaturgia: Alteridade e Processo de Escrita”, planejei desenvolver uma dramaturgia de autoria coletiva, em conjunto com pessoas indígenas e não indígenas, que tematizasse a cidade de Dourados, território ocupado por indígenas e por não indígenas. A partir das minhas experiências no Ateliê de Dramaturgia do Núcleo de Dramaturgia do Galpão Cine Horto (agosto a novembro de 2014), no Núcleo de Criação

“Herdeiros do Abismo” do Grupo Espanca!⁸⁰ (março e abril de 2015), das minhas interações com indígenas no âmbito do Projeto de Extensão Cantos, Danças e Performances Indígenas (2015-2016) e das disciplinas que ministrei na Licenciatura Intercultural Indígena (2016), me propus a reunir um conjunto de pessoas interessadas em compor uma dramaturgia coletiva, que integrasse visões indígenas e não indígenas sobre a cidade.

Como metodologia para produção desta dramaturgia, me apoiaria em oficinas que utilizariam exercícios de criação textual nos moldes de um ateliê de escrita, além de vivências no espaço urbano de Dourados. Minha ideia era reunir um grupo intercultural para realizar coletivamente exercícios de escrita e também deambulações pela cidade em seus diferentes territórios: um pouco a experiência do *flâneur*⁸¹ transposta para o contexto de Dourados, associando a escrita à caminhada e à arquitetura/paisagem, gerando material textual e descritivo da cidade, que pudesse depois ser transformado em dramaturgia.

Mas havia questões práticas ainda intransponíveis em meu projeto inicial, sendo a principal delas a constituição desse grupo intercultural que iria então escrever a partir de suas visões da cidade de Dourados. Pessoas não indígenas interessadas em dramaturgia eu poderia recrutar facilmente no curso de artes cênicas em que trabalho; mas infelizmente, e como reflexo das políticas públicas que concorrem para a segregação da população indígena na região de Dourados, a presença indígena no curso de Artes Cênicas da UFGD é bem pequena entre os(as) discentes, pois são poucas as pessoas que conseguem acessar o curso - ao todo, em cinco anos que estou no Curso, tive contato com cerca de três a cinco pessoas que, contudo, não chegaram a se formar, por dificuldades diversas relacionadas ao transporte, aos recursos financeiros e à rede social de apoio na cidade e na Universidade.

Bem, se não há um número significativo de indígenas no Curso de Artes Cênicas, seria necessário levar essa proposta até os(as) indígenas. Mas como chegar com uma proposta para um grupo que não demandou participar de um processo como esse? Em minhas visitas à

⁸⁰ Coordenado pelo ator e diretor Marcelo Castro e tendo como artista convidada, a escritora e desenhista Júlia Panadés, o Núcleo de Criação “Herdeiros do Abismo”, vinculado ao Grupo Espanca!, partiu dos motes “o espanto diante do mundo” e “o abismo sem fim da palavra”, do treinamento em viewpoints e da prática de leitura e escrita poética para criação de composições cênicas no centro de Belo Horizonte, nas imediações do Teatro Espanca! Algumas das referências de criação que surgiram durante o trabalho do grupo foram a experiência de deriva e o conceito de *flâneur*.

⁸¹ O termo *flâneur* vem do francês e tem o significado de "vagabundo", "vadio" ou "preguiçoso". Na esteira da inspiração deixada por Charles Baudelaire, nos apropriamos do termo *flâneur* como aquele(a) que experimenta a cidade livre da rotina de horários e trajetos pré-definidos, com a curiosidade de um(a) investigador(a) e a sensibilidade de um(a) artista, recolhendo material poético das situações mais corriqueiras e cotidianas.

comunidade do Itay e ao seu grupo de canto indígena, pude notar que os(as) jovens tinham interesse na prática do teatro, porém esse interesse se manifestava sobretudo em relação aos jogos e às brincadeiras praticados no âmbito dessas visitas e não em relação à escrita. Ao ofertar para um grupo uma experiência de criação dramaturgica que não foi solicitada, eu estaria suprimindo uma demanda apenas pessoal... afinal, de quem era o interesse em escrever sobre a cidade? Refletindo sobre todas essas questões, decidi recuar da formação de um grupo intercultural e iniciei, individualmente, uma experiência de deambulação pela cidade. Sentia que precisava primeiro descobrir mais sobre minha pesquisa, para depois poder convidar outras pessoas a compartilhar dela.

5. 2. Deriva e primeiros materiais textuais

Meu programa inicial de exploração da cidade, esboçado em agosto de 2016, previa uma série de passeios por regiões pré-determinadas, a fim de recolher material para escrita. Elegi alguns lugares da cidade com maior circulação de pessoas, tais como: a feira central, o terminal de ônibus, um bar, uma praça, um bairro periférico. Nesses lugares eu permaneceria por cerca de 3 a 4 horas e teria algumas tarefas, como fazer listas, tirar fotos, escutar conversas, observar pessoas e paisagens. O programa acabou não se concretizando de fato, pois o abandonei logo após a primeira deriva, realizada no dia 20 de agosto de 2016. Transcrevo, no entanto, abaixo, parte do material gerado nesse dia, composto de narrativas gravadas por mim, por meio de um gravador de telefone celular, e fotos tiradas por mim, com o mesmo aparelho.

O caminhar pela cidade não é assunto inédito no campo da arte, tendo sido explorado por dadaístas, surrealistas e situacionistas, seja pensando a cidade como espaço de reflexividade e banalidade, seja como descoberta do novo e/ou do habitual estranhado, seja como dispositivo disparador do acaso e criador de situações inusitadas. Em minha experiência pessoal, desde muito nova exercito o caminhar pela cidade. Aos doze anos de idade, ainda em Congonhas, Minas Gerais, caminhar a pé até a escola de teatro ou até a biblioteca pública municipal (cerca de 2 km de distância para ir e 2km para voltar) fazia parte da minha rotina semanal, primeiramente como necessidade, pois minha família não possuía automóvel e os preços do transporte público tampouco eram acessíveis. Aos poucos, o que era necessidade transformou-se em hábito e em prazer estético e investigativo, e ao me mudar para Belo Horizonte, as caminhadas continuaram a marcar minha experiência com o espaço urbano,

dessa vez em uma cidade maior, onde o anonimato ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades de interação – pode-se caminhar mais facilmente sem ser percebida, podendo-se passar várias vezes pelo mesmo local sem provocar estranhamento ou desconfiança – também restringe as possibilidades de integração com o espaço e com as pessoas, possibilitando um olhar de estrangeiro, ou a experiência de estar sozinho entre a multidão.

Em todas essas experiências, pude perceber, por um lado, como essas caminhadas traziam experiências sensíveis que transformavam meu olhar sobre a cidade e, por outro, como meu corpo também era alvo de olhares por onde passava, compondo e alterando os territórios pelos quais transitava. A experiência de caminhar pela cidade é a experiência de ver e de ser vista e a experiência de existir socialmente e de se confrontar com o que existe no meio social. À medida que caminha, a cidade acontece para a caminhante e a caminhante também acontece na cidade.

A experiência de caminhar também é a experiência do movimento corporal e do movimento do pensamento, pois o corpo que caminha simultaneamente vê, registra, imagina, rememora e pensa. Como ato de criação artística e de pensamento, o ato de caminhar deixa sua função primeira de transitar de um ponto a outro do espaço/tempo e passa a ter a função de realizar um trajeto no espaço interno da memória e da imaginação, pois “caminha-se para pensar”, muitas vezes, até, utilizando a voz. Nesse sentido, “caminhar distraída”, “caminhar “no mundo da lua” e “caminhar falando/cantarolando” são experiências que já fazem parte da minha vida desde a adolescência, porém nesse projeto utilizei pela primeira vez um programa de caminhada como dispositivo de criação dramática.

Brad Haseman (2015) apresenta-nos a possibilidade de uma pesquisa performativa, de forma complementar às pesquisas quantitativa e qualitativa. O pesquisador argumenta que a pesquisa guiada-pela-prática pode, de forma alternativa à resolução de um problema, ser levada por “um entusiasmo da prática”:

Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático. [...] A segunda característica de pesquisadores guiados-pela-prática reside na sua insistência de que os resultados da investigação e as reivindicações de conhecimento devem ser feitos através da linguagem simbólica e forma de sua prática. (HASEMAN, 2015, p.44)

A proposição de Haseman(2015), de uma pesquisa guiada-pela-prática abre-nos a possibilidade de que uma pesquisa possa seguir uma motivação criativa e ser expressa em forma de som e de movimento, e não somente por palavras. Já Ciane Fernandes(2013) irá nos falar de uma pesquisa com prática artística, ou de uma escrita com dança. Para a pesquisadora:

[...] as abordagens de pesquisa com prática artística transformam o ato da criação artística no próprio método da pesquisa, atravessando todas as etapas com a imprevisibilidade e autonomia inerentes ao processo artístico. Como nas pesquisas pós-positivistas, o percurso das pesquisas com prática artística se constrói *durante* seu processo, porém, nesta última modalidade, durante processo(s) *artístico(s)*. Na pesquisa pós-positivista, uma variedade de possibilidades de escrita incluem a autobiografia, o conto, a justaposição da obra de arte, diários, poesias etc., tornando a pesquisa compatível com a dança. Já as pesquisas com prática artística não são apenas compatíveis com a arte: elas nascem da arte, de seus modos particulares e únicos de articular, relacionar diferenças e criar conhecimento. Neste sentido, o conhecimento *com* dança é inovador e relevante não apenas para a dança ou para as artes, mas para o contexto da pesquisa num âmbito bem mais amplo. (FERNANDES, 2013, p. 23)

Inspirada pelas abordagens de Haseman(2015) e de Fernandes (2013), é que transcrevo abaixo as gravações e as fotos que fiz enquanto caminhava por ruas de Dourados, em agosto de 2016, em uma primeira atividade prática da pesquisa. Os áudios, produzidos junto à caminhada, descrevem a paisagem visual e sonora, mas também as minhas sensações, sentimentos, memórias e pensamentos em relação ao que via e ouvia, enquanto caminhava. Tal material, bastante heterodoxo como texto científico, se insere aqui como uma primeira produção sensível relativa ao tema, no sentido de trazer a história do processo criativo, mas também de compor, junto aos trechos dramatúrgicos já inseridos nos capítulos anteriores e a outros trechos ficcionais que virão, aspectos literários e performativos da presente pesquisa. Segue abaixo a transcrição:

Sábado, 20 de agosto de 2016. Essa é minha primeira deriva. São 12h25 e eu estou saindo de casa. [...] Está ventando muito, agora são 12h28, ainda estou na rua da minha casa, eu penso... eu preciso pôr o meu olhar nas coisas, para que eu possa existir. As ruas estão vazias como quase sempre ocorre, um ou outro carro passa, as folhas voam, as árvores balançam, e o sol, o sol, o sol... o sol queima o meu peito, o meu colo, tenho já um colo envelhecido de 33 anos. Aqui temos uma praça cercada com um aviso: “É proibido estacionar na grama”. Aqui tem muita grama, muita grama, muita grama... Carros passam. A pé não vejo ninguém. Só eu desafio esse sol a pé. Só eu desafio esse bairro residencial dos ricos no qual eu vim morar. Por

que eu vim morar nesse bairro? Porque de alguma forma ainda estou presa nessa estrutura que me protege. O bairro residencial dos ricos ele é uma proteção pra quem tem medo de viver a cidade. Acabei de passar em frente a uma conveniência: “Conveniência Parque Alvorada, Itaipava, a cerveja”. Parque Alvorada é o nome do bairro. Nessa conveniência vi os primeiros seres humanos, todos homens, todos homens, sentados bebendo cerveja, todos homens, cerca de 10, 12 homens: são os primeiros seres humanos que eu vi. [...]Agora eu vejo um outro ser humano fora de um carro: em cima de uma bicicleta, uma menina morena, com os cabelos parcialmente tingidos de louro, carrega uma cartolina na mão, uma mochila nas costas, provavelmente volta da escola. [...]Agora vejo mais dois seres humanos: são soldados, estão vestidos com uma farda militar, daquele estilo camuflado, eles estão trocando o turno de vigia em frente à casa do Coronel. [...]Carros passam, passarinhos cantam, borboletas voam: uma borboleta branca voa do meu lado, e se foi. Passa uma moto, outro carro. Cidade dos carros. Uma bandeira do Brasil tremula em frente à casa do General...ou Coronel. Agora eu vi uma carroça. Vou tirar uma foto dela:

FIGURA 30 - Carroça transita no bairro Parque Alvorada, Dourados/MS, agosto de 2016.



Foto: Júnia Pereira.

Continua ventando muito, agora passou um casal numa moto: o homem na frente, a mulher atrás. Eles me olharam com um olhar duro. Eles estavam desviando dos buracos e quase me atropelaram. Eles iam em frente como quem tem que ir em frente, como obstinados. Eles tinham um olhar obstinado, o homem. Não vi o olhar da mulher, ela estava atrás. Agora cruzo com um ônibus, vejo uma aluna que me dá tiau. E sigo. [...]A carroça cruzou por mim. Tem uma família: um homem, uma mulher, duas crianças. A carroça faz um barulho: toctocotó, tocotó, tocotó... não sei imitar. Agora passei em frente a uma casa que tem umas galinhas e tá escrito: Temos verduras, mandioca. Temos verduras, mandioca. Galinhas no quintal. [...]um alento. Um alento nesse bairro residencial dos ricos. Agora vou tirar uma foto de uma casa típica do Mato Grosso do Sul. Uma casa de madeira com bananeiras:

FIGURA 31 - Casa de madeira no bairro Parque Alvorada, Dourados/MS. Agosto de 2016.



Foto: Júnia Pereira

Uma bicicleta com uma cesta atrás onde está escrito: Temos salgados, café. Uma moça me olha estranho, ela está numa moto, ela parece ser sapatão, ou pelo menos tem a velha camisa xadrez. Mais uma vez passo em frente a uma conveniência e uma mesa com quatro senhores tomando cerveja, todos homens. E um outro em pé conversando com eles, talvez o

dono do bar. Agora vou atravessar a Avenida Guaicurus, que leva nome de índio. Agora passei perto de três barracões iguais, eles são tão tristes, parecem feitos para alugar para homens solteiros, eles têm a tristeza da solidão, a tristeza do trabalho para a casa, da casa para o trabalho, não são barracões para famílias, são barracões iguais e planejados parede-e-meia, são tristes, não pela pobreza, não sei explicar, volto a eles em outra oportunidade. [...]Mangueiras. Palmeiras imperiais. Polícia Federal. Borracharia do Jó. São 12 e 58, estou caminhando há aproximadamente 30 minutos. [...]Uma construção horrível. Vou fotografá-la:

FIGURA 32 - Edifício comercial próximo ao bairro Parque Alvorada, Dourados/MS, agosto de 2016.



Foto: Júnia Pereira.

Aqui as casas vão ficando mais simples. Vejo um Posto BR. [...]Acabei de ver um ser humano: um homem, baixo, com a barba branca, curta, grisalha, barba grisalha, de uniforme azul, dirigindo sua bicicleta com dificuldade num pequeno morro. (...) Acabei de ver dois outros seres humanos, um casal: eles são muito baixos, estatura muito baixa, eles são pobres, eles são lindos, o homem está de chapéu e a mulher usa um rabo de cavalo. [...]Acabei de passar por um fusca muito velho, muito velho, e por uma casa muito pequena e cuja varanda, meio varanda, meio garagem, está entulhada de sucata. [...]Agora eu estou começando a andar

na Marcelino Pires, que é a avenida principal da cidade. Ela é como a Afonso Pena [em Belo Horizonte], A Juscelino Kubistheck [em Congonhas], a Avenida Paulista [em São Paulo]. [...] Eu já estou cansada. Cansada de andar, cansada de ver e de falar. Qual o sentido disso tudo? Será que esse olhar merece ser registrado? Será que esse olhar que vê e que nomeia sabe mesmo enxergar? Será que não era melhor fechar os olhos e imaginar? Ou mesmo dormir e não falar e nem ver nada? Pra quê? O que fazer com essa informação depois? Por que isso? Começo a fraquejar, no entanto vou continuar por hoje. Por hoje eu continuo. E ainda está começando. Mas eu sinto que a minha capacidade de percepção precisa ser trabalhada. Não sei se eu vou conseguir, se eu vou dar conta. Na Marcelino vejo agora dois seres humanos: um mexendo num carro estacionado e outro [...]tem umas folhas amarelas caídas no chão, afinal é outono e continua ventando, o que é sempre um alento. Chegando mais perto dos seres humanos eles estão na verdade com a capota do carro aberta e tem um som e tá tocando Racionais, exatamente aquela música que diz: “Acredito que o sonho de todo pobre é ser rico” etc. Na Marcelino, além dos dois rapazes que estavam escutando Racionais, já encontrei mais três seres humanos: um homem de camisa vermelha, uma mulher, aparentemente uniformizada, e uma senhora que me disse: Oi. Ela carregava uma sacola d’O Boticário e tinha um cabelo lindo, mais ou menos no ombro, liso e grisalho. [...]Passo em frente à Igreja Evangélica Assembleia de Deus - Ministério Missão Pentecostal. Cruzo com mais um ser humano, um homem ajeitando com a ajuda de uma vassoura a terra em frente à sua casa. Cruzo também com uma aluna. Passo em frente a um bar onde aparentemente os funcionários estão almoçando em uma mesa do lado de fora. Começo a sentir uma dor estranha no calcanhar esquerdo, talvez não consiga continuar. Avisto no próximo ponto de ônibus mais um ser humano. O sol está bem forte, acho que vou trocar de calçada. [...]São 13h13 e eu fotografo um Fora Temer no muro:

FIGURA 33- Muro com pichação na Av Marcelino Pires, Dourados/MS, agosto de 2016.



Foto: Júnia Pereira.

ISTEC Informática. Espaço Modas. Bolos do Rei. Jesus é nosso Rei. Verauto Centro Automotivo. Porto Seguro. SK – aparentemente fechada. EletroM Enrolamento de Motores Elétricos. Casa de Carnes e Conveniência Stones – na Casa de Carnes e Conveniência Stones, na avenida Marcelino Pires, pela primeira vez, vejo uma mulher, junto com dois homens sentada, tomando cerveja. Ela está virada para a parede. [...] Marcas famosas de lubrificantes. Devassa, chopers vintage club – aparentemente fechado, com placa de: Vendo. Via Campus. Felizmente a dor no calcanhar quase passou. Vejo agora um caminhão guincho que carrega em cima um outro caminhão. Scala – o nosso negócio é a sua segurança. Monitoramento e rastreamento. Scala segurança. Center Motos. Peças e serviços em geral. Casa das telas Paraná. Estamos nos aproximando de um bar com mesas na calçada e dois homens tomam cerveja sozinhos, cada um em uma mesa. “Quem esqueceu não chora, quem chora ainda ama, se ainda prende o choro, é porque ainda me ama”. Essa é a música que tocava no bar. Esse é, senão me engano, o segundo ônibus que vejo. Da próxima vez devo me lembrar de contar os carros. Vou começar a contar a partir de agora: 3, 6, 8 carros. 11 automóveis, 12, 13, 14, 15 automóveis. Tô contando só os que estão em movimento. 16 automóveis, 17, 25 automóveis em movimento. Agora vou virar ao lado da Igreja Paróquia São José Operário – Salão Paroquial, na rua Floriano Peixoto. Mais um automóvel, 2, 3, e eu viro na Floriano Peixoto e

não vejo mais os automóveis da Marcelino Pires. Agora eu vou em direção à feira. Mais 2 automóveis, mais 12 automóveis em movimento. Gráfica Roma – impressão e encadernação de monografia. Capa Dura. Mistura Feminina. Douranews – a informação da verdade. douranews.com.br. Esquina Lanches – o tradicional lanche do gaúcho. Copame – sindicato de taxistas. Sindicato de mototaxistas. Mais dois automóveis, uma bicicleta com duas meninas, uma moto. Não estou contando as motos. [...]São 13h27, já tem uma hora de caminhada. Passo em frente à Livraria Evangélica Manancial, ao Ellus Hotel. Escritório de Contabilidade e Consultoria e Auditoria Tributária. Mais à frente: ABV Supermercados. Estamos chegando na Rua Cuiabá, a rua da feira. [...]Encontrei agora dois seres humanos. Um tinha traços indígenas, estava bastante sujo, com uma jaqueta de couro pendurada nas costas. Uma bermuda xadrez, uma camisa branca. Ele se aproximou de outro que estava descendo de um carro, ele disse: Oh. O rapaz disse: Oh. Então ele disse: Você... não teria... Ao que o outro respondeu: Tenho não. Tenho nada não. Houve um momento de troca de olhares, e ele se foi. Uma linguagem praticamente não verbal. Como transformar isso em dramaturgia? [...]Motos, motos, casas um pouco mais simples, mas bonitas. Estou na rua Cuiabá já, mas a feira ainda não chegou. [...]Do outro lado da rua uma cena típica, típicas cadeiras na calçada e uma família sentada. Tenho sono. Mais uma Conveniência e três homens na mesa tomando cerveja, nenhuma mulher. Cruzei agora outro ser humano, ele mexia no celular sentado na calçada, com um capacete aos pés. Agora estou passando a Igreja Evangélica Assembleia de Deus, e depois eu adentro a feira. Vou deixar o gravador ligado para ele pegar os ruídos. [...]Conveniência Guarani. [...]“Ela tinha três filhos, tava grávida do quarto. Mas sabe o que acontece? Dos três” [...] - Boa tarde, eu queria um guaraná.

- Antártica ou... guaraná cê quer ks, lata?

- Ks.

- Ks? Só isso?

- Só, por enquanto só.

- Um guaraná ks.

- É.

FIGURA 34 - Praça de alimentação em feira livre em Dourados/MS, agosto de 2016.



Foto: Júnia Pereira.

Após chegar à feira e comprar um guaraná, ainda permaneci por cerca de meia hora nas imediações da feira e depois retornei para casa. Ao retornar, tive uma crise de choro. Além do cansaço da caminhada e da atividade de percepção e de registro, senti-me também fragilizada pelo sentimento de não integração com a cidade, e, também, por não conseguir naquele momento transformar o material gerado na deriva em matéria-prima para criação dramaturgica. Comecei a duvidar da metodologia de criação que estruturei e mesmo da minha própria sanidade mental e da coerência de minhas ações. Lembrei-me de uma experiência da minha infância em Congonhas, quando, em uma das primeiras vezes em que fui autorizada a ir sozinha ao centro da cidade, ao voltar fiz parte do caminho andando de costas, pelo simples prazer de experimentar o meu corpo no espaço. Porém, ao chegar em casa, uma vizinha já tinha dito à minha mãe que haviam me visto “andando de fasto” e todas as pessoas da minha família estavam preocupadas com o meu estado de saúde mental. Não sei o motivo pelo qual essa lembrança surgiu tão fortemente associada à experiência, possivelmente pelo sentimento de estar em perigo na cidade, ou em desconexão com seu modo de funcionamento.

Naquele momento, intuía que, apesar da fragilidade que atribuí ao material textual produzido, a intensidade com que a experiência mobilizou os meus sentimentos indicava que a cidade era, sim, um tema que naquele momento me convocava à criação. Avalio que, mesmo tendo interrompido o programa proposto, a experiência foi fundamental e certamente

reverberou mais tarde no que se tornou o trabalho *Jaity Muro* e por isso achei válido transcrever aqui parte desse material. Naquele momento, porém, não soube como continuar com as derivas ou mesmo lidar com todos os sentimentos que me despertaram, então optei por mudar o método da criação, partindo para a estruturação de cenas em sala de ensaio. Bem mais tarde, já no processo de ensaios de *Jaity Muro*, retomei as caminhadas com o objetivo de produzir imagens em vídeo, que acabaram compondo o espetáculo.

5.3 Esboços para uma dramaturgia solo

O material acima ficou guardado e não sabia como prosseguir a pesquisa e transformá-lo em cena. A partir de abril de 2017, resolvi ir para a sala de ensaio e comecei a experimentar a criação de algumas cenas para um trabalho solo, cuja dramaturgia segue abaixo esboçada:

a) Cena: pesquisa antropológica/clipe

Chega filmando, a filmagem é projetada. Interage com o público.

Pesquisadora: BOM DIA! BOM DIA! BOM DIA! TUDO BEM? TUDO BEM COM VOCÊS? (*Fala bem devagar, como se precisasse ser bem devagar para que o público entenda*) EU VIM AQUI CONHECER VOCÊS. VIM DE LONGE, DE MUITO LONGE, SÓ PARA CONHECER VOCÊS. Vocês estão felizes? Eu trouxe comida! Vocês estão com fome? (*biscoito recheado e refrigerante – dos mais baratos*) Olha o que eu trouxe? Docinho... hummmm vocês não querem? Já comeram? O que vocês comeram? Bem, primeiro eu quero agradecer por vocês terem vindo aqui falar comigo, terem me recebido aqui. Eu estou muito feliz de estar aqui. E eu quero agradecer por vocês terem aceitado participar desta pesquisa, eu espero poder ajudar vocês, contribuir com a vida de vocês! Então eu vim aqui para ouvir vocês!!! (*Pausa*) Podem falar!!! (*Pausa*) Podem começar a falar!!! Ah, já sei! Vocês estão com medo de mim? Não precisam ter medo de mim! Eu sou uma pessoa simples, simples como vocês! Vou deixar minha câmera aqui, vou deixar filmando, tudo bem? Olha, vocês sabem, é uma pesquisa que eu estou fazendo. Vocês precisam colaborar com a pesquisa, vai ser bom pra vocês! (*Pausa*) Bom, já que vocês estão tímidos, eu vou começar fazendo algumas perguntas, tudo bem? Primeiro eu queria saber... por que vocês se vestem assim? Com essas calças? A partir de quantos anos vocês podem usar estas calças? Tem alguma diferença na calça do homem e na calça da mulher? E porque elas são desta cor? Eu não vi

ninguém com roupa amarela, é uma cor proibida? (*exemplos, improvisar a partir do que vê. Anotar coisas do público – talvez projetar as anotações*) Ele parece ser o chefe da tribo, está no meio. Usa uma bota verde com borda marrom (*exemplo, improvisar a partir do que vê*). A borda marrom não é encontrada no pisante de outros do grupo. Seria um distintivo? O nome dele é (*perguntar o nome e escrever/falar errado. Pergunta se ele é o chefe do grupo, anota errado a resposta.*) Os homens mais jovens usam barba. Possivelmente a barba seja um sinal de imaturidade para a tribo. (*exemplo, improvisar a partir do que vê*) Bom, gente, tenho que ir embora. Eu queria pedir ao chefe da tribo para assinar este termo (*entrega um termo em guarani para quem aleatoriamente escolheu como chefe*) Você pode ler para a comunidade? Ah, você não conhece esta língua? Ah, desculpe, eu achei que você tinha sido alfabetizado, afinal, é o líder, né? Bom, pode assinar então, é aquilo que eu falei pra vocês, é uma pesquisa... Bom, gente, muito obrigada, eu quero dizer que eu vou voltar aqui, não vou fazer como todo mundo que vem e vai embora, não, eu vou voltar, vou trazer os resultados da pesquisa, e também quero deixar um presente pra vocês (*entrega uma caixa com um espelho*) *Vai embora como antropóloga, deixa a câmera ligada, filmando o público. Volta, já sem a máscara, entre o público. Entra no quadro.*

Adolescente: Como é ser filmado? Saber que uma câmera te olha? Diz que tem que ficar natural né? Ficar igual na natureza. Sentado na cadeira, mexendo no celular, bem natureza, natural. Pular, correr, rolar no chão, não pode. É artificial, daí não fica legal no vídeo. Vídeo tem que ser natural. Igual no cinema e nos clipes de música. (*Entra trilha sonora*) Quando eu era adolescente, eu gostava de imaginar que uma câmera me filmava. Eu assistia muita tv, muito clipe de música. Então, às vezes, quando eu estava no ponto de ônibus, ou caminhando pela cidade, eu brincava de imaginar que eu estava dentro de um clipe de música. Vocês querem ver? (*imita poses típicas de clipes musicais e publicitários*) Não é estranho como esse olhar da câmera imaginária muda a minha atitude?

A cena acima, material dramaturgicamente incompleto, espécie ainda de roteiro, surgiu a partir de improvisações com o objeto câmera de vídeo. Escolhi esse objeto por estar muito presente na relação entre *karaís* e indígenas, especialmente quando essas relações são mediadas pela antropologia ou pelo jornalismo, muitas vezes os principais campos com os quais dialogam artistas *karaís* que se aproximam da temática indígena. Procurei me colocar na posição de quem filma e, também, na posição de quem é filmada e a partir dessas motivações surgiram, respectivamente, as figuras da pesquisadora e da adolescente. Procurei trabalhar na

interação da pesquisadora com o público uma inversão de papéis que colocasse o público branco como objeto de pesquisa, utilizando de forma humorística percepções equivocadas ou precipitadas da pesquisadora em relação ao público (por exemplo: a de que diferenças aleatórias entre as vestes do público poderiam ter significado social).

Já ao me colocar na situação de quem é filmada, me veio imediatamente lembranças da minha adolescência em que assistia muita televisão, e me projetava sempre em meu imaginário como atriz/cantora/modelo em clipes de música. Procurei evocar o meu próprio desejo de ser filmada, de ser objeto do desejo e da curiosidade, para poder expressar outro lado da relação que se estabelece a partir da câmera de vídeo.

b) Cena: armas e assassinos

Atriz: Quando eu era criança, eu aprendi na igreja que matar era proibido, era pecado, era o pior dos pecados. Quem matava merecia, devia ir para a cadeia. Mas depois eu aprendi também que existiam guerras e que nas guerras as pessoas eram chamadas, convocadas, obrigadas, forçadas a ir matar os outros. A minha cabeça deu um nó. Como era possível que algo proibido fosse também devido? Como era possível manter alguém preso porque matou alguém e ao mesmo tempo obrigar muitas outras pessoas a matar muitas outras? O mesmo Estado que pune o assassinato...

Ouve-se um disparo, atriz assusta-se, grita e se esconde. Devagar, retorna à cena, alternando-se nos papéis da criança e da mãe.

Criança: Mãe, não pode matar né?

Mãe: Claro que não, minha filha.

Criança: Por que não pode matar mãe?

Mãe: É pecado, meu amor. Deus castiga.

Criança: Mas e se ele não ficar sabendo, mãe?

Mãe: Deus vê tudo, meu amor.

Criança: Mãe, se matar, vai preso?

Mãe: Vai, meu filho.

Criança: Mãe, o que é uma prisão?

Mãe: É um lugar onde fica bandido, gente ruim.

Criança: Mãe, eu não quero ficar preso na prisão. (*chorando*) Eu não quero, mãe!

Mãe: Calma, minha filha. Olha, você não vai pra lá. Quem vai pra lá é bandido. Você não é

bandido.

Criança: Mãe, o pai é bandido?

Mãe: Claro que não, minha filha! De onde você tirou isso? Não repete isso!

Criança: Desculpa, mãe, mas é que...

Mãe: É o que?

Criança: É que eu vi ele com uma arma.

Mãe: É o trabalho dele, meu filho.

Criança: Mas mãe, o trabalho do pai... é matar gente?

A cena acima surgiu também de improvisações a partir de um objeto. Nesse caso, o objeto era uma arma, que escolhi por ser um elemento central na relação entre indígenas e policiais, indígenas e pistoleiros ou milicianos e, também, por representar os principais inimigos do movimento indígena na política: a chamada bancada BBB (boi, bala e bíblia). A arma também foi um símbolo fortemente usado na campanha presidencial de 2018, pelo presidente eleito Jair Bolsonaro.

Procurei mesclar um elemento de minha memória – a perplexidade com que, na infância, me deparei com situações nas quais era permitido matar, quando havia aprendido na igreja católica e na escola que matar, além de ser um grave pecado, era crime – a um diálogo ficcional entre uma criança cujo pai é policial e sua mãe, acerca do fato do pai ser ou não ser um assassino. Esse exercício não foi aproveitado diretamente em *Jaity Muro*, que acabou não tocando nessa temática das armas, mas explorando elementos mais autobiográficos, a partir dos desdobramentos da próxima cena/experimento.

c) Cena: AUTOBIOGRÁFICA

Cenário: uma cadeira, um quadro negro, giz.

Atriz/pesquisadora:

Quando eu comecei a pensar em fazer esta peça, eu queria falar da cidade de Dourados e, sobretudo, dos indígenas. Mas eu fracassei.

Escreve no quadro: “Que o fracasso me aniquile, quero a glória de cair” (Clarice Lispector)

Cai, repetidas vezes

Eu caí, recaí no discurso autobiográfico. Como era de se esperar.

É, não vou falar sobre índios. Não posso falar sobre índios.

Como o próprio nome diz, esta é uma peça autobiográfica. O que equivale a dizer que aqui é o lugar do grande clichê. Uma atriz solitária é um grande clichê. Uma atriz solitária e sem personagem.

Não vou falar sobre índios.

Houvesse aqui um homem e ele diria:

Escreve no quadro: “Pertencer à terra, em lugar de ser proprietário dela, é o que define o indígena.” (Eduardo Viveiros de Castro)

O QUE DEFINE O INDÍGENA

É muita coragem!

Não, não pretendo definir o indígena. Nem a mim, nem a ninguém, nem a nada! Tampouco posso falar da cidade de Dourados. (*apaga algumas palavras da frase, ficando apenas proprietário e indígena.*) Direi apenas que estamos em guerra (*termina de apagar*). Mas mulheres não vão à guerra, não entendem nada de guerra. A mulher deve falar do ambiente doméstico, de suas pequenas percepções que de nada servem a não ser para seu imaginário pessoal.

Não vou falar sobre índios.

Autobiografia. O tratado mais importante que uma mulher pode escrever.

Não vou falar sobre índios.

Vou falar sobre ser mulher.

Escreve no quadro: Mulher

Vou falar sobre ser a rainha do lar. Vou falar sobre ser idealizada. Vou falar sobre ter responsabilidades sobre um território que não é seu, mas só você que cuida. Vou falar sobre ficar restrita a este espaço doméstico. A esse maravilhoso e isolado espaço doméstico. Vou falar sobre querer sair e não poder. Vou falar dos caminhos, das andanças. Vou falar do meu corpo na cidade. Meu corpo, esse acontecimento vertical que transpira. Meus joelhos cansados. Como veem, não falo sobre índios. Não posso falar sobre índios. Posso falar sobre franceses, alemães, gregos. Posso falar sobre os gregos. Sei uma porção de estórias da Grécia Antiga. Você está me escutando?

Nessa terceira cena, busquei por meio da metateatralidade refletir sobre minhas dificuldades e limitações na abordagem da temática indígena, e, ao mesmo tempo, trazer conexões entre o ser indígena e o ser mulher, na medida em que ambas as categorias são *o Outro* do homem ocidental.

A cena também reflete um sentimento de frustração e de impasse no processo criativo. De alguma forma, após alguns meses em sala de ensaio e tendo produzido os materiais acima, sentia que, partindo da premissa inicial de trazer a alteridade para a cena, havia fracassado, pois o que eu sabia fazer era justamente o que sempre fiz: produzir a partir da minha própria subjetividade. Mas não era isso o que eu queria fazer nesse trabalho, me incomodava que a partir do contato com a alteridade indígena em Dourados o que eu tivesse para compartilhar com o público fosse o meu sentimento e a minha percepção, como se a minha subjetividade fosse a única coisa importante... Ao mesmo tempo, assumir a composição de uma personagem indígena a ser interpretada por mim não me parecia também um bom caminho, pois sabia que da mesma forma estaria projetando na personagem os meus sentimentos e percepções. Percebi que da minha condição de karaí o máximo que eu conseguiria chegar era na exposição de meu lugar de fala, ainda que falando do outro. Ficou nítido que para extrapolar esse limite deveria realizar um processo de coautoria, como previsto no início.

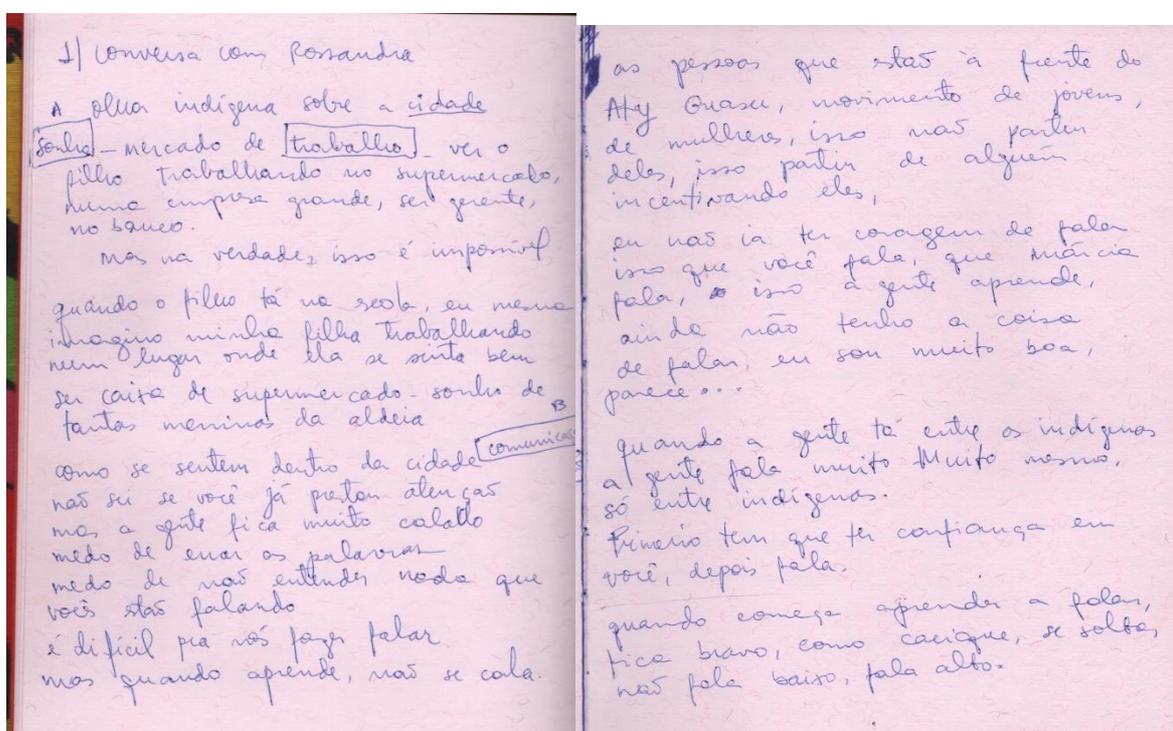
5.4. Início do processo criativo com Rossandra e produção dos primeiros materiais textuais

Resolvi voltar ao projeto inicial e pensei que se não era tão simples compor um grupo intercultural para realizar explorações criativas na cidade, a relação intercultural e de coautoria poderia ser realizada de alguma forma e sem o compromisso com um produto dramaturgicamente final ou que pudesse ser encenado. Foi então que me lembrei de Rossandra Cabreira, que havia sido minha aluna na Licenciatura Intercultural Indígena e que nesse período havia demonstrado grande interesse pelo teatro. Corria o mês de julho de 2017, e ainda pensei durante várias semanas se deveria ou não convidar Rossandra, pois eu estava muito insegura e tímida para propor essa relação. Enfim, me decidi, e combinamos um primeiro encontro para o dia 23 de agosto, no espaço cultural Casulo.

No dia 23, Rossandra veio com o marido, Juvenal Hermes da Silva. Disse a ela que queria escrever sobre a cidade e que queria escrever com alguém que tivesse uma visão diferente da minha, que visse a cidade a partir de outra perspectiva e que pensei nela, por ela morar na Reserva (Reserva Indígena de Dourados). Disse também que com o resultado de nossas escritas, a gente poderia fazer uma leitura na FAIND, ou apresentar de alguma forma, ou optar por não apresentar. Disse que o que faríamos era uma experiência e que iríamos descobrir juntas. Ela aceitou a proposta e pareceu compreender tudo muito rapidamente, e

combinamos de nos encontrar uma vez por semana para essa atividade. O próximo encontro seria dia 30 de agosto e preparei algumas perguntas básicas para conduzir o que seria nossa primeira produção de material: a) Como é viver em Dourados? b) O que você gosta e o que você não gosta em Dourados? c) “Se essa rua fosse minha”... como seria? A partir dessas perguntas, conversamos bastante nesse encontro e fui anotando o que ela dizia, conforme imagens abaixo:

FIGURAS 35 a 41: Anotações da primeira conversa entre Júnia e Rossandra sobre o processo de *Jaity Muro*, agosto de 2017.



De bom e ruim na cidade

a cidade é muito bom, tem muita coisa pra comprar. pr quem tem dinheiro tem loja, roupa bonita, comida diferente. De ruim é na cidade é muito caro. tinha muito medo de carro e barulho de carro. Como é que o povo aguenta esse som tão forte? É além disso é muito quente, só o asfalto faz esse som.

O bem na aldeia é que você pode deixar sua moto em qualquer lugar, na escola você deixa o capacete em cima, não leva. Aquele você tem que deixar 2 cones. Uma vez roubaram nossa moto.

foz quase 2, távo que ela não ven pra cidade. Deus me livre ^{atravessar} aquela rua. Abs é fina, é fino. Vou eu, se machuca.

um pra cidade é difícil. Por isso que eu vivo aqui há muito tempo, e a gente não sabe os lugares que tem na cidade. A noite a gente não sai. Alguns vem, o adolescente de hoje faz isso.

ABR, das Francisco, pr fazer compra usa a cidade da missas

Aldeia

Aldeia ~~é melhor do que a cidade~~ é bom pr é fácil de andar de um lugar pro outro, ir a um evento, na igreja, mas não é mais como antigamente, quando eu era criança eu ia muito nos festas tradicionais, hoje quase ninguém faz isso. Quando eu era criança eu dançei muito, ia no quadrilê, participi de vários, sempre tb no clube q tinha lá. Hoje o que eles vem é só na escola. A noite é perigoso. O perigo são as drogas que estão. A violência é muito grande. tu mesmo não

são à noite. tem que ter um carro pra levar as crianças. muito som alto à noite, OUVIDOS outra palha demais tb.

A primeira vez que eu sentei as pessoas cantando dançando longe, eu perguntei, minha mãe falou "é canto, é rezar". Hoje você senta som, funk, k'badô gritando, você não senta mais como em antes.

mas é mais como antes, você lembra que eu fazia muito quadrilê, conto e rezas, a tradição está acabando, o que se senta não faz bem pra alma

Hoje tem o saber indígena. Com isso associa mto coisas do passado e do present. Quando eu era pequena, minha mãe falava q eu tinha que saber fazer artesanato, pr vender, pr ajudar minha família. Estudar, não tive muita chance. Meu pai falava q eu tinha que comprar caderno e lápis. Eu entao "se você terminar esse conto, você vai

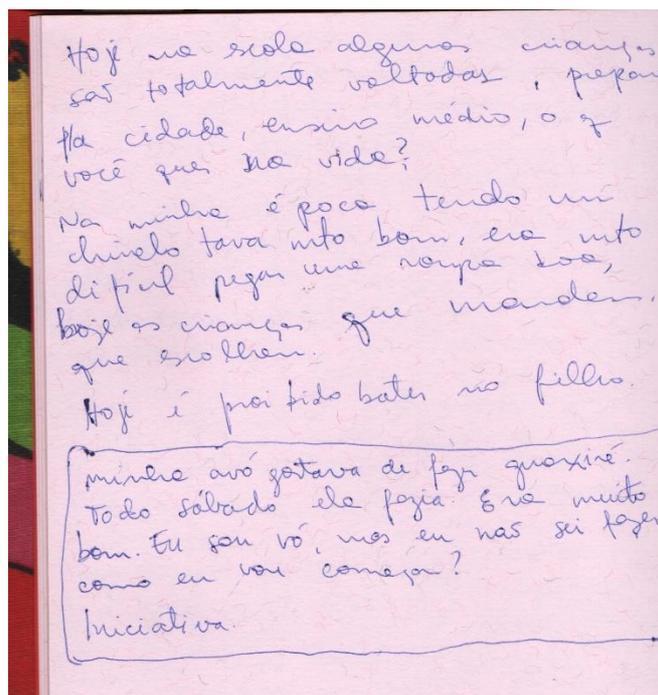
pra escola. tra poucas coisas que dava valor no estudo nessa época. Ado vem as perguntas dos profiss. Vem logo as coisas que minha mãe, minha mãe falava.

Minha mãe à noite contava histórias, ao redor do fogo. Hoje ninguém mais faz isso na aldeia. Ho nós, o pai não tem tempo. Se a mãe e o pai não tem tempo, a escola tem que ter.

Eu conto uma história pro meus alunos, eles gostam mesmo.

Eu nunca pensei que minha mãe estava me ensinando o grafismo todo o tempo que eu estava com ela. tu fui fazer o TCC sobre o grafismo.

MEMÓRIAS
CONEXÕES



Caderno pessoal da autora.⁸²

⁸² Figura 35: 1) Conversa com Rossandra. A) olhar indígena sobre a cidade. Sonho – mercado de trabalho - ver o filho trabalhando no supermercado, numa empresa grande, ser gerente, no banco. Mas, na verdade, isso é impossível. Quando o filho tá na escola, eu mesma imagino minha filha trabalhando num lugar onde ela se sinta bem. Ser caixa de supermercado sonho de tantas meninas da aldeia. B) Comunicação. Como se sentem dentro da cidade. Não sei se você já prestou atenção, mas a gente fica muito calado. Medo de errar as palavras. Medo de não entender nada que vocês estão falando. É difícil pra nós fazer falar. Mas quando aprende, não se cala. Figura 36: as pessoas que estão à frente do AtyGuasu, movimento de jovens, de mulheres, isso não partiu deles, isso partiu de alguém incentivando eles, eu não ia ter coragem de falar isso que você fala, que Márcia fala, isso a gente aprende, ainda não tenho a coisa de falar, eu sou muito boa, parece... Quando a gente tá entre os indígenas, a gente fala muito muito mesmo, só entre indígenas. Primeiro tem que ter confiança em você, depois fala. Quando começa aprender a falar, fica bravo, como cacique, se solta, não fala baixo, fala alto. Figura 37: De bom e ruim na cidade. A cidade é muito bom, tem muita coisa p/ comprar. p/ quem tem dinheiro, tem loja, roupa bonita, comida diferente. De ruim na cidade é muito carro. Tenho muito medo de carro e barulho de carro. Como é que o povo aguenta esse som tão forte? E além disso é mto quente, só o asfalto faz esse forno. O bom na aldeia é que você pode deixar sua moto em qualquer lugar. Na escola você deixa o capacete em cima, não leva. Aqui você tem que deixar 2 correntes. Uma vez roubaram nossa moto. Faz quase 2, 3 anos que ela não vem pra cidade. Deus me livre atravessar aquela rua. Não é terra, é piso. Você cai, se machuca. Figura 38: Vim pra cidade é difícil. Por isso que eu vivo aqui há muito tempo, e a gente não sabe os lugares que tem na cidade. À noite a gente não sai. Alguns vem, os adolescentes de hoje faz isso. [Supermercado] ABV, São Francisco, p/ fazer compra. Usa a estrada da missão. Aldeia: Aldeia é bom pq é fácil de andar de um lugar pro outro, ir a um evento, na igreja, mas não é mais como antigamente, quando eu era criança eu ia muito nas festas tradicionais, hoje quase ninguém faz isso. Quando eu era criança eu dancei muito, ia no guaxiré, participei de vários, dançava tb no clube que tinha lá. Hoje o que eles vem é só na escola. À noite é perigoso. O perigo são as drogas que entra. A violência tá muito grande. Eu mesma não [...] Figura 39: [...] saio à noite. Tem que ter um carro pra levar as crianças. Mto som alto à noite, atrapalha demais também. OUVIDOS. A primeira vez que eu escutei as pessoas cantando, dançando longe, eu perguntei, minha mãe falou “é canto, é reza”. Hoje você escuta som, funk, bêbado gritando, você não escuta mais como era antes. Não é mais como antes, você lembra que eu fazia muito guaxiré, cantos e rezas, a tradição está acabando, o que se escuta não faz bem pra alma. Hoje tem os saberes indígenas [Projeto Saberes Indígenas na Escola]. Com isso associei muitas coisas do passado e do presente. Quando eu era solteira, minha mãe falava que eu tinha que saber fazer artesanato pra vender, pra ajudar minha família. Estudar, não tive muita chance. Meu pai falava que eu tinha que comprar caderno e lápis. Ou então “se você termina essa cesta, você vai [...]” Figura 40: [...] pra escola. Era poucas pessoas que dava valor no estudo nessa época. Quando vem as perguntas

A partir dessa primeira conversa, alguns elementos da fala de Rossandra me chamaram a atenção:

Quando ela dizia que o sonho de muitas meninas da aldeia é ser caixa de supermercado, lembrei de mim mesma, de meu primeiro emprego formal como caixa de supermercado, aos 16 anos. Lembrei também do primeiro cachê que recebi como atriz, aos 20 anos e o que fiz com o dinheiro: uma compra no supermercado, na qual comprei produtos que em geral não comprava: iogurtes, doces, etc. Lembrei também da fala do antropólogo Viveiros de Castro (2015), que critica o Estado brasileiro por “transformar indígenas em pobres”. Identifiquei essa conexão entre minha memória adolescente e a fala indígena de Rossandra, que se dá pela vivência da pobreza;

Quando ela falava sobre a comunicação, sobre o não falar, sobre o não se sentir à vontade para falar: “é difícil para nós fazer falar. Mas, quando aprende, não se cala”. Isso me chamou a atenção, de onde vem esse silêncio senão de um silenciamento histórico? E como quebrar isso, seria possível quebrar, numa simples peça de teatro? Rossandra também compara (e se compara) com lideranças que falam muito, que aprenderam a falar: “quando começa aprender a falar, fica bravo, como cacique, se solta, não fala baixo, fala alto”. E penso que poderia ter convidado uma liderança para estar comigo em cena, e não o fiz. Tomo consciência de que o que me interessa é o não dito, o silenciado... e que, de alguma forma, minha experiência de vida como mulher, mesmo tão diferente da experiência de Rossandra, se identifica com esse silenciamento.

Procurei os verbos que mais apareciam nos relatos de Rossandra, sobre o que há de bom e de ruim na cidade e na aldeia e identifiquei, além do lembrar (memória), a presença dos sentidos: ver, ouvir, sentir, cheirar. Também viver e sonhar.

dos professores, vem logo as coisas que minha vó, minha mãe falava. Minha mãe à noite contava histórias, ao redor do fogo. Hoje ninguém mais faz isso na aldeia. As mães, os pais não tem tempo. Se a mãe e o pai não tem tempo, a escola tem que ter. Eu conto uma história pros meus alunos, eles gostam mesmo. Eu nunca pensei que minha mãe estava me ensinando o grafismo todo o tempo que eu estava com ela. Eu fui fazer o TCC sobre o grafismo. MEMÓRIAS. CONEXÕES.

Figura 41: Hoje na escola algumas crianças são totalmente voltadas, preparadas p/a cidade, ensino médio, o q você quer da sua vida? Na minha época tendo um chinelo tavamto bom, era mto difícil pegar uma roupa boa, hoje as crianças que mandam, que escolhem. Hoje é proibido bater no filho. Minha avó gostava de fazer guaxiré. Todo sábado ela fazia. Era muito bom. Eu sou vó, mas eu não sei fazer, como eu vou começar? Iniciativa.

A partir da identificação da presença dos sentidos, e buscando também uma conexão com o projeto original que previa uma expedição sensória pela cidade, trabalhamos no próximo encontro com produção escrita individual (minha e dela) motivada pelas perguntas: o que sinto/vejo/ouço/cheiro na cidade e na aldeia? Abaixo o registro da produção desse dia:

Material Textual: VER

ROSSANDRA

o ver. Olhar sobre a cidade de dia. De longe vejo os prédios altos e algumas casas. Parecem pequenos, à noite parecem muitos vagalumes com luzes coloridas. Parece bonito, e um paraíso. Então, ao entrar na cidade muda tudo, muitos carros, muito calor e as luzes não são vaga lumes são luzes que não saem do lugar e nem voam. Então você se perde quando vai atravessar as ruas você não sabe se corre ou anda é tudo muito igual as ruas iguais, as casas iguais, e carro igual nem uma pessoa se cumprimenta todos estão apressados, não tem bom dia, nem um oi, tudo muito estranho.

Vejo o mato ao lado de casa, minha gata, árvores sombra, vejo as pessoas se preocupando, vejo cotia andando, vejo lagartão andando

Meu olhar atrás da mata verde queria olhar e ver matas, rios, peixes e animais, mulher fazendo artesanato, suas cestas, tecendo redes, cantando e feliz por apenas viver, não se preocupar com dinheiro, contas, são livres para correr, nadar, pular, comer, plantar

Mas vejo sofrimento no olhar de pequeninos, não tem mais floresta, não tem rio, não tem plantação, tudo é ilusão

Vejo os guerreiros lutando pelos seus direitos uns morrem e outros vivem para contar às crianças que ainda há esperança nos olhares sofridos e pronto para lutar

JÚNIA

O que eu vejo na cidade

Da minha janela, vejo a cerca elétrica. Vejo ruas asfaltadas muito iguais, muito parecidas.

Vejo muita grama verde. Vejo flores. Vejo gatos e cachorros. Vejo muito pouca gente.

Vejo a tela do computador, do celular. Vejo as fotos dos meus amigos em festas, o que comeram, o que estão fazendo, as fotos das suas viagens. Vejo páginas de internet, abas que se abrem, notícias, análises.

Vejo, vez por outra, famílias passando em carroças.

Não vejo quase ninguém. Passo o dia inteiro sem ver ninguém de verdade. Quando saio no centro, vejo muitos carros, muitas lojas, vitrines, o céu azul, amplo, e noite ampla, estrelada. Vejo velhinhos na praça, vejo homens e mulheres dirigindo carros grandes, vejo jovens de uniforme escolar, vejo propagandas de cursinho, de escola, escola que prepara para o vestibular.

Quando vou em terra indígena vejo a terra, vejo cachorros, vejo sempre muitas crianças, galinhas, vejo casas de tijolo e às vezes telhado de sapê.

Vejo muito espaço na cidade. Muito espaço entre as pessoas.

Material Textual: Ouvir

ROSSANDRA

Ouçõ pássaros cantar, ouçõ

Como ouvir as coisas que me deixem bem quando é de dia escuto silêncio do ar, do vento, do canto dos pássaros, os latidos do cachorro e o miado do gato. De vez em quando ouçõ o carro passar e barulho de moto no meu tekoha. À noite são muitos barulhos de funk, músicas com caixa de som alta, orações das igrejas. E quando quero um sossego penso: vou à cidade, mas na cidade são vozes misturadas com som de carro e microfone das lojas e assim volto com dor de cabeça.

JÚNIA

O que eu ouçõ na cidade

Ouçõ ruído de cerca elétrica, pequenos estalos.

Ouçõ cachorros latindo. Quando ando na minha rua, no meu bairro, vou passando e os cachorros vão latindo. Eles vem até o portão, e latem. Não é bom ouvir isso, eles são agressivos, e assustam. Não se pode andar nas calçadas.

Ouçõ barulhos de construção, estão sempre construindo, barulho da máquina de fazer concreto girando, ouçõ barulho de fanfarra ensaiando, são muitos grupos de fanfarra, alguns acho que são de militares. Ouçõ barulhos de carros.

Quase não escuto vozes.

Escuto também o rádio, toca alto um programa de rádio onde as pessoas falam dos seus problemas. Ouçõ também música sertaneja. E muitos passarinhos.

Quando eu vou na aldeia, eu escuto músicas que eu não entendo, não sei o que significam.

Ouço o barulho do maracá e do taquá, e acho bonito. As vozes são graves e parecem que não saem da boca, mas ficam ressoando no corpo todo.

Material Textual: Cheirar

ROSSANDRA

Os cheiros das flores são os que me deixam viva. Sinto cheiro da comida mandioca assada queimando e cheiro de batata assada e milho queimando na hora da janta. Isso significa que está na hora de comer. Na cidade, sinto cheiro muito forte de esgoto e gasolina, me faz espirrar bastante, mas ainda bem que volto onde é o meu tekoha, mas mesmo assim sinto cheiro de cachorro morto na estrada e assim vou cheirando e cheirando

Meu tekoha sinto cheiro de ar puro vindo do mato ar úmido

Sinto cheiro de flores da mata

Sinto cheiro de batata assada, mandioca e milho assado

Quando chove sinto o cheiro da terra que me traz lembranças boas das histórias dos meus avós

Sinto cheiro de comida sendo preparada no meu tekoha

Na cidade sinto cheiro de gasolina, comida de restaurante, cheiro de fossa, cheiro de aterro sanitário

Cheiro de frutas quando passo em frente da frutaria

Sinto cheiro, cheiro e mais cheiro, uns bons e outros bem ruins

Cheiros = como sentir o sabor da terra

Os cheiros das flores são os que me deixam viva. Sinto cheiro da comida, mandioca assada queimando no fogo, na hora da janta quando é assim é hora de comer.

Na cidade cheiro muito forte de esgoto e gasolina, faz eu espirrar bastante, mas ainda bem que volto onde é o meu tekoha, mas mesmo assim sinto cheiro de cachorro morto na estrada e assim vou cheirando e cheirando

JÚNIA

Cheiro de terra molhada quando chove. Cheiro de chuva. Cheiro de lixo acumulado, quando esqueço de colocar para fora. Fora de onde?

A cidade tem cheiro de poeira em alguns lugares tem cheiro de gordura que vem das lanchonetes. O cheiro de suor das pessoas quando faz calor.

A aldeia tem cheiro de terra e mato.

Material Textual: Sentir

ROSSANDRA

Na minha casa sinto [falta da] presença de visitas dos parentes mais próximos, então para ter companhia, procuro o celular ou computador. Na rua poucas pessoas se olham e param para cumprimentar, perguntam onde vão, de onde vem. E por isso vou até a porta, sinto vento suave e me sinto sozinha. Na cidade onde tem muita gente ainda me sinto mais sozinha porque ninguém olha para os lados para ver que eu sou gente, passo despercebida por todos, mas quando volto para casa percebo que tenho família que mora comigo o tempo todo, essas pessoas me fazem sentir feliz...

Sinto clamor de grito

Na minha casa sinto presença de visitas dos parentes mais próximos, então para ter companhia, procuro o celular ou computador, mas nem isso me satisfaz.

O meu sentir tem nome, chama família. Isso é se sentir aconchegado de um abraço, de um carinho.

O sentido me faz sentir sozinha quando vou a cidade, paro e penso nas ruas e multidões de pessoas, muitos apressados, não olham para os lados e nem veem quem está passando.

No meio de tanta gente me sinto tão sozinha porque na cidade cada um pensa em si mesmo e todos apressados.

Passo despercebida por muitas pessoas.

Ninguém se cumprimenta mais

A rua de estranhos passando

JÚNIA

Sinto muito calor quando faz calor. Mas prefiro sentir calor do que sentir frio. Sinto muito frio quando faz frio. Gosto de sentir o vento.

Sinto sono de manhã. Fico ansiosa quando vou começar um trabalho. Sinto vontade de comer coisas gostosas e às vezes não sei o que é que eu queria.

Sinto raiva das injustiças e sinto medo de ficar sem apoio das outras pessoas.

Sinto muito sozinha quando saio na rua e não encontro nenhum conhecido, e ninguém me cumprimenta. Sinto muito cansaço quando caminho pela cidade a pé, quase sempre faz muito

calor e não falo com ninguém.

O material acima vai dar origem, posteriormente, às cenas 01 e 03 da dramaturgia de *Jaity Muro*. Naquele momento, porém, após três encontros de conversas e de escritas, ao invés de continuar investindo na produção de material textual, sentimos falta de realizar experimentações cênicas.

Na verdade, por mim eu continuaria escrevendo, mas eu me preocupava que Rossandra tivesse certa expectativa de fazer teatro, de apresentar alguma coisa. Então achei que seria bom vivenciarmos a experiência de estar em cena. Ao mesmo tempo, eu não queria nos dirigir, porque queria estar numa relação horizontal com a Rossandra e também queria estar numa posição de experimentar também, de não saber. Então sugeri para Rossandra que chamássemos a artista Karla Neves⁸³ para nos dirigir. Rossandra e Karla já se conheciam, porque Karla também atuou na Licenciatura Intercultural Indígena.

5.5. A chegada de uma diretora e as primeiras improvisações

Em um primeiro momento, ao convidarmos Karla, expusemos nosso processo de trabalho até ali e mostramos o material textual que já tínhamos produzido, eu e Rossandra, a partir dos verbos: ver, ouvir, cheirar e sentir. Expusemos também o nosso desejo de formatar algo para compartilhar com algum público, mesmo que fosse só um público de amigos do espaço cultural Casulo. O evento não necessariamente seria um espetáculo: poderia ser uma performance ou ensaio aberto.

Karla passou a participar de nossos encontros semanais. Conversávamos muito, tomávamos café, ríamos, falávamos sobre as nossas vidas. Nesse período, cheguei a duvidar do que estávamos fazendo: aparentemente perdíamos muito tempo, mas depois eu entendi que tudo foi importante e que foi aproveitado. Na época, contudo, me lembro de ter ficado bastante insegura: confiava na condução da Karla, mas ao mesmo tempo estava bastante ansiosa em relação a trabalho e tive dificuldades, em um primeiro momento, em compreender

⁸³ Karla Neves é diretora teatral atuante em Dourados/MS, desde 2015. Licenciada em Teatro, Especialista em Interdisciplinaridade em Artes e Ensino das Artes e Mestranda em Letras, é pesquisadora nas áreas de Teatro e interatividade, Teatro do Oprimido, Teatro Dialético e Performance. Artista pesquisadora do Coletivo Clandestino, grupo criado em 2003, atualmente radicado em Dourados-MS, trabalhou na direção dos espetáculos do grupo, atuou em espetáculos relevantes na produção paranaense entre os anos de 2003 e 2008.

que a nossa convivência, o nosso estar junto, já era parte da performance.

Além de conversarmos, de lancharmos, de estarmos juntas nesse tempo mais relaxado da convivência, também iniciamos, sob a condução da Karla, alguns exercícios para nos aproximar do corpo uma da outra: alongamentos em dupla e alguns jogos e exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido.

FIGURAS 42 e 43: Aquecimento a partir de jogo do Teatro do Oprimido, Dourados/MS, setembro de 2017.



Registro de ensaio. Espaço Casulo. Foto: Karla Neves.

Também sob a condução de Karla, iniciamos algumas improvisações pelo espaço e, em uma delas, utilizamos alguns papéis que se relacionavam, naquele momento, à nossa escrita sobre a cidade. Durante a improvisação com os papéis, a imagem de cartas e de bilhetes passados entre nós ganhou força e percebemos que, de alguma forma, estávamos sempre nos relacionando a partir de lugares distintos, porém sempre em comunicação por meio desses papéis.

FIGURA 44 - Registro de improvisação, Dourados/MS, setembro de 2017.



Espaço cultural Casulo. Foto: Karla Neves.

Por causa das improvisações com os papéis/cartas, Karla sugeriu que nos correspondêssemos entre nós, e que também enviássemos cartas para pessoas que quisessem de alguma forma se relacionar com o nosso processo de criação. Uma das cartas que enviei foi para Rossandra e, após muitos dias a carta voltou para mim, apesar do endereço estar correto e de haver sempre pessoas em casa para receber. Fomos investigar e descobrimos que o racismo se manifesta também no serviço de Correios, que não dá tanta importância à correspondência pessoal que chega para os(as) moradores(as) da aldeia, a qual é deixada na agência para que alguém procure e não entregue à domicílio, como na área urbana. Como a proposta de Karla para as cartas é a de que chegassem de surpresa, Rossandra não foi até a agência e, então, mandaram a carta de volta.

Durante o mês de setembro, houve muitas chuvas e algumas vezes isso foi impeditivo para os nossos ensaios, pois na aldeia não tem calçamento e dependendo da intensidade das chuvas a lama não permite a passagem da moto de Rossandra. Essa experiência de cancelar o ensaio por causa da chuva foi para mim uma experiência muito concreta das barreiras que impedem a criação artística intercultural no contexto de Dourados. Enquanto me dava conta desses aspectos, paralelamente continuávamos trabalhando com as improvisações e aos poucos foi surgindo a imagem de um muro entre nós.

FIGURA 45 - Registro de improvisação, Dourados/MS, setembro de 2017.



Espaço cultural Casulo. Foto: Karla Neves.

Construído na foto acima com objetos disponíveis na sala de ensaio, esse muro refletia outros muros, materiais e imateriais que separam nossas vidas. Mesmo morando na mesma cidade e tendo tantas coisas em comum (duas mulheres, professoras, da mesma faixa de idade), são muitos muros que nos separam e há também um muro em específico bastante concreto e também tão simbólico, que é o muro que separa a região do bairro onde moro dos limites do território indígena. Em dezembro, nos convidaram para que nos apresentássemos em um evento da Faculdade Intercultural Indígena, especificamente um Congresso sobre Estudos Interculturais e, para divulgar essa apresentação, fomos fazer uma foto próximo a esse muro:

FIGURA 46 - Frente ao muro que separa a Reserva Indígena de Dourados do bairro Parque Alvorada., Dourados/MS, novembro de 2017.



Da direita para a esquerda: Júnia e Rossandra em frente ao muro que separa a Reserva Indígena de Dourados do bairro Parque Alvorada. Foto: Karla Neves.

FIGURA 47 - Flyer de divulgação da apresentação do fragmento de Jaity Muro no II CIEI – Congresso Internacional sobre Estudos Interculturais.



O convite para apresentar nesse Congresso (uma intervenção de 15 minutos) foi muito importante para o nosso processo criativo, pois nos deu a oportunidade de reunir todo o material que havíamos produzido e tentar sintetizar e formatar algo. Retomamos, então, nesse período, o material textual produzido anteriormente, a partir dos estímulos ver/ouvir/cheirar/sentir e Karla pediu que trouxéssemos para a sala de ensaio nossos rituais cotidianos. Eu trouxe os rituais de tomar banho (que em cena se tornou mais um lavar mãos, rosto e cabelos em uma bacia de água) e de checar o celular. Rossandra trouxe os rituais de varrer a casa e de tomar tererê⁸⁴. A partir desses rituais, foram surgindo algumas ações e também alguns objetos cênicos, mas ainda não tínhamos nosso muro cenográfico, que acabou sendo construído com tijolos e tábuas que estavam no fundo do quintal da casa onde morava de aluguel.

⁸⁴ Bebida típica sul-mato-grossense, de origem guarani, feita a partir da infusão da erva-mate em água gelada.

FIGURA 48 - Muro cenográfico, visto do espaço ocupado por Rossandra. Auditorio UFGD, dezembro de 2017.

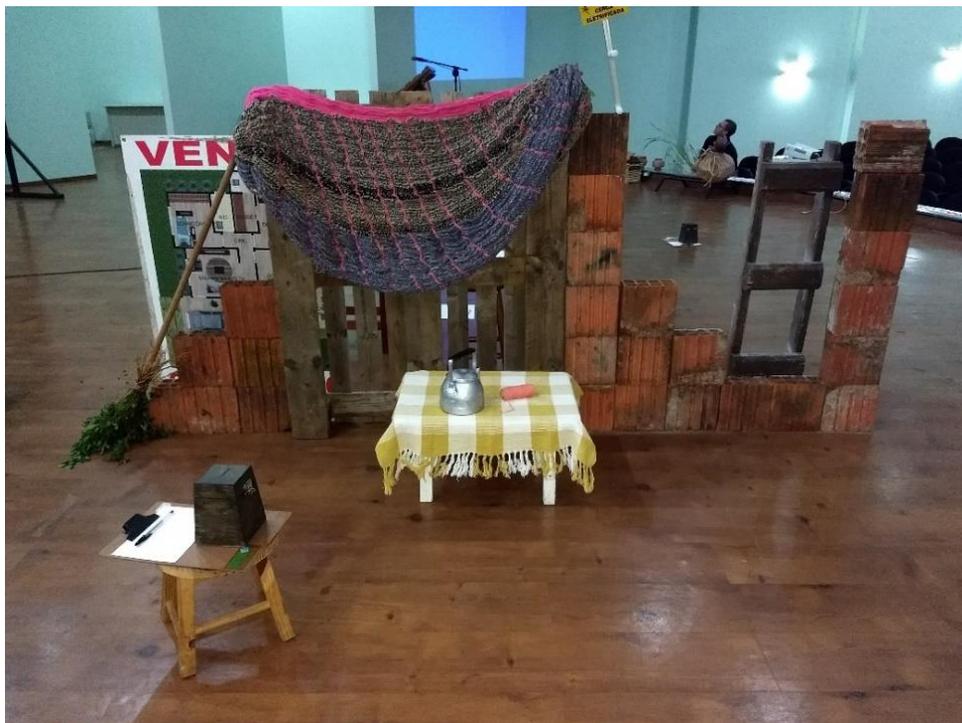


Foto: Júnia Pereira.

Nessa estrutura dramaturgica que experimentamos no Congresso, iniciávamos recolhendo histórias e depoimentos junto ao público acerca da cidade de Dourados e da Reserva Indígena de Dourados. Em seguida nos dirigíamos para o espaço cênico, onde alternávamos nossos rituais cotidianos transformados em ações à fala de trechos de nossos materiais textuais sobre a cidade. Ao fim, líamos o que o público também escreveu sobre a cidade. Esse trabalho se transformou depois no prólogo e na primeira cena de *Jaity Muro*. Na foto acima, é possível ver como configuramos, pela primeira vez, o espaço de Rossandra. Além da vassoura e do tereré, que depois se transformou em chimarrão, Rossandra trouxe também uma rede tecida por ela mesma, de acordo com uma técnica tradicional Kaiowá.

Já do meu lado do muro, além da bacia com água para o banho e o celular, também trouxe um biscoito recheado – por causa das memórias de pobreza e de supermercado – e também o livro *Um Teto Todo Seu*, de Virgínia Woolf, pois ele representa para mim um lugar social que sempre busquei: o de uma mulher artista e independente, uma conquista do feminismo que, no entanto, foi assimilada pelo capitalismo liberal. Tanto o biscoito recheado – comido com voracidade – quanto o livro, eram elementos que queria trazer como gestus

social⁸⁵ para a minha presença cênica. Conforme imagem abaixo:

FIGURA 49 - Muro cenográfico, visto do espaço ocupado por Júnia. Auditorio UFGD, dezembro de 2017.



Foto: Júnia Pereira.

Nessa apresentação, dispomos o público em lados diferentes do muro, de modo que os(as) espectadores(as) tivessem que escolher de qual lado estariam, e notamos que tal escolha já provocou nas(os) pessoas uma certa desestabilização. Além de ter que escolher um lado, foi desestabilizador também o fato de que não era possível ver tudo que acontecia do outro, tal limitação foi bastante didática para quebrar a ideia de universalidade discursiva, pois o teatro convencional procura dar essa ilusão de uma visão totalizante, por meio da visão frontal e da arquitetura cênica. Nossa disposição espacial chegou a causar incômodo em alguns(as) espectadores(as), que se ressentiram de ter sua visão cerceada, por não poderem

⁸⁵De acordo com Patrice Pavis, em seu verbete Gestus, 2. Gestus Brechtiano: “Toda ação cênica pressupõe uma certa atitude dos protagonistas entre si e dentro do universo social: é o *gestus* social. [...] O *gestus* se situa entre a ação e o caráter (oposição aristotélica de todo teatro): enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa práxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo.” (PAVIS, 1999, p. 187) No caso das ações de ler Virgínia Woolf e comer, com voracidade, um biscoito recheado, em *Jaity Muro*, trazem, em minha concepção, o significado social da ascensão social feminina pelo estudo: o livro representa o esforço e a luta pela escolarização, e esse livro de Virgínia Woolf representa a importância da independência financeira e intelectual feminina, e o biscoito recheado, comido com voracidade, representa a memória da fome e da privação. Tais elementos fazem parte da minha história, representada em cena, mas também remetem a um espectro social muito mais amplo.

acessar os dois ambientes ao mesmo tempo.

Essa primeira apresentação foi muito importante para o processo criativo, pois tivemos uma boa recepção do público predominantemente indígena e isso nos motivou a transformar esse trabalho de quinze minutos em um formato mais próximo a um espetáculo cênico. Ao retornar para a sala de ensaio, conversamos sobre quais outros elementos gostaríamos de pesquisar para compor a dramaturgia, somando ao material que já tínhamos, e surgiram algumas ideias. Uma delas foi a realização de uma entrevista, na qual cada uma de nós prepararia perguntas para entrevistar a outra.

A ideia da entrevista traz reminiscências da cena da personagem pesquisadora, que havia sido criada anteriormente, mas também carrega todo esse significado de reportagem, documentário, estudo e pesquisa que cerca o conhecimento produzido acerca de pessoas indígenas. Além disso, de forma direta, a entrevista materializa a cena da interpelação. De acordo com Butler (2015a):

cada relato que damos acontece numa cena de interpelação. Além disso, a cena de interpelação, que poderíamos chamar de condição retórica da responsabilidade, significa que enquanto estou engajada em uma atividade reflexiva, pensando sobre mim mesma e me reconstruindo, também estou falando contigo e assim elaborando uma relação com um outro na linguagem. O valor ético da situação, desse modo, não se restringe à questão sobre se o relato que dou de mim mesma é ou não adequado, mas refere-se à questão de que, se ao fazer um relato de mim mesma, estabeleço ou não uma relação com aquele a quem se dirige meu relato, e se as duas partes da interlocução se sustentam e se alteram pela cena de interpelação. (BUTLER, 2015a, p.70)

Em nosso exercício, combinamos que cada uma prepararia perguntas para a outra e no próximo encontro improvisamos a partir das perguntas feitas. As perguntas revelaram as curiosidades de uma pela outra, mas também a busca de cumplicidade e de outra visão acerca da própria experiência. Uma das perguntas que fiz a Rossandra foi acerca de sua experiência como mulher. Perguntei a ela “como era ser mulher”. Rossandra me respondeu que ser mulher era ser carinhosa, compreensiva, estar sempre pronta a ajudar. Esse trecho acabou indo para a cena e no momento em que ela o diz eu comento, com o olhar, o meu estranhamento em relação a essa concepção. Em outros momentos do roteiro da performance também se evidenciam as diferenças entre nós no que se refere às concepções de gênero, em interseção com nossos marcadores sociais e raciais, por exemplo quando ela me pergunta sobre meu cabelo curto ou quando falo sobre ter me casado com uma mulher, ou sobre não ter filhos.

Butler (2015c) nos alerta para o uso das conquistas do feminismo e da liberdade sexual como justificativa para opressão de outras culturas, supostamente “menos avançadas”:

[...] se supõe que as liberdades liberais se baseiem em uma cultura hegemônica, uma cultura que se chama “modernidade” e que depende de certo cômputo progressivo de liberdades crescentes. Esse domínio acrítico de “cultura” funcionando como uma precondição para a liberdade liberal torna-se, por sua vez, a base cultural para sancionar formas de ódio e abjeção de cunho cultural e religioso”. (BUTLER, 2015c, p.162)

A argumentação da filósofa se dá, sobretudo, a partir do contexto da relação norte-americana com as culturas islâmicas, no qual as conquistas históricas das mulheres e de LGBTQs na América são utilizadas como provas do avanço de uma civilização, em detrimento da sociedade islâmica, na qual as relações de gênero seriam supostamente “primitivas”, “violentas” ou “bárbaras”. Paradoxalmente, essa suposta superioridade americana seria utilizada como legitimação de todo tipo de ação bárbara e violenta da parte dos Estados Unidos em relação ao Islã: “A barbárie em questão aqui é a barbárie da missão civilizatória, e qualquer política anti-imperialista, sobretudo a feminista e a homossexual, deve se opor a ela sempre” (BUTLER, 2015c, p.192). Em concordância com Butler e contra o uso das conquistas feministas para a justificativa do genocídio cultural, buscamos evidenciar, na construção dramaturgica, as diferentes formas de ser mulher, sem criar um juízo de valor acerca das experiências de gênero.

Abaixo, imagens dos registros feitos pela diretora Karla Neves, a partir das nossas improvisações.

FIGURAS 50 a 54 - Anotações da diretora Karla Neves, dezembro de 2019.

meu pai
as duas nã sabem nadap.
Junia já foi p/ Buenos Aires.
foi com amigos - Resandra perguntou
você gosta de música
que tipo de música vc gosta?
hoby - você sabe o que é
Resandra perguntou hoby
muito bom
teoria
você tem um hoby?
Junia não tem hoby:
→ Senha Junia - tem
um filho, uma filha, adotar
senha com um mundo menor

perguntas, Junia iniciou. Resan
dra responde —
• O seu nome é Junia } R
Pá vc não disse seu sobrenome? } S
— Você já saiu da cidade?
R - Sim Florianópolis. sonho das filhas
da cidade
dos sonhos

como é p/ vc ser mulher

R - ser mulher, corumbosa, comprometer, atencas p/ pensar que precisam de vc, das atengoes cuidar filhos, marido.

J - Ter um pouco mais de tempo, p/ estudar e que queria trabalhar, ^{mas umao no peço}

Ser mulher n̄ entender de certas coisas fazer uma tecnica.

Se mulher parou praça p/ ir que parou

Você tem mania?

J - acho que não.

Porque foi p/ você ser mãe? n̄ costuma -

R - Você sabe alguma coisa?

J - se você pudesse mudar alguma coisa na cidade.

R - Todo mundo andaria de Sade ta

árvore, cachorro e n̄ ter mais mais floes

J - mais praças, + teatro, + árvores, mais ônibus - t

R se você fosse uma índia, o que te daria -

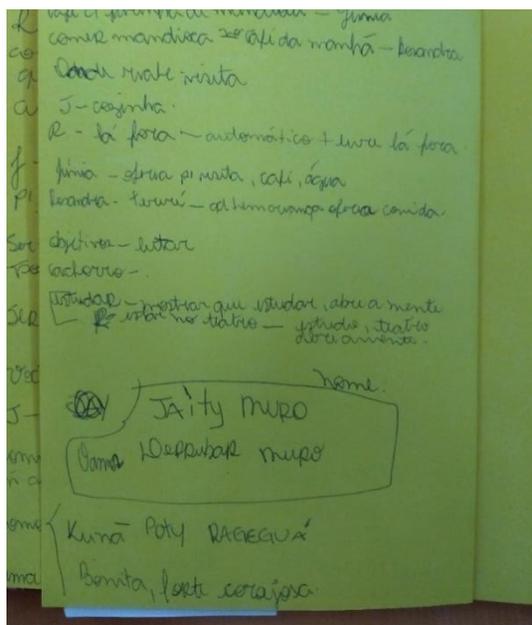
teria uma índia.

R - Você tem curiosidade,

J - sim, tempo é diferente - rida que com outras pessoas.

R - Você gosta de fazer teatro.

introdução - falar p/ ser ouvido.



Anotações da diretora Karla Neves realizadas durante a primeira improvisação da entrevista⁸⁶.

Outro momento marcante, para mim, do exercício da entrevista, foi quando Rossandra me perguntou “se eu tinha curiosidade sobre pessoas indígenas” e “se eu queria ser índia”. Tal pergunta foi num primeiro momento desconcertante, pois me posicionou como uma pessoa branca, com curiosidade sobre pessoas indígenas. Senti-me frívola e descontextualizada. Ao mesmo tempo, a experiência me deu a oportunidade de assumir isso e de conseguir entender e reelaborar esse meu interesse em relação aos povos indígenas. Devido ao caráter performático do trabalho, a resposta vem se alterando ao longo do tempo, na medida em que o trabalho vai

⁸⁶ Figura 50: senti muito medo do mar. Parecia que aquela água ia me engolir. As duas não sabem nadar. Júnia já foi p/ Buenos Aires, foi com amigos, Rossandra perguntou. Você gosta de música, que tipo de música você gosta? Hobby – você sabe o que é hobby? (hobby - muito bom termo) Rossandra perguntou. Júnia não tem hobby. Sonho Júnia – ter um filho, uma filha, adotar. Sonha com um mundo menor[sic]. Júnia – poucos amigos. Rossandra – amigos.

Figura 51: Perguntas, Júnia iniciou, Rossandra responde. R p/ J: Pq seu nome é Júnia, pqvc não deixa seu cabelo crescer. J: Você já saiu da cidade? R: Sim, Florianópolis. Longe dos filhos, da cidade, do marido.

Figura 52: Como é p/ vc ser mulher. R: Ser mulher, carinhosa, compreensiva, atenção p/ pessoas que precisam de vc, dar atenção, cuidar filhos, marido. J: ter um pouco mais de tempo p/ resolver o que queria trabalhar, meu irmão não pode. Ser mulher não entender de certas coisas, trocar uma torneira. Ser mulher parece fraca p/ erguer peso. Você tem mania? J: acho que não. J: como foi p/ você ser mãe? Não acreditei, como você pode sair dali, muita dúvida, 16 anos, uma natureza tão grande, ser especial.

Figura 53: R: Você se sente amada, como? R: Você sabe dançar, J: Se você pudesse mudar alguma coisa na cidade, R: Todo mundo andaria de bicicleta, árvores, cachorro, e não ter muro, mais flores. J: mais praças, mais teatro, mais árvores, mais ônibus. R: Se você fosse uma índia, o que você queria, seria uma índia. R: Você tem curiosidade, J: sim, tempo é diferente, relações com outras pessoas. R: Porque você gosta de fazer teatro, estratégias, pra falar, pra ser ouvido, guaxiré.

Figura 54: mandioca, no café da manhã. Café c/ farinha de mandioca – Júnia. Comer mandioca no café da manhã – Rossandra. Onde recebe visita. J: cozinha. R: lá fora, automático, mais livre lá fora. J: oferece pra visita café, água. R: tereré, quando tem criança, oferece comida. Objetivos - lutar, cachorro, estudar, mostrar que estudar abre a mente. R: estar no teatro – estudo, teatro abre a mente. Nome Jaity Muro. Vamos Derrubar Muro. Kuña Poty Rajagua. Bonita Forte Corajosa.

se atualizando no contato com o público. Percebo que a necessidade de responder a essa pergunta em cena e as outras que Rossandra me faz me colocam em uma situação de continuamente elaborar um relato de mim mesma como pessoa não indígena, atualizando permanentemente minha identidade.

Mesmo que em alguns momentos do trabalho haja essa oposição ou comparação entre mulher indígena e mulher não indígena, buscamos não estabelecer dicotomias fixas, mas permitir que aproximações e distanciamentos se revelem de forma dinâmica no diálogo cênico. O caráter performativo do trabalho é fundamental para que tal diálogo não se imobilize e, nesse sentido, o roteiro dramatúrgico se torna apenas uma referência para a realização da apresentação/performance. Por exemplo, em um primeiro momento, ao ser perguntada se tinha curiosidade de conhecer algo da cidade, Rossandra respondia que tinha curiosidade de conhecer um hotel. Em outubro de 2019, nos apresentamos no SESC Campo Grande e ficamos hospedadas num hotel. Na apresentação seguinte, ao ser perguntada sobre isso, Rossandra respondeu que antigamente tinha essa curiosidade, mas que agora já conhece. Eu perguntei a ela então o que ela achou do hotel, e ela respondeu: “tudo branco: toalhas brancas, lençol branco, parede branca, tudo branco”. O caráter dinâmico desse diálogo garante sua vitalidade. De acordo com Butler:

O reconhecimento de que não somos, em cada ocasião, os mesmos que nos apresentamos no discurso poderia implicar, por sua vez, certa paciência com os outros que suspenderia a exigência de que fossem idênticos a todo momento. Para mim, suspender a exigência da identidade pessoal, ou mais especificamente, da coerência completa, parece contrariar certa violência ética, que exige que manifestemos e sustentemos nossa identidade pessoal o tempo todo e requer que os outros façam o mesmo. Para os sujeitos que vivem invariavelmente dentro de um horizonte temporal, trata-se de uma norma difícil, quiçá impossível, de ser satisfeita. (BUTLER, 2015a, p.60)

A partir dessas improvisações relacionadas ao tema da entrevista, foi criada a cena 2, que é uma cena na qual começamos a interagir. Ao final dessa cena, há uma desconstrução do muro cenográfico – que, no entanto, permanece marcado na iluminação – e então, na cena 3, ainda a partir do material produzido a partir do ver/ouvir/cheirar/sentir, uma fala da experiência de estar no espaço da outra. Já na cena 4, reuni o material de nossas conversas, trazendo um pouco das nossas histórias e memórias de vida.

Essa estrutura dramatúrgica ficou pronta, em janeiro de 2018, e planejávamos então nossa estreia para o mês de março, no Dia Internacional da Mulher. Então, a partir de janeiro,

o processo ficou mais parecido com um processo convencional de montagem, no sentido da realização de ensaios a partir de um roteiro já estabelecido. Mesmo assim, Karla sempre reservava um tempo para que pudéssemos conviver, conversar, contar histórias de nossa vida: isso foi muito importante para que mantivéssemos a nossa ligação, algo que aconteceu graças à sensibilidade da diretora.

Próximo à estreia, fiquei muito insegura e me perguntava se estava atuando ou não, se isso era ou não era teatro. Sentia-me desconfortável porque não havia uma personagem. Para Rossandra, ao contrário, tudo parecia muito natural e tranquilo, ela encarava tudo com naturalidade, ânimo, alegria, e isso me motivava a continuar. Também fizemos uns vídeos, Rossandra e seu marido Juvenal já trabalham com audiovisual na aldeia, e então eles fizeram imagens da aldeia e eu fiz imagens da cidade, cada uma de seu ponto de vista filmou o que vê e o que percebe, como de novo o exercício inicial de escrita, mas agora em outra linguagem.

Karla sugeriu também que iniciássemos servindo café com mandioca ao público, elementos que surgiram na entrevista, pois pela manhã Rossandra come mandioca e eu tomo café. Durante esse momento inicial de café com mandioca, conversamos com o público e recolhemos depoimentos, que ao final do trabalho são lidos em voz alta. Abaixo, fotos de divulgação e registros do espetáculo/performance, seguidas do roteiro dramaturgico final.

FIGURA 55 - Imagem de divulgação da estreia, março de 2018.



Foto: Raique Moura.

FIGURA 56 - Registro de apresentação no Teatro Casulo. Outubro de 2018.

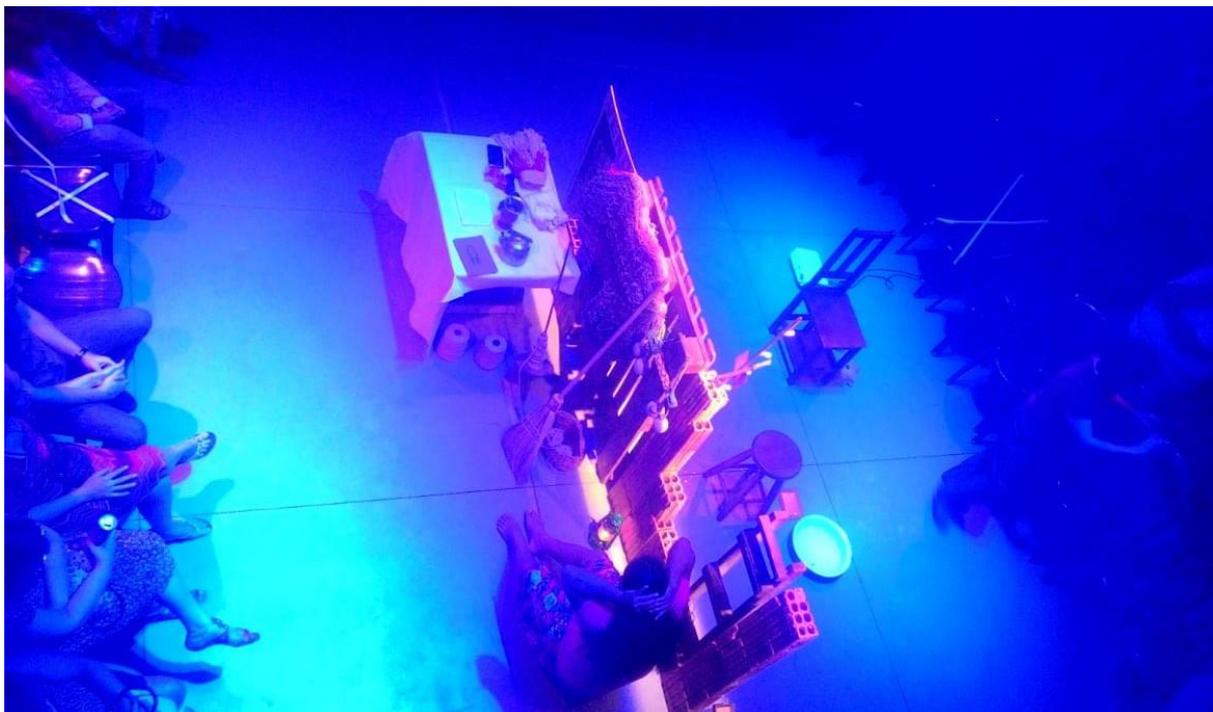


Foto: Karla Neves.

FIGURA 57 - Registro de apresentação no Teatro Casulo, outubro de 2018.



Foto: Karla Neves

FIGURA 58 - Cena de Jaity Muro, Espaço Sucata Cultural, agosto de 2019.



Foto: Lucas Oliveira.

FIGURA 59 - Júnia e Rossandra em cena de Jaity Muro. Espaço Sucata Cultural, agosto de 2019.



Foto: Raique Moura

FIGURA 60 - Júnia e Rossandra em cena de Jaity Muro. Espaço Sucata Cultural, agosto de 2019.



Foto: Raique Moura.

FIGURA 61 -Júnia e Rossandra em cena de Jaity Muro. Espaço Sucata Cultural, agosto de 2019.



Foto: Raique Moura.

FIGURA 62 - Público interagindo em cena de Jaity Muro. Espaço Sucata Cultural, agosto de 2019.



Foto: Raique Moura.

FIGURA 63 - Público com objeto de cena (espelho) durante cena de Jaity Muro. Espaço Sucata Cultural, agosto de 2019.



Foto: Raique Moura.

5.6. JAITY MURO - Roteiro Dramatúrgico

Artistas criadoras: Júnia Pereira, Karla Neves e Rossandra Cabreira

Dramaturgista: Júnia Pereira

Estreia 10 e 11 de março de 2018 – Teatro Municipal de Dourados.

PRÓLOGO – Recepção

Numa antessala ou foyer, estão servidos, para o público que chega, café e mandioca. Há uma exposição com imagens do processo criativo. Júnia e Rossandra recebem o público, cumprimentam, conversam, oferecem papel e caneta, e pedem para que o público escreva cartas, bilhetes ou mensagens contando uma experiência ou impressão sobre a vida na cidade de Dourados. A um chamado das atrizes, o público deixa a antessala ou foyer e adentra o espaço cênico, que está dividido ao meio por um muro cenográfico. O público é convidado a se sentar, escolhendo um dos lados do muro. Enquanto o público se acomoda, são projetados dois vídeos diferentes, cada um de um lado do muro cenográfico. Do lado de Júnia, as imagens a mostram (seus pés) caminhando pelas ruas da cidade, em seguida o momento em que chega em casa, lava os pés e toma café. Do lado de Rossandra, as imagens mostram as paisagens da aldeia Jaguapiru, na Reserva Indígena de Dourados, onde Rossandra reside, a mostram fazendo artesanato em sua casa e lavando os pés no rio. Ao fim dos vídeos, Júnia e Rossandra iniciam ações cotidianas enquanto relatam ao público o que veem.

Rossandra: Vejo o mato ao lado de casa, minha gata, árvores, sombra, vejo as pessoas se preocupando, vejo cotia andando, vejo lagartão andando.

Júnia: Da minha janela, vejo a cerca elétrica. Vejo a rua asfaltada, do outro lado da rua vejo a grade do portão do vizinho. Às vezes, atrás das grades, um gato ou um cachorro me olha. Vejo a grama verde do vizinho, flores. Não vejo quase ninguém.

Rossandra:*(enquanto varre)* Meu olhar atrás da mata verde queria olhar e ver matas, rios, peixes e animais, mulher fazendo artesanato, suas cestas, tecendo redes, cantando e feliz por apenas viver... Queria ouvir tocar o *mby* que hoje não se ouve mais, queria que as pessoas não tivessem tão preocupadas com dinheiro, com contas pra pagar, que fossem livres para correr, nadar, pular, comer, plantar...

Júnia:*(senta-se, ação com as mãos)* Vejo a tela do computador, do celular. Vejo as fotos dos meus amigos em festas, estão sorrindo, se divertindo em lugares bonitos, com pessoas legais,

comendo coisas gostosas, viajando... nas fotos. Vejo páginas de internet, abas que se abrem azuis, trazem notícias, análises, comentários. (vai lavar as mãos)

Rossandra: Mas vejo sofrimento no olhar de pequeninos, não tem mais floresta, não tem rio, não tem plantação, tudo é ilusão...

Júnia:*(andando em círculos)* Às vezes, passo o dia inteiro sozinha na minha casa, sem ver ninguém de verdade. Então quero ir ao centro da cidade, encontrar as pessoas que moram aqui, olhar no rosto delas. No centro da cidade vejo carros, lojas, vitrines... Na praça, vejo estátuas de bandeirantes. Heróis? Assassinos? Vejo homens e mulheres dirigindo carros grandes, vejo propaganda de escola de inglês para crianças de dois anos de idade. Então olho para o céu, o céu azul e amplo de Dourados.*(vai para a bacia, molha o cabelo e sacode a água, três vezes)*

Rossandra: Vejo os guerreiros lutando pelos seus direitos uns morrem e outros vivem para contar às crianças que ainda há esperança nos olhares sofridos e pronto para lutar.

Júnia:*(ao público)* O que você houve? Eu ouço barulhos de construção, estão sempre construindo, barulho da máquina de fazer concreto girando, ouço barulho de música ao longe, fanfarra de sete de setembro, é um bairro de militares. Ouço barulhos de automóveis passando na minha rua. Pássaros no meu quintal. *(pega o celular, olha, come biscoito recheado)*

Rossandra:*(faz mate e toma)* Como ouvir as coisas que me deixem bem quando é de dia escuto silêncio do ar, do vento, do canto dos pássaros... Os cheiros das flores são os que me deixam viva. Sinto cheiro da comida mandioca assada queimando e cheiro de batata assada e milho queimando na hora da janta. Isso significa que está na hora de comer. *(tenta tecer, não consegue)* Já não consigo mais fazer a minha rede...

(Júnia lê baixinho para alguém do público um trecho de “Um teto todo seu” de Virgínia Woolf)

Rossandra: No meu *tekoha* sinto cheiro de ar puro vindo do mato ar úmido. Sinto cheiro de flores da mata, cheiro de batata assada, mandioca e milho assado. Quando chove sinto o cheiro da terra que me traz lembranças boas das histórias dos meus avós... Sinto cheiro de comida sendo preparada no meu *tekoha*...

Júnia: Sinto muito sono de manhã. *(ao público)* Você sente? Às vezes, acordo e não tenho vontade nenhuma de me levantar da cama. Fico muito ansiosa quando vou começar um trabalho. Sinto vontade de comer coisas gostosas e doces, e às vezes não sei bem do que mesmo eu tenho vontade...

Cena 02 – Entrevista

Rossandra lê texto “Dois mundos diferentes”. Nos dois ambientes, é projetado o Vídeo “Mulher Feliz”, que traz imagens de mulheres felizes, da publicidade e das redes sociais, mescladas a selfies de Júnia e de Rossandra, sorrindo.

Rossandra: Vou contar uma estória para vocês. Morava uma mulher muito feliz, num seu mundo que achava que conhecia tudo. Ela era muito feliz, não se preocupava com nada, levava sua vida muito bem. De manhã, à tarde e à noite, sua vida era a mesma. Até que um dia ela foi no fundo do seu quintal e ali ela viu um passarinho cantar muito bonito e passarinho foi voando, voando, e passou para o outro lado do muro. E ela, muito curiosa, queria ver o que tinha do outro lado.

Júnia filma o público com seu celular, perguntando o nome das pessoas. Chega até o muro e filma Rossandra.

Júnia: Qual seu nome?

Rossandra: Meu nome é Rossandra, mas na minha língua meu nome é KuñaPotyRajegua.

Júnia: Você fala quantas línguas?

Rossandra: Falo duas: português e kaiowá. E você?

Júnia: Eu falo só português mesmo. (*Júnia para de filmar*) E o que quer dizer seu nome?

Rossandra: Kuña é mulher, Poty é flor, Rajegua é forte.

Júnia: Bonito.

Rossandra: E você, quem é?

Júnia: Eu não sei.

Rossandra: Você tem um nome?

Júnia: Eu chamo Júnia.

Rossandra: Por que seu nome é Júnia?

Júnia: Em outra língua, latim, quer dizer jovem. Mas acho que meus pais não pensaram nisso quando escolheram. Foi só um nome que viram e acharam bonito.

Rossandra: Por que você não deixa seu cabelo crescer?

Júnia: Às vezes eu deixo. Mas às vezes dá vontade de cortar. Como é a sua roupa?

Rossandra: A minha roupa é bem bonita. A minha roupa tradicional.

Júnia: Roupa tradicional... Quantos anos você tem?

Rossandra: 39. O que você come no café da manhã?

Júnia: Eu tomo café. Café com açúcar. E você?

Rossandra: Mandioca frita.

Júnia: Quando eu era pequena eu tomava café com farinha de mandioca. Minha mãe misturava a farinha no café, fazia uma pasta. Você sempre morou aqui? Alguma vez você já saiu da cidade?

Rossandra: Eu já saí sim. A primeira vez eu fui para Florianópolis. Não foi muito bom, eu estranhei ficar longe da minha família, da minha casa.

Júnia: Mas você viu o mar?

Rossandra: Senti muito medo do mar, parecia que aquela água ia me engolir. Você sabe nadar?

Júnia: Eu não, mas eu adoro praia. Achei que todo mundo gostasse

Rossandra: Eu também não sei nadar. Nós estamos fazendo uma entrevista?

Júnia: Acho que sim.

Rossandra: Numa entrevista se pergunta de robe. Você sabe o que é robe?

Júnia: Tem dois tipos de robe. Um que é uma roupa, que se você está em casa e chega alguém, você coloca por cima da camisola, e outro que é uma coisa que se você não trabalha e fica entediada, você inventa algo para passar o tempo.

Rossandra: Você tem um robe?

Júnia: Tenho não, nenhum dos dois. (*Riem. Pausa*) Você tem curiosidade de conhecer alguma coisa da cidade?

Rossandra: Quando eu estudei no Instituto Bíblico eu tive aula de etiqueta e aprendi usar garfo, faca, como se sentar à mesa, tinha tanto talher, cada um para uma coisa. Então tinha muita curiosidade de conhecer restaurantes. Também de ficar hospedada, um dia, num hotel, saber como é lá dentro, como são os quartos.

Júnia: Como é para você ser mulher?

Rossandra: É ser carinhosa, compreensiva, cuidar das pessoas que precisam de você. E para você, como é ser mulher?

Júnia: Eu não sei... Acho que ser mulher é ser tratada de forma diferente dos homens... E mulher também é mãe. Mas eu não sou. Como é ser mãe? Como foi para você, ser mãe?

Rossandra: Ser mãe é querer viver a cada dia só para ver o rosto dos bebês, pode o tempo passar e os filhos para nós nunca crescem, pois para nós sempre vão ser crianças.

Júnia: Por que você quis estudar?

Rossandra: Eu queria ver além. Queria conhecer o mundo dos acadêmicos, poder trabalhar, ser uma mãe e mulher independente. Você tem curiosidade sobre nós indígenas? Você queria ser índia?

Júnia: Eu já tive bastante curiosidade. Eu achava que os índios eram pessoas muito especiais, muito diferentes. Hoje eu continuo achando que vocês são especiais, mas assim como todo mundo é único e especial, então não tem motivo para ter curiosidade, porque são pessoas como eu, e como todo mundo aqui.

Rossandra: Por que você gosta de fazer teatro?

Júnia: Essa é fácil; eu gosto de fazer teatro porque no teatro eu posso falar o que eu quiser, e as pessoas escutam. *(pausa)* Se você pudesse mudar alguma coisa na cidade, o que você mudaria?

Rossandra: Todo mundo andaria de bicicleta, teria mais árvore, mais cachorro, mais flores. E não teria muro.

Júnia: Esse muro aqui a gente pode tirar, derrubar ele.

Rossandra: Na minha língua fala Jaity = Derrubar

Júnia:Jaity?

Rossandra:Jaity. Fala Y

Júnia: Y

Rossandra:Jaity

Júnia:Jaity

Rossandra:Jaity Muro

Júnia:Jaity Muro *(riem)*.

CENA 03 – Caminhos

Entra vídeo 3, no qual são projetadas imagens da cidade e da reserva, e dos muros reais que separam, na cidade de Dourados, uma da outra. Júnia e Rossandra vão desconstruindo parcialmente o muro e criando aberturas, interferências e caminhos entre um espaço e outro. As duas trocam de lugar, e atravessam cada uma para o outro lado do muro em que estavam.

Rossandra: A cidade parece muito boa, tem muita coisa para comprar, para quem tem dinheiro. Tem loja, roupa bonita, comida diferente. De ruim na cidade, é muito carro. Não gosto do barulho do carro, como é que o povo aguenta esse som tão forte? Tenho medo de carro, medo de atravessar as ruas. Não é terra, é piso. Você cai, se machuca. E, além disso, é muito quente, o asfalto faz ficar um forno. Por isso que eu vivo aqui há muito tempo, e a gente não sabe todos os lugares que tem na cidade. À noite a gente não sai.

Júnia: Quando eu vou em terra indígena vejo casas de tijolo, às vezes telhado de sapê. O

chão é de terra batida. Como pode a terra ficar tão firme que dá até pra varrer? Tem sempre muita criança, cachorro, galinha. Eu gosto de ver as galinhas criadas soltas junto com os cachorros. Quase sempre que eu vou tem canto, tem reza. Eu não entendo tudo o que diz as músicas, mas eu gosto de escutar, me faz bem. As vozes são graves e parecem que não saem da boca, mas ficam ressoando no corpo todo. (Cantarola): Cherere, cherere, cherere, cherere/Mbaraca Poty rendyamopyrujevyta/ Cherere, cherere, cherere, cherere⁸⁷

Rossandra: Olhar sobre a cidade de longe, vejo os prédios altos e algumas casas. Parecem pequenos, à noite parecem muitos vagalumes com luzes coloridas. Parece bonito, e um paraíso. Então, ao entrar na cidade muda tudo, muitos carros, muito calor e as luzes não são vaga lumes são luzes que não sai do lugar e nem voam. Então você se perde quando vai atravessar as ruas você não sabe se corre ou anda é tudo muito igual as ruas igual as casas igual e carro igual nem uma pessoa se cumprimenta todos estão apressados, não tem bom dia, nem um oi, tudo muito estranho.

Júnia: A primeira vez que fui na aldeia, eu fui cheia de muita expectativa. Me falaram que eu ia conhecer a Dona Floriza, que era uma *ñandesy*, que quer dizer rezadeira. Eu me senti especial por poder ir lá. Um certo privilégio poder ir na casa dela. Que bobagem isso de se sentir privilegiada, né? Quando eu cheguei lá, era de noite, e o céu era muito estrelado. Eu não lembrava que as luzes da cidade escondem tanto as estrelas do céu. Eu só tinha visto estrelas assim na roça, há muito tempo atrás. Quando eu entrei na casa de reza, parecia que eu estava debaixo de uma asa. Não dá vontade de sair. É fresco, é escuro. Teve reza e eu peguei um taquí e fui tentando imitar como tocava, batendo no chão, e dançando para a frente e para trás, de um lado para o outro. Eu toquei e dancei muito, estava muito empolgada de estar ali. Depois fiquei pensando que posso ter parecido um pouco exagerada e dançado bem desengonçada no esforço de dançar junto, talvez tenha sido um pouco ridícula ou pode ter parecido forçada essa minha vontade de participar.

Rossandra: O sentido me faz sentir sozinha quando vou a cidade, paro e penso: ruas e multidões de pessoas, muitos apressados, não olham para os lados e nem vê quem está passando. No meio de tanta gente me sinto tão sozinha porque na cidade cada um pensa em si mesmo e todos apressados. Passo despercebida por muitas pessoas. Ninguém se cumprimenta mais. A rua de estranhos passando.

Entra a música Eu não sou da sua rua, de Arnaldo Antunes. Enquanto a música toca, Júnia e

⁸⁷Sobre mim, sobre mim, sobre mim, sobre mim/ Que o brilho do enfeite do maracá assentesobre mim de novo (tradução nossa). Canção do sr Joel, do grupo OkaraguyjeTaperendy, da retomada de Itay, Douradina/MS.

Rossandra se tocam pela primeira vez e aos poucos se envolvem numa dança.

Eu não sou da sua rua

Eu não sou o seu vizinho

Eu moro muito longe, sozinho

Estou aqui de passagem

Eu não sou da sua rua

Eu não falo a sua língua

Minha vida é diferente da sua

Estou aqui de passagem

Esse mundo não é meu

Esse mundo não é seu

CENA 04 – Monólogo Júnia - Retorno ao seu espaço/tempo, já invadido/transformado

Júnia: Minha vó materna teve oito netas. Para cada uma delas, minha vó teceu uma colcha de crochê, para o enxoval. Minha vó fazia crochê muito bem: forros de mesa, caminhos de mesa (que são uns forros estreitos), ela fazia também umas galinhas tridimensionais muito bonitinhas que ela enchia com algodão e punha em cima da mesa, para enfeitar. Esta foi a última colcha que a minha vó teceu, que foi de presente pra mim. *(abre a colcha, mostra)* Minha mãe também sabia fazer crochê, eu digo sabia porque eu nunca vi ela tecendo, quando eu nasci ela já não tecia mais, mas ela conta que quando era jovem fazia muito crochê “pra fora”: vestidos, blusas, toalhas, colchas, e que foi com o dinheiro desse trabalho que ela conseguiu comprar o seu enxoval. Ela também teceu seu próprio vestido de casamento, todo em crochê. Mas esse eu só vi nas fotos.

Quando minha avó disse que iria fazer esta colcha para o meu enxoval, eu morava com ela, eu disse que ela não precisava fazer, porque eu NUNCA iria me casar. Falei assim com muita ênfase, num tom de desafio. Fiquei esperando minha vó dizer que eu tinha que me casar, que toda mulher tinha que se casar, e já pensando no que eu ia responder pra ela, preparando meus argumentos sobre liberdade e independência da mulher. Mas a minha vó não discutiu comigo. Ela disse: Não tem problema, Junia, já que você não vai casar, não quer enxoval, eu faço uma colcha de solteiro pra você. Então ela começou a tecer. *(vai desdobrando a colcha)* Quando a colcha chegou nesse ponto, eu disse: Vó, acho que já deu o tamanho da cama de solteiro. A vó respondeu: Está pronta sim, Junia, mas a colcha tem que ter uma barra caindo na lateral da

cama, fica bonito, então vou fazer mais uma faixa de cada lado, para cair assim de lado (desdobra mais um pouco) Quando ela terminou, eu falei: Agora já deu, né vó? A vó disse então que estava pronta, mas que ao lavar, iria encolher, então precisava fazer mais uma faixa de cada lado. (desdobra mais um pouco) Quando ela terminou, eu disse: Está pronta, vó? Ela falou que sim, estava pronta, faltava agora só o acabamento. Então ela teceu mais este tanto. E aí sim, estava pronta a colcha de casal para o meu enxoval de noiva. Depois de muito tempo, não é que eu acabei me casando mesmo? Me casei com uma mulher, mas me casei. Sempre que eu lembro desta história, eu me admiro de como a vó foi me levando na conversa, sem discutir comigo, e teceu a colcha do jeito que ela queria. A sabedoria da minha vó.

Na época que eu ganhei esta colcha, eu achava que estudar e ganhar dinheiro era a coisa mais importante do mundo. Eu queria muito ser culta, artista, independente, sair da pobreza. Então eu lia muito. Na cidade que eu morava tinha uma biblioteca pública, e eu passava muito tempo lá, lendo aqueles livros. Eu achava que isso era ser culta. Eu não via que o crochê que a minha vó fazia também era cultura. Então eu não aprendi a fazer crochê. Mas entrei na Universidade. E aí, aconteceu uma coisa estranha. Sabe aquela sensação de estar num entre-lugar? No meu bairro, eu era a moça culta, intelectual que foi pra Universidade, uma estranha. Na Universidade, eu era a menina caipira, suburbana, do interior, uma estranha.

Numa das primeiras aulas que eu tive na Universidade, tivemos uma aula prática de teatro, com alguns jogos e exercícios, e então ao final da aula a professora sentou com a gente em roda e disse que cada um poderia perguntar o que quisesse, tirar suas dúvidas. Então eu disse assim: Professora, eu não entendi direito como é pra mim fazer... A professora não deixou eu terminar a frase. Ela disse: Pra mim fazer não! Você não é índia! Pra eu fazer! Mim não faz nada! Você está na Universidade! Todos me olharam, eu fiquei vermelha de vergonha e até esqueci o que ia perguntar... Então eu entendi que a Universidade não era um lugar para mim... Engraçado que mais tarde eu tive uma professora alemã que trocava todos os artigos masculinos e femininos e isso não era considerado erro... era até charmoso... Mas o meu erro de português no primeiro período da Universidade foi acusado como um jeito de falar indígena e isso não era uma coisa boa. Apesar disso, eu continuei na Universidade. E, sempre que posso, vou tentando trazer pra dentro dela outras palavras, assim como quem vai alargando, aumentando, tecendo mais uma faixa de uma colcha de crochê.

CENA 05 – Monólogo Rossandra - Retorno ao seu espaço/tempo, já invadido/transformado

Rossandra: Não sei se vocês já prestaram atenção, mas a gente fica muito calada. Quando a gente tá entre nós indígenas, a gente fala muito. Muito mesmo, só entre indígenas. Mas na cidade, tem medo de errar as palavras, medo de não entender nada que vocês estão falando. É difícil para nós fazer falar. Primeiro tem que ter confiança, pra depois falar. E tem outra coisa, que a gente pensa na nossa língua. A gente pensa na nossa língua, e aí para falar com vocês tem que fazer uma tradução, e não fica a mesma coisa.

Quero falar dos ritual que minha avó fazia de manhã. Ela acordava muito cedo, tipo quatro horas, nessa época não tinha luz elétrica, ela acordava e acendia uma tocha que era feita de cera de abelha, eu chamo de araity, ela ia fazer fogo e colocava chimarrão pra tomar com meu avô, e quando o sol já estava nascendo o meu avô já ia para a roça, enquanto isso ela esquentava comida pra mim batata cozida no fogo, na brasa, e então ela dava comida pras galinhas e ela colocava o arroz no pilão pra socar para fazer almoço, pedia pra mim correr atrás de galinha, eu e o cachorro, na medida que os netos chegava ajudava ela até que nós pegava, ela fazia comida muito gostosa, galinhada caipira, como sobremesa era melancia da roça ou mamão e eu não sabia o que comer se comia banana, melancia, ou mamão, ou guavira. Era muito bom. E assim era a rotina dela todos os dias e à tarde ela lavava roupa me ensinando a cantar, fazer o guaxiré. Hoje eu ainda lembro do canto dela.

Quando eu era criança, eu ia muito nas festas tradicionais, hoje quase ninguém faz isso. A primeira vez que eu escutei as pessoas cantando, dançando longe, eu perguntei e minha mãe falou: “é canto, é reza”. Hoje você não escuta mais como era antes. Minha mãe à noite contava histórias, ao redor do fogo. Hoje ninguém mais faz isso na aldeia. As mães, os pais, não têm tempo. Se a mãe e o pai não têm tempo, a escola tem que ter. Eu conto histórias pros meus alunos, eles gostam muito. Eu também sou aluna, quando vêm as perguntas dos professores, vêm logo as coisas que minha vó, minha mãe falava. Com isso, associei muitas coisas do passado e do presente. Eu nunca pensei que minha mãe estava me ensinando o grafismo todo o tempo que eu estava com ela. E hoje eu estou fazendo meu TCC sobre o grafismo.

EPÍLOGO

Júnia e Rossandra leem algumas cartas (escritas pelo público), e entregam outras entre elas.

Rossandra propõe um guaxiré, Júnia entra e depois vão envolvendo o público, até a dança deixar o espaço, junto com o público, e ir para o jardim.

Guaxiré: Ejujavy'aorendivekoarupy (estou te convidando pra ser parte da minha vida/ser feliz comigo aqui e agora.)

PARTE 3

Dramaturgia de quem?

FIGURA 64 - Júnia em interação com uma máscara de papel pardo. *Fotoperformance*. Julho de 2018.



Foto: Raique Moura.

Capítulo 6

A identidade interrogada

6.1 Meu corpo pardo como memória viva do embranquecimento nacional

[...] sendo a mestiça clara e vestindo-se bem, comportando-se como gente fina, torna-se branca para todos os efeitos.

Gilberto Freyre (1951, p. 630)

A partir do contato com os Kaiowá e Guarani no Mato Grosso do Sul, comecei a questionar minha identidade racial. Tais questionamentos se intensificaram a partir da experiência do estágio doutoral na cidade de Salvador, estado da Bahia, onde estive em contato com produções artísticas e teóricas do teatro negro.

Filha de pai branco e mãe negra, que, no entanto, se identifica como mestiça ou “morena”, quando criança me identificava como “morena clara” e mais tarde, em pesquisas e formulários oficiais, sempre me autodeclarei como parda. De acordo com o censo do IBGE⁸⁸ de 2010, somos 43,1% da população, ou 82 milhões de pessoas. Objetivamente, parda no Brasil é a pessoa mestiça, descendente de brancos, negros e/ou – embora menos reconhecidamente – indígenas. Mas o que significa ser “parda” no Brasil, um país colonizado por povos europeus que promoveram a escravização, a dispersão e o extermínio de povos indígenas, que promoveram o tráfico de negros para o trabalho escravizado e mantiveram esse regime escravocrata por mais de três séculos?

Culturalmente, a partir de nosso contexto histórico e mesmo que a ciência relativize o determinismo fenotípico, pessoas que se identificam como pardas no Brasil apresentam tons de pele intermediários entre o preto e o branco, e se reconhecem como fruto da miscigenação promovida pelo colonialismo. Sabemos que tal miscigenação se iniciou a partir de violência sexual engendrada, sobretudo, por homens brancos contra mulheres negras e indígenas, no contexto de toda a violência do processo colonial.

⁸⁸O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) vem realizando recenseamentos de dez em dez anos. No último Censo Demográfico, cuja coleta de dados foi feita em 2010, a investigação da cor ou raça foi realizada para a totalidade da população brasileira, a partir da autodeclaração em uma das seguintes categorias: branca, preta, amarela (ou oriental), parda e indígena. O resultado contabilizou um total de 191 milhões de habitantes, sendo 91 milhões de brancos (47,7%), 15 milhões de pretos (7,6%), 82 milhões de pardos (43,1%), 2 milhões de amarelos (1,1%) e 817 mil indígenas (0,4%). (IBGE, 2011)

Além de carregar a marca da violência colonial, o significado de “parda” se relaciona também às primeiras décadas do período republicano, em cujo contexto teorias raciais que dominaram o meio científico brasileiro no início do século XX consideraram a mestiçagem tanto um problema racial brasileiro, quanto a mesma solução desse problema. Grosso modo, de acordo com teorias evolucionistas vigentes à época, a mistura de raças⁸⁹ heterogêneas se constituía um erro nacional, que levaria à degeneração do indivíduo e da coletividade. Assim, estando o território brasileiro já povoado por diferentes grupos humanos, estaria o projeto de nação brasileira fadado ao fracasso, pois o povo miscigenado não teria qualidades suficientes para construir um país civilizado.

Nesse mesmo contexto de pensamento, teorias eugênicas consideravam que existiria uma superioridade da “raça ariana” ou de origem europeia, sendo que negros e indígenas pertenceriam a raças inferiores. A partir dessas teorias racistas, a miscigenação, de grande doença passou a ser vista também como antídoto ou cura para a população brasileira, desde que a mestiçagem se desse, predominantemente, com a “raça branca”. Acreditava-se que as características das pessoas brancas, por serem superiores, iriam sempre prevalecer, de forma que paulatinamente a população seria “embranquecida”. Nesse contexto, ser “parda” seria ajudar a construir uma nação mais branca, e por isso melhor.

Tais crenças motivaram o incentivo à vinda de imigrantes europeus nas primeiras décadas do período republicano, sendo que a esses imigrantes foram ofertados trabalho assalariado e privilégios na aquisição de terras, vantagens que não possuíam aqui a população negra recém liberta. Já a população indígena, em muitos casos, foi expulsa de seus territórios, os quais foram doados pelo Estado aos novos imigrantes. No contexto regional, como vimos na segunda parte desse trabalho, essa história se repetiu no Mato Grosso do Sul, décadas mais tarde, como política de “ocupação” do estado. Isso resultou na apropriação indevida de muitos *tekoha* ou territórios há muito ocupados pelas populações Kaiowá e Guarani.

Entretanto, a narrativa dominante no imaginário brasileiro acerca do processo de mestiçagem não carrega a memória da extrema violência colonial ou do projeto de embranquecimento como política pública. De acordo com essa narrativa, muito bem

⁸⁹ Contemporaneamente, considera-se o conceito de “raças humanas” como apenas cultural, sem base biológica ou científica. Até o final do século XX, entretanto, acreditava-se que as diferenças fenotípicas entre seres humanos de diferentes origens constituíam diferentes raças, o que no contexto do colonialismo serviu como justificativa moral para diferentes tipos de exploração e de violência.

sintetizada por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala*, a mestiçagem é o resultado de uma convivência cordial, íntima e bem-sucedida entre brancos, negros e indígenas:

Híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas da América a que se constituiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça: dentro de um ambiente de quase reciprocidade cultural que resultou no máximo de aproveitamento dos valores e experiências dos povos atrasados pelo adiantado; no máximo de contemporização da cultura advéncia com a nativa, da do conquistador com a do conquistado. (FREYRE, 2003, p. 160)

Ironicamente, Freyre desenvolve a tese de que a civilização brasileira foi fundada a partir do equilíbrio de antagonismos. Torna-se difícil, porém, numa análise contemporânea, equilibrar os antagonismos presentes em seu próprio texto: como podemos chamar de “quase reciprocidade cultural” a relação de “aproveitamento”, pelo povo “adiantado” e “conquistador” de elementos culturais “dos povos atrasados” e “conquistados”? Ao olhar contemporâneo, sua narrativa se torna contraditória pois a classificação entre povos “adiantados” e “atrasados” não pode mais ser aceita com naturalidade, e revela hoje o racismo existente em sua argumentação, racismo esse, avesso à noção de “reciprocidade”. O cineasta Joel Zito Araújo, além de também identificar um certo falseamento na narrativa de miscigenação de Freyre, associa esse falseamento à noção de lugar de fala, melhor explorada no capítulo anterior. De acordo com Araújo (2018), a principal questão quanto à narrativa da brasilidade expressa por Freyre diz respeito ao seu lugar de fala – branco, elitista – que é também, de forma geral, o lugar de fala da intelectualidade e especificamente do cinema brasileiro:

O brasileiro de Freyre era homem, branco e ex-senhor ou filho de um senhor de escravos. Este é o elemento chave para ler o cinema brasileiro hoje e em toda sua história. O negro sempre foi o outro, o indesejado. Admite-se até que o brasileiro carrega em si “um pé na cozinha”, ou na África, como diria Fernando Henrique Cardoso, ou a marca da influência negra, como diria Gilberto Freyre, mas ele é naturalmente branco. Esta eliminação da noção de alteridade em um país multirracial, de minoria branca, e esta centralidade do segmento branco na percepção do mundo, são parte, portanto, dos paradigmas fundamentais que conformaram o cinema brasileiro e seus autores. (ARAÚJO, 2018, on-line)

Em sua época, porém, e no contexto do pensamento eugênico, Gilberto Freyre chegou a ser visto como um teórico progressista, pois avesso ao determinismo racial e climático, segundo o qual as “raças inferiores” e o “ambiente tropical” levariam necessariamente à degeneração social brasileira. Freyre busca afastar as explicações genética e climática, argumentando que a má alimentação e a falta de higiene é que são causadoras dos problemas

sociais brasileiros. Soma-se a isso a descrição amena e positiva que faz do processo de mestiçagem e temos os fundamentos para uma reedição do projeto de “salvamento” da população, não mais protagonizado, como no período colonial, pela conversão ao cristianismo, mas sim via saneamento, educação e embranquecimento.

Ora, não podemos mais aceitar a narrativa da história de dominação e violência colonial como tão somente a experiência alegre e sensual da mestiçagem. Quando, porém, começa a ser denunciado o cinismo dessa falsa cordialidade da “democracia racial”, paradoxalmente vemos emergir discursos mais abertamente racistas e eugênicos em nossa sociedade. Assim, apesar de tantos avanços sociais e teóricos nas últimas décadas, convivemos com o anacronismo das declarações do atual vice-presidente da República, que durante sua campanha presidencial em 2018 afirmou em uma reunião pública que o brasileiro herdou a “indolência” do índio e a “malandragem” do africano. Questionado pela imprensa, reafirmou sua declaração dizendo: “Isso faz parte do DNA do brasileiro. Nós não somos nenhuma raça pura.” (apud SOARES, 2018, on-line). O mesmo candidato, que se se autodeclarou indígena ao registrar sua candidatura à Justiça Eleitoral, às vésperas da eleição exibiu o neto de pele branca para jornalistas e comentou: “Meu neto é um cara bonito, viu ali? Branqueamento da raça”. (apud PIRES, 2018, on-line)

Nesse contexto em que o racismo brasileiro escancara toda a sua atualidade, a minha constituição mestiça não pode deixar de ser considerada na análise de minha enunciação dramaturgicamente. Quando me expresso dramaturgicamente, se expressa uma atriz dramaturga parda, mestiça de pele clara, aquela de quem disse Gilberto Freyre que, vestindo-se e comportando-se bem, tornava-se branca para todos os efeitos. Meu corpo pardo pode ser tomado como um exemplo de corpo salvo pelo Estado, por meio de políticas de higiene, saneamento, educação e branqueamento. Políticas essas também dirigidas há séculos aos povos originários sob a forma geral da “civilização de selvagens”. Com efeito, em minha experiência pessoal, e por meio do processo desta investigação, percebo em minha trajetória um certo “branqueamento cultural” que se dá sobretudo em duas frentes: no apagamento histórico de minha ancestralidade e na minha experiência de escolarização, que foi e é, inclusive por meio deste mesmo trabalho de doutoramento, a base de minha inclusão e ascensão social.

Falo de apagamento histórico da ancestralidade em termos muito objetivos: o

conhecimento de minha árvore genealógica se dá somente, e de forma incompleta, até o terceiro grau. Isso significa que não sei nada sobre meus trisavôs e minhas trisavós: de onde vieram, o que faziam, seus nomes e sobrenomes. Acerca das bisavós e bisavôs, as informações são escassas e trazem poucas explicações sobre as origens raciais da família. Dessa forma, as explicações que minha mãe e meu pai me deram sobre a origem da família foram baseadas na noção de mestiçagem entre negros, brancos e indígenas. Porém essa explicação sempre me foi dada de forma genérica, confundindo-se com a narrativa nacional da brasilidade, expressa na tese de Gilberto Freyre e popularizada em narrativas nacionais veiculadas na televisão e em outros produtos culturais, aos quais tive acesso desde a minha infância nos anos 1980.

Em minha família, apesar de crescer com a noção de que “somos todos(as) misturados(as)”, não é sem juízo de valor que traços fenotípicos ligados a essa mistura racial eram significados: lembro de minha mãe elogiando de forma especial o meu nariz, mais fino que o seu, e meu cabelo, também mais liso em relação ao seu. Ela se sentia feliz em perceber que seus traços fenotípicos mais ligados à negritude – e associados, em sua experiência vivida, a experiências negativas de racismo e discriminação social – foram transmitidos a mim de forma suavizada. Pode-se imaginar como tais “elogios” tinham um impacto ambíguo em minha subjetividade: por um lado, minha mãe se orgulhava de mim; por outro lado, tal orgulho tinha origem em sua própria vergonha, e no meu posicionamento como “outro” em relação a ela: eu não era como ela. Como construir uma imagem positiva de si à custa da separação familiar e da negação de sua origem?

FIGURA 65 - Ivone Pedra Pereira e Celso Pereira, mãe e pai de Júnia, na varanda de sua casa em Congonhas/MG. Anos 2000 (aproximadamente).



Quando se fala em branqueamento, a expectativa é que à medida que se procura os antepassados, as marcas de negritude ou indianidade fiquem mais evidentes. Entretanto, não é assim em minha família. Não cheguei a conhecer o meu avô materno, que faleceu antes do meu nascimento, mas conheci bastante bem minha avó materna, que tinha a pele mais clara que a de minha mãe. Segundo minha mãe, meu avô materno também não era negro, mas “moreno” como ela própria.

FIGURA 66 - Avós maternos: Maria Martins (ou Aurora do Carmo)⁹⁰ e Manoel Augusto Pedra. Década de 1960, Belo Vale/MG.



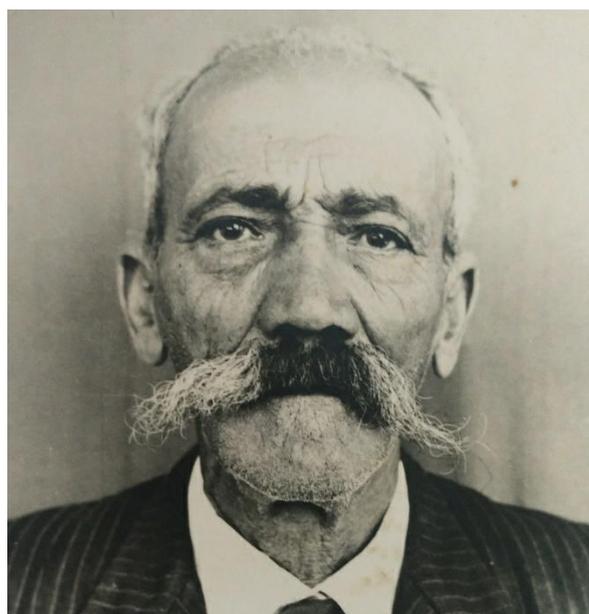
Buscando um pouco mais longe, nos pais de meu avô materno, as referências raciais se tornam ainda mais rarefeitas. As informações que minha mãe possui dos pais de seu pai é que o meu bisavô José Augusto Pedra teria sido dono de uma pequena propriedade em Belo Vale, enquanto minha bisavó Maria do Carmo Freitas (Maroca), após meu bisavô se envolver com outra mulher, num ato de grande coragem para a época se separou dele e se mudou com as filhas para a capital do estado, onde conseguiu trabalho como empregada doméstica. Quando pergunto para minha mãe se José Augusto Pedra e Maria do Carmo Freitas eram negros(as) ou indígenas, minha mãe nega, mas também não se sente segura em afirmar que eram brancos(as). Pelas fotos que possuímos, podemos supor que são mestiços, mas não há dados suficientes para determinar a origem racial da família, dada a ausência de narrativas de origem.

⁹⁰Minha avó materna tinha dois nomes: um de batismo e outro de registro.

FIGURA 67 - Bisavó Maria do Carmo Freitas (Maroca). Aproximadamente 1940.



FIGURA 68 - Bisavô José Augusto Pedra. Aproximadamente 1954.



Sobre os pais de minha avó, curiosamente temos a única informação de origem relatada por minha mãe, que é a de que minha bisavó Maria da Conceição Martins teria sido descendente de italianos. Minha mãe também frisou que ela tinha “até olhos verdes”. A valorização da ascendência europeia em nossa sociedade racista e colonial pode justificar a sobrevivência dessa informação, pois sobre as(os) outras(os) membros da família não há informação de origem. De acordo com o relato de minha mãe, minha bisavó Maria residia no município de Viçosa (MG) onde passava por muitas dificuldades para sobreviver e criar os filhos, pois meu bisavô era alcólatra e também tinha sofrimento psíquico, vindo a falecer

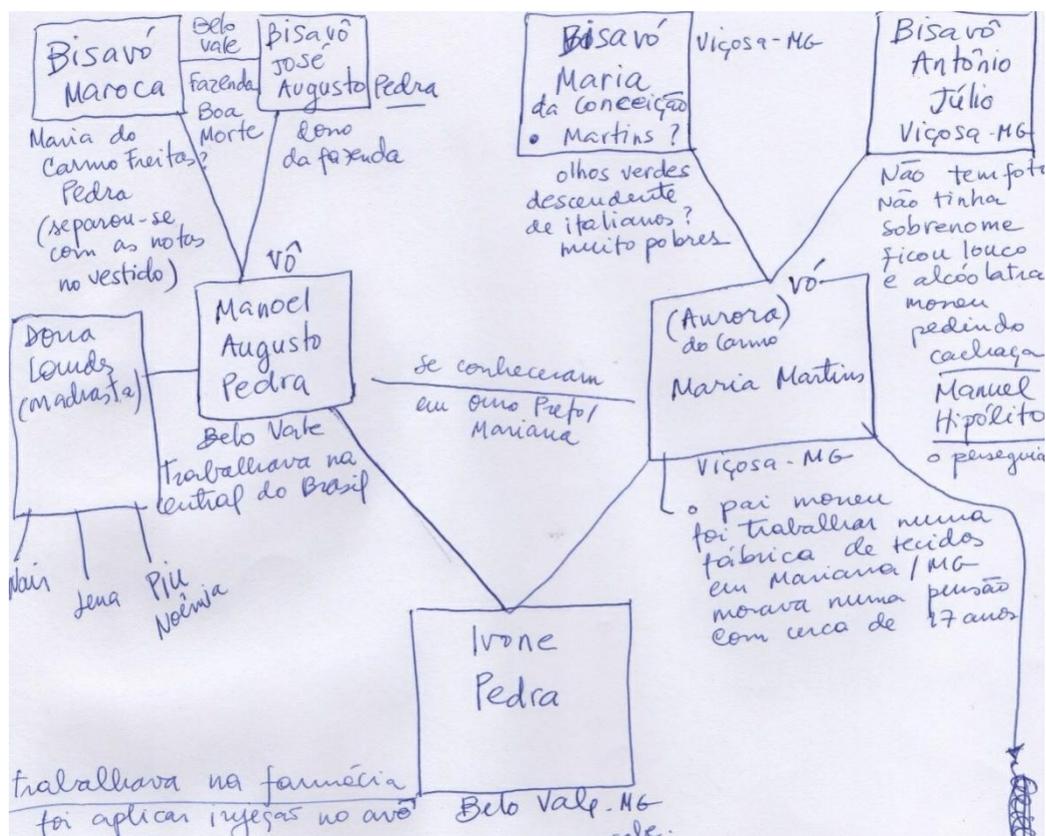
muito cedo e deixando a família sem posses ou meios com os quais se manter. Enquanto a bisavó Maria é a única que possui informação de origem (italiana), de seu marido, o bisavô Antônio Júlio, não se sabe nem mesmo o sobrenome. De acordo com minha mãe, ele não o tinha, chamava-se apenas Antônio Júlio. Não existe nenhuma fotografia dele, e minha mãe não sabe dizer nada sobre sua aparência, pois não o conheceu.

FIGURA 69 - Bisavó Maria da Conceição Martins. Aproximadamente 1959.



Apesar das lacunas na história de minha família materna, sabemos que sessenta anos apenas separam o fim oficial da escravidão e o nascimento de minha mãe. Sabemos também que o processo de colonização em Minas Gerais escravizou, dispersou e exterminou etnias indígenas inteiras. Assim, possivelmente, as lacunas na história da família de minha mãe estejam relacionadas à presença negra e/ou indígena, e ao apagamento de histórias traumáticas de violência e sofrimento. Porém, na ausência de informações, tal hipótese torna-se mera especulação, que encontra apoio somente no fenótipo de minha mãe.

FIGURA 70 - Informações colhidas com minha mãe sobre a origem da família. Setembro de 2018.



Já em relação à família de meu pai, as lacunas são ainda maiores, pois meu avô paterno Geraldo Alves Pereira faleceu em circunstâncias misteriosas quando meu pai tinha apenas quatro anos de idade, e meu pai não teve contato nem informações acerca de meu bisavô e de minha bisavó, pai e mãe de Geraldo. Além disso, meu pai também não tem informações de seu avô por parte de mãe, e sabe apenas o nome de sua avó, Maria Luiza, mãe de minha avó Geralda Gregória Pereira. Minha avó Geralda é a única de quem temos imagens fotográficas, mas a origem de sua família permanece desconhecida. Apesar de tantas lacunas, o fenótipo de meu pai e de minha avó Geralda é o fenótipo de pessoas brancas e não indica a existência de uma família mestiça ou inter-racial entre a memória perdida dos ascendentes. É possível especular que a família de meu avô possa ter chegado ao país na condição de cristãos-novos refugiados, sendo essa uma narrativa de origem do sobrenome “Pereira” bastante comum no Brasil. Não há, entretanto, qualquer dado ou informação que possa indicar a pertinência dessa hipótese.

FIGURA 71 - Da direita para a esquerda: minha avó paterna Geralda, minha mãe Ivone e abaixo minha sobrinha Raquel. Aproximadamente 2009.



FIGURA 72 - Informações colhidas com meu pai sobre a origem da família. Setembro de 2018.

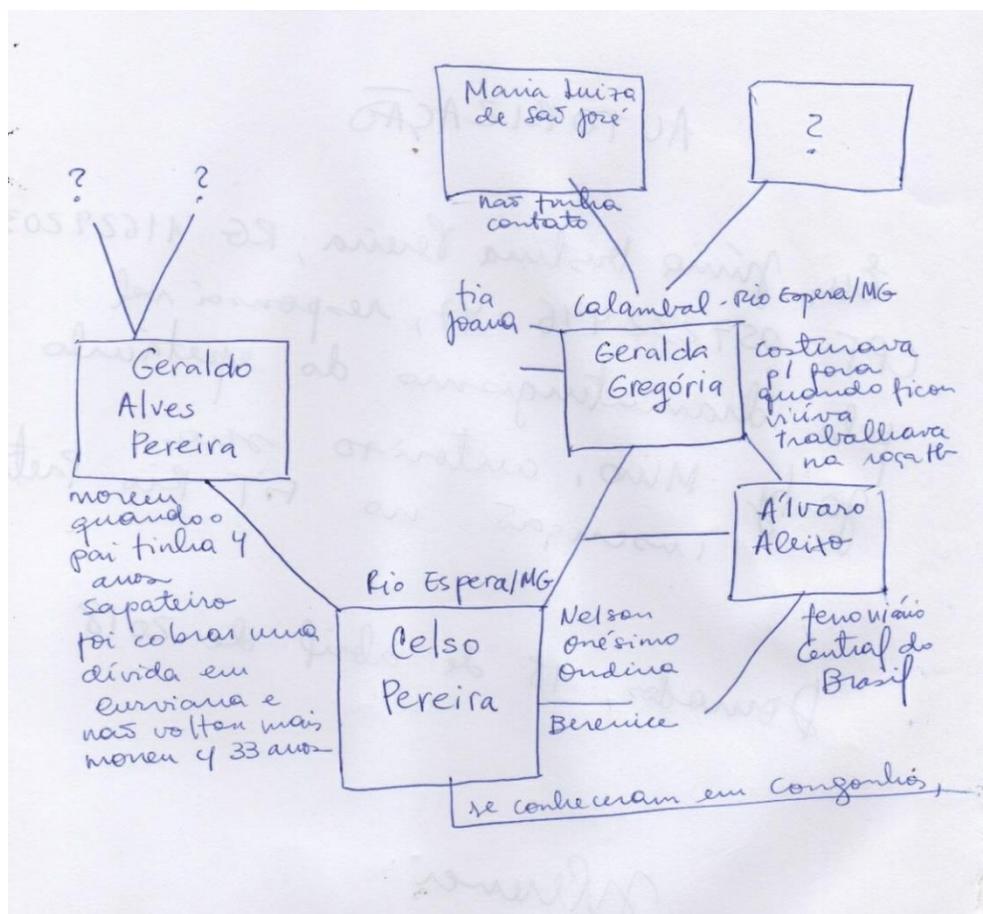
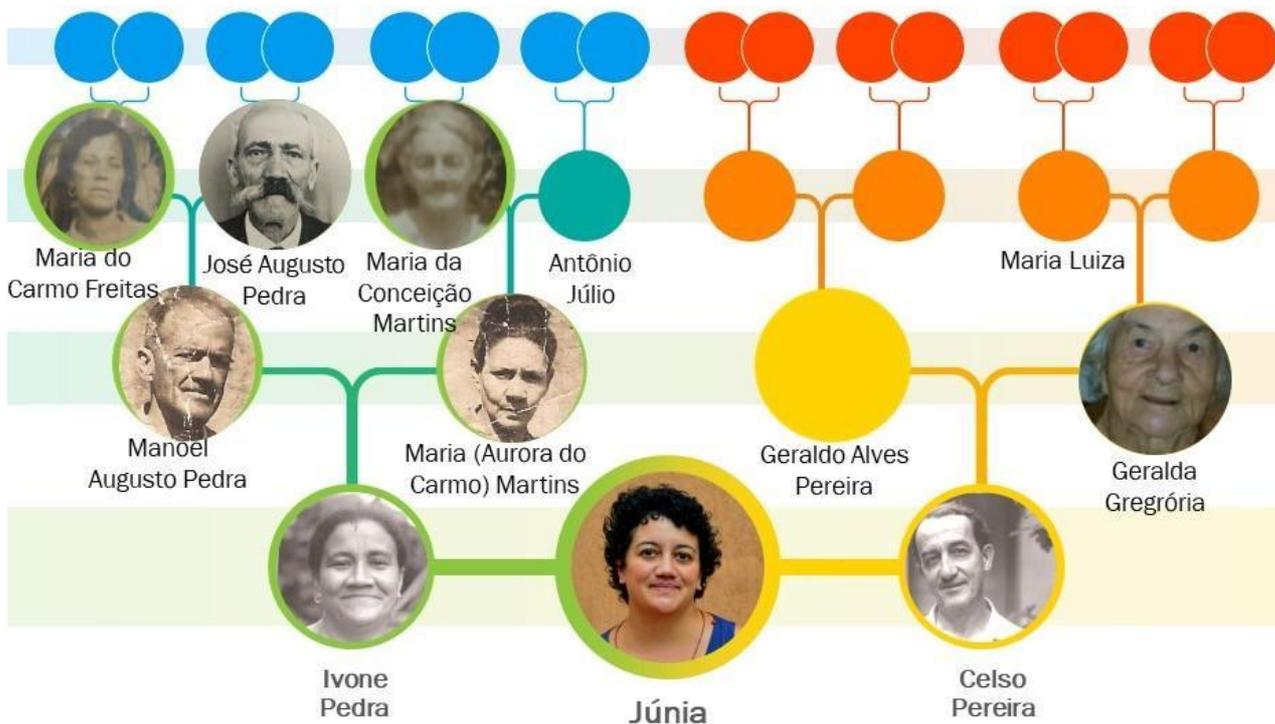


FIGURA 73 - Árvore genealógica de Júnia Pereira. Setembro de 2018.



Na figura acima, podemos visualizar os resultados que consegui alcançar a partir de minha investigação de origem familiar. Ressalto as muitas lacunas nesse gráfico, e observo como elas se localizam especialmente nas linhagens masculinas (tenho menos informações da origem de meu pai e de meus avós do que da origem de minha mãe de minhas avós). Em relação ao objetivo inicial da pesquisa genealógica, que buscava conhecer minha origem racial, o resultado é frustrante, pois as fotos antigas em preto e branco deixam muitas dúvidas acerca da constituição real do fenótipo de meus antepassados, levando em consideração as limitações do registro fotográfico, mas também a estrutura racista que, provavelmente, influenciou na produção desses registros, inibindo a demonstração de marcas de negritude ou indianidade. As imagens se revelam insuficientes para o conhecimento de minha origem racial, que necessitaria de narrativas que dessem suporte à interpretação das imagens, narrativas essas inexistentes, à exceção de minha bisavó Maria da Conceição Martins, cuja origem italiana não foi esquecida, mas permanece sendo lembrada e reiterada.

Em meio ao desconforto dessa percepção difusa e lacunar de minha própria origem, sobre um aspecto de minha família não resta dúvida: viemos da pobreza. Foi a partir da experiência da pobreza, em minha infância e adolescência, que experimentei a discriminação social, e embora hoje perceba que o que eu nomeava como pobreza estava entremeadado de

aspectos raciais, naquele momento isso não era distinguido por mim. Por exemplo: quando adolescente, tinha vergonha do meu cabelo. Mas a causa da minha vergonha não era elaborada por mim como “sou mestiça – tenho cabelo cacheado/volumoso – tenho cabelo feio – sou discriminada por isso” e sim como “sou pobre – não tenho dinheiro para tratar do meu cabelo/escová-lo – tenho cabelo feio – sou discriminada por isso”. Assim, minha experiência racial se confundia com minha experiência social, e ser pobre era a principal forma pela qual eu percebia meu lugar de não branca, como expresso na composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil: “quase brancos tratados como pretos [...] quase brancos pobres como pretos”. (GIL; VELOSO, 1993)

As relações entre racismo e desigualdade socioeconômica no Brasil são profundas, e muitas vezes, na experiência vivida, tais noções se mascaram mutuamente. Na vivência de uma pessoa parda em nosso país, a percepção dessas duas realidades se torna ainda mais complexa, devido ao fenômeno conhecido como colorismo ou pigmentocracia, que diz respeito à forma pela qual se estabelecem diferenciações entre pessoas negras, indígenas e mestiças: quanto mais clara a cor da pele, mais as pessoas serão aceitas socialmente.

Quando se fala em colorismo, tende-se a avaliar a maior “aceitação” das pessoas de pele clara como um privilégio. Com efeito, de forma geral, pessoas de pele clara têm mais acesso a oportunidades de inclusão e/ou ascensão social do que pessoas de pele mais escura ou retinta. Mas qual o preço subjetivo pago por essas oportunidades? Sem desejar estabelecer juízo de valor acerca de diferentes experiências, vividas por diferentes sujeitos(as) em diferentes contextos, falo a partir de meu lugar de parda, possivelmente compartilhado por muitas pessoas no Brasil. Desse lugar, avalio que há um processo forçado de “branqueamento cultural” subjacente à inclusão e/ou ascensão social, o qual é vivido muitas vezes de forma inconsciente e compulsória.

A partir do apagamento histórico da história familiar, cria-se para as pessoas pardas uma noção indeterminada de identidade racial, e o racismo torna-se pouco visível. Dessa maneira, pessoas pardas e pobres tendem a imaginar que as causas de sua exclusão social se resumem ao aspecto econômico. Por meio dessa percepção ilusória, cria-se um ideal de inclusão social, muitas vezes ligado à noção de esforço e ao processo de escolarização.

Como já apontado por Pierre Bourdieu, a instituição escolar falsamente se apresenta às classes pobres como promessa de ascensão social, constituindo-se como “um dos fatores mais

eficazes de conservação social, pois fornece a aparência de legitimidade às desigualdades sociais, e sanciona a herança cultural e o dom social tratado como dom natural” (BOURDIEU, 2007, p. 41). De acordo com o sociólogo, a escolarização centrada no capital cultural das elites promove violência simbólica contra aqueles(as) que não trazem “de berço” a cultura da elite.

A realidade apontada pelo sociólogo não é nenhuma novidade para as(os) estudantes pobres e não brancos(as). Em minha experiência, a idealização da escola como instituição salvadora não se dá por meio de um desconhecimento de seu mecanismo excludente, mas sim apesar desse mecanismo, e a partir de um esforço extremo de superação das injustiças vivenciadas. Os (as) estudantes pobres - e aqui falo especificamente de pobres não brancos, que são a maioria no Brasil⁹¹ - sabem muito bem, e desde muito cedo, que não correspondem ao perfil desejado pela escola, e aqueles(as) que nela logram permanecer buscam compensar suas deficiências a partir de uma estratégia de *superesforço*.

Também em minha trajetória, o sonho de uma vida melhor, longe da pobreza, foi engendrado a partir das estratégias da escolarização e do esforço, associadas em meu caso ao sonho de ser artista. Desde muito cedo, minha mãe – que até minha adolescência havia cursado apenas até a terceira série primária – priorizou, valorizou e motivou a minha escolarização e a de meu irmão e irmãs, tendo, por exemplo, encontrado tempo em meio aos cuidados da casa e à criação de cinco crianças, para me ensinar a ler e a escrever em casa, aos quatro anos de idade, antes mesmo que eu pudesse frequentar a pré-escola. Ela própria, aos 57 anos e assim que eu deixei a casa, retornou aos estudos e concluiu o ensino fundamental e o médio, realizando seu desejo de também ingressar em uma Universidade.

Assim como em minha família, a narrativa de esforço permeia muitas histórias de vida de pessoas pobres e não brancas no Brasil em busca de inclusão ou ascensão social. O discurso do esforço tem um aspecto positivo, pois impulsiona a busca por melhores condições de vida para muitas famílias. Na música *A vida é desafio*, do grupo Racionais MC's, o esforço é louvado como forma de realização de sonhos:

⁹¹ De acordo com o censo de 2015: “Pretos ou pardos representavam, em 2015, 54,0% do total da população, mas 75,5% das pessoas com os 10% menores rendimentos (contra 23,4% de brancos), ao mesmo tempo em que eram apenas 17,8% das pessoas no 1% com os maiores rendimentos, contra 79,7% de brancos” (IBGE, 2016, p. 96).

Acredito que o sonho de todo pobre é ser rico
[...]
É necessário sempre acreditar que o sonho é possível
Que o céu é o limite e você, truta, é imbatível
[...]
A vida não é o problema, é batalha, desafio
Cada obstáculo é uma lição, eu anuncio
É isso aí, você não pode parar
Esperar o tempo ruim vir te abraçar
Acreditar que sonhar sempre é preciso
É o que mantém os irmãos vivos
[...]
Parasita hoje, um coitado amanhã
Corrida hoje, vitória amanhã
Nunca esqueça disso, irmão. (RACIONAIS MC'S, 2002, s.p.)

Em minha biografia, o esforço é um elemento presente. Comecei a trabalhar aos doze anos de idade vendendo cosméticos, e aos quatorze anos passei a trabalhar também como atriz. Paralelamente aos estudos e à minha carreira artística, sempre tive que conciliar outros trabalhos, a maioria deles precarizados, para garantir minha subsistência. Mas não quero falar aqui do esforço de se trabalhar muito e de trabalhar duro, mas sim de um tipo específico de esforço: o esforço de adaptação.

Conciliar diferentes realidades me exigia muito, me deixava confusa e eu tinha a sensação de transitar por universos totalmente distintos onde o meu valor e o valor das coisas se alteravam totalmente, dependendo do ambiente em que estava. Por exemplo: uma vez estava trabalhando como artista criadora em um espetáculo e assim que terminava a sessão eu tinha que sair bem depressa para ir trabalhar como garçomete em uma casa de shows. Não se tratava simplesmente do esforço de exercer duas funções no mesmo dia, mas do esforço de transitar no mesmo dia por diferentes imagens de si mesma.

Como artista, eu me sentia valorizada pelo público: eu tinha um nome, uma expressão poética, meus sentimentos e opiniões eram valorizados, as pessoas saíam de casa para compartilhar conteúdos comigo. Já como garçomete, eu era apenas braços e mãos que anotavam, carregavam, entregavam; ouvidos que escutavam, pernas que moviam objetos. Frequentemente acontecia de colegas artistas ou espectadores que me viam no teatro frequentarem como clientes os locais onde eu trabalhava como garçomete, e eles não me reconheciam porque literalmente eles não me viam, eu me tornava invisível. Por outro lado, o teatro me exigia uma dedicação extrema, e trabalhando em produções independentes do teatro de grupo era impossível prever se haveria cachê e quanto seria, pois tudo dependia do rendimento da bilheteria, muitas vezes insignificante. Já como garçomete, e mesmo em uma

relação de trabalho precarizada, eu me sentia segura por ter um horário para entrar e outro para sair, e um valor fixo a receber por meu trabalho.

Integrar essas diferentes experiências em minha subjetividade me levava um grande esforço e me fez certamente aprender um pouco sobre alteridade, pois estando nesse lugar de trânsito social, eu mesma era a minha própria alteridade. Efetivamente, o esforço para conquistar um lugar como artista, professora e pesquisadora trouxe resultados em minha vida prática: tornei-me a primeira pessoa de meu núcleo familiar a cursar uma pós-graduação *stricto sensu* e hoje tenho o melhor salário e as melhores condições de vida entre os membros de minha família. Porém, será mesmo melhor a minha vida?

Seria certamente reconfortante do ponto de vista da minha subjetividade narrar essa minha história de vida a partir de uma lógica meritocrática como a descrita na música dos Racionais MC's: "corrida hoje, vitória amanhã". Porém, torna-se complexa essa narrativa, seja porque a ascensão social não está franqueada a todas(os), seja porque, numa perspectiva multicultural, não cabe um juízo de valor acerca de minha situação de vida e da situação de vida de minha família de origem.

A inclusão/ascensão social não está franqueada a todos(as) que se esforçam, mas apenas a quem consegue ter passabilidade. Como já vimos, o colorismo ou pigmentocracia faz com que pessoas de pele mais clara tenham mais oportunidades, assim podemos imaginar que sofri menos racismo do que, por exemplo, meu irmão de pele mais escura. Além disso, e numa perspectiva de gênero, certamente tive mais chances no mercado de trabalho do que as minhas duas irmãs que são mães, e que precisam se dedicar aos cuidados com os filhos e com a casa. Entre outros exemplos possíveis, de forma geral eu poderia dizer que fui privilegiada. Porém, que privilégio é esse?

Numa perspectiva multicultural, podemos tratar de realidades sociais distintas em termos de privilégio, ou deveríamos ressaltar apenas a diversidade? Falar em privilégio implica um juízo de valor que considera, necessariamente, que a vida das pessoas será melhor quanto mais dinheiro elas possuírem. Embora esse parâmetro seja utilizado, atualmente, para avaliar a qualidade de vida das pessoas⁹², não podemos realmente afirmar que uma tribo indígena isolada viva de forma pior do que a forma com que vivemos nas cidades. Assim, ao

⁹² O fator renda é um dos três dados utilizados atualmente para o cálculo do Índice do Desenvolvimento Humano (IDH), que busca medir o grau de desenvolvimento das pessoas nos diferentes países.

tratar de privilégio como sinônimo de maior renda e maior escolarização, estamos sendo profundamente etnocêntricos e higienistas, e desconsiderando outras possibilidades de organização social.

Uma metáfora bastante usada para explicar o funcionamento dos privilégios na sociedade é a de uma corrida na qual o lugar de chegada é o mesmo para todos(as), porém diferentes sujeitos(as) dão a largada de lugares diferentes⁹³. Se essa metáfora é bastante didática para evidenciar e questionar as desigualdades sociais (e suas interseções raciais) referentes ao “lugar de partida” de cada um(a) nessa corrida, ao se falar em termos de privilégio, pouco se olha ou se questiona para o “lugar de chegada” dessa corrida, ou seja, para o ideal único de inclusão/ascensão social. Muitas vezes, esse ideal é assimilado de forma acrítica como se o valor econômico fosse essencialmente e sempre positivo, e mais ainda, como se fosse um aspecto neutro e não carregasse consigo aspectos de branqueamento cultural, entre outras normatizações sociais. Em outras palavras: o que estou questionando aqui não são as condições injustas de acesso à escolarização, à produção artística e ao bem-estar social, mas a própria ideia de que tanto o processo de escolarização quanto o processo de produção artística devam ser universais, além da ideia de que há consenso acerca da noção de “bem-estar social”, pois um ideal único de modo de vida termina por embranquecer nossos corpos pardos, que desaparecem racialmente no processo de inclusão/ascensão social.

As pesquisadoras Melsert e Bock (2015), em estudo realizado acerca da dimensão subjetiva da desigualdade social, abordaram projetos de futuro de jovens ricos e pobres da cidade de São Paulo, buscando conhecer as significações e registros simbólicos desses jovens acerca de suas experiências de pobreza e de riqueza, tratando esses sujeitos não como consequências da desigualdade, mas como elementos constituintes do fenômeno. Na análise das pesquisadoras – que desprezou o aspecto racial – é perceptível, no discurso dos(as) sujeitas(os) pobres, a idealização do modo de vida das elites e a constituição de um projeto de ascensão social via escolarização e esforço pessoal:

Entre essas significações, destaca-se a de que o rico e o seu padrão de vida são melhores e de que o pobre e suas condições são piores. Isso atravessa muito claramente as falas de nossos sujeitos dos dois grupos, em todas as categorias que construímos e analisamos. Configura-se a afirmação de um determinado padrão de vida: o das elites. (MELSERT; BOCK, 2015, p. 784)

⁹³ Essa metáfora foi utilizada em um vídeo conhecido como *Corrida por cem dólares* (COMECE A PENSAR, [2019]) e, em uma versão brasileira, *Jogo do privilégio branco* (ID_BR, [2019]).

Nas palavras já aqui citadas do grupo Racionais Mc's: "Acredito que o sonho de todo pobre é ser rico". Mais do que um sonho, ser rico – e branco, e homem, e heterossexual, entre tantas outras normatizações de nossos corpos – se impõe muitas vezes como a única forma possível de se viver. De acordo com Fanon (2008):

Por mais dolorosa que possa ser esta constatação, somos obrigados a fazê-la: para o negro, há apenas um destino. E ele é branco.

Antes de abrir o dossiê, queremos dizer certas coisas. A análise que empreendemos é psicológica. No entanto, permanece evidente que a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais. Só há complexo de inferioridade após um duplo processo:

- inicialmente econômico;

- em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade.

(FANON, 2008, p. 28)

No âmbito da subjetividade, um dos aspectos mais difíceis dessa pesquisa tem sido a percepção de minha trajetória artística e acadêmica como um processo de branqueamento cultural. Tal percepção desconstrói a narrativa de minha experiência de vida como a de uma pessoa que lutou e luta para realizar seus sonhos, e me apresenta, na fala freyriana, uma imagem de mestiça dócil passável como branca. De acordo com Neusa Santos Souza, o modelo de existência branco tem pautado o projeto de vida de pessoas negras que buscam a ascensão social:

Tendo que livrar-se da concepção tradicionalista que o definia econômica, política e socialmente como inferior e submisso, e não possuindo uma outra concepção positiva de si mesmo, o negro viu-se obrigado a tomar o branco como modelo de identidade, ao estruturar e levar a cabo a estratégia de ascensão social. (SOUZA, 1983, p. 19)

Tal ascensão, assim estruturada como um projeto individual, afasta a pessoa negra de seu grupo, e lhe cobra o preço caro da negação de si mesma: "É a história de uma identidade renunciada, em atenção às circunstâncias que estipulam o preço do reconhecimento ao negro com base na intensidade de sua negação" (SOUZA, 1983, p. 23).

Souza nos diz da assimilação da identidade branca por pessoas negras que ascendem socialmente, mas também nos fala sobre a constituição de um mito negro, qual seja, a ideia de que pessoas negras estão associadas a características de significação negativa: "O irracional, o feio, o ruim, o sujo, o sensitivo, o superpotente e o exótico são as principais figuras representativas do mito negro" (SOUZA, 1983, p. 27).

A partir de seu raciocínio, nos arriscamos a pensar o que seria o mito do embranquecimento, ou o discurso acerca da pessoa parda embranquecida. Para a comunidade branca, a imagem da pessoa embranquecida é a de uma pessoa submissa, dócil, inofensiva, esforçada, domesticada, trabalhadora, religiosa, “direita”. Podemos pensar como origem desse mito a figura das “mucamas”, escolhidas para fazerem os serviços de dentro de casa grande, e sendo, portanto, mais bem tratadas, vestidas e alimentadas; ou, ainda, as pessoas indígenas convertidas, reduzidas em missões jesuíticas, e “protegidas” pela instituição Companhia de Jesus.

A pessoa embranquecida é aquela que se esforçará muito para ser “salva” pelas políticas de branqueamento. Lembro-me bem da minha infância, em como minha mãe sempre nos educou para que, no ambiente escolar, não questionássemos a autoridade, não nos revoltássemos contra as injustiças, não nos envolvêssemos em brigas, mas antes ficássemos sempre calados(as), nos esforçássemos muito, nos destacássemos pelo mérito, fôssemos os melhores, aproveitássemos as oportunidades. Já para a comunidade negra ou indígena, o mito do embranquecimento pode se caracterizar, de forma negativa, pela alcunha de traidor(a) e de “vendido(a)”, ilustrada pela figura de Malinche⁹⁴.

Tais significações do “mito pardo” me interpelaram, e exigiram-me um relato de mim mesma. Sou essa traidora? Sou essa pessoa salva pela eugenia? Sou esse *Frankenstein* de Nina Rodrigues? Sou a empregada esforçada? Sou a pobre (de) direita? Sou a ignorante de si mesma? Sei quem sou? Tais perguntas exigiram uma resposta artística, que foi se materializando na performance *Parda*.

6.2 *Parda*: dramaturgia de uma performance

As reflexões acerca do processo de branqueamento de meu corpo me levaram a um sentimento de ter sido roubada histórica, social e culturalmente; o que por sua vez trouxe sentimentos de angústia e estranhamento em relação à minha constituição como sujeito social. Na perspectiva de integração entre a criação artística e a produção teórica, tais sentimentos

⁹⁴ Malinche (1496 – 1529 ou 1551), personagem indígena histórica na conquista das Américas, foi dada de presente aos espanhóis e se tornou tradutora e amante de Hernán Cortés, auxiliando na conquista do México. Sua figura ainda é lembrada no imaginário mexicano como a de uma traidora. Malinche foi também mãe de mestiços, o que a associa à fundação da nação mexicana.

foram elaborados em um trabalho artístico, do qual integro a esse capítulo o relato de sua realização. Trata-se da *performance* intitulada *Parda*, que se iniciou em julho de 2018 e que tem envolvido basicamente três ações: produção de imagens, produção textual e a ação performática propriamente dita, esta última realizada três vezes, uma em Belo Horizonte no mês de setembro de 2018 e duas em Dourados, em dezembro de 2018 e em março de 2019. O trabalho segue em movimento e o relato abaixo reflete as reflexões acumuladas nesse momento do processo criativo.

a) Produção de imagens

Após um período de três meses e meio residindo em Salvador, pude ter um contato mais próximo e intenso com a cultura negra e em especial com o teatro negro ali produzido. Se por um lado esse contato me fez pensar mais sobre minha condição de parda ou mestiça, por meio de um processo de identificação; por outro lado a socialização em Salvador me trouxe de forma inesperada a percepção de meu “embranquecimento”, pois, em nenhuma outra cidade em que estive, fui lida predominantemente como branca, o que me causou, por vezes, desconforto.

Assim, antes de deixar a cidade de Salvador, desejei experimentar em meu corpo uma intervenção que ressaltasse e afirmasse de forma mais contundente para o olhar do outro a minha condição de mestiça ou de não-branca, e o meu desejo de assim ser reconhecida. O corpo é político e a construção da autoimagem no cotidiano performa nossos devires, desejos e identidades. No campo dos estudos de gênero, o conceito de performatividade permite compreender que uma identidade de gênero não está fixada pela biologia, mas que pode ser (des)construída por meio da repetição de atos, signos e gestos no meio social (BUTLER, 2015b). Inspirada por esse conceito, desejei implantar tranças em meu cabelo, e, ao agendar a realização do penteado, me imaginei como uma mulher trans que vai comprar o seu primeiro sutiã.

Para conseguir o contato do profissional que faria as tranças, recorri a uma colega negra da disciplina Estudos em Teatro Negro que cursei no PPGAC/UFBA, e estava insegura e com muito medo de parecer ridícula ou desonesta aos olhos dela. Felizmente, ela foi compreensiva e eu me senti acolhida e reconhecida em meu desejo. O resultado da intervenção me emocionou e foi muito importante para mim, pois além de me sentir mais

bonita e poderosa, simbolicamente pude reintegrar em minha subjetividade minha condição de não branca que sempre me constituiu e que em Salvador passou por um processo de estranhamento ou questionamento. As tranças foram feitas em Salvador no dia 16 de julho de 2018 e marcaram o início da performance *Parda*.

FIGURA 74 - *Selfie* tirada logo após a implantação das tranças. Salvador, 16 de julho de 2018.



Ao mesmo tempo em que me sentia muito bem com as tranças, foi possível perceber que não era viável simplesmente transpor o conceito de performatividade da identidade de gênero para a identidade racial, pois havia o conceito de apropriação cultural⁹⁵, que problematizava socialmente o meu gesto individual de trançar o cabelo, trazendo questões que não poderia ignorar. Em meu caso com as tranças, apesar do grande significado que elas tinham para mim naquele momento, pude perceber que, no contexto social, a adoção dessa imagem estética poderia ser questionada como apropriação cultural. Não recebi esse questionamento verbalmente, mas, durante as semanas em que estive com as tranças, tal questionamento esteve implícito em olhares que recebi, tanto de pessoas negras quanto de pessoas brancas. Assim, na continuidade da investigação acerca da imagem racial do meu

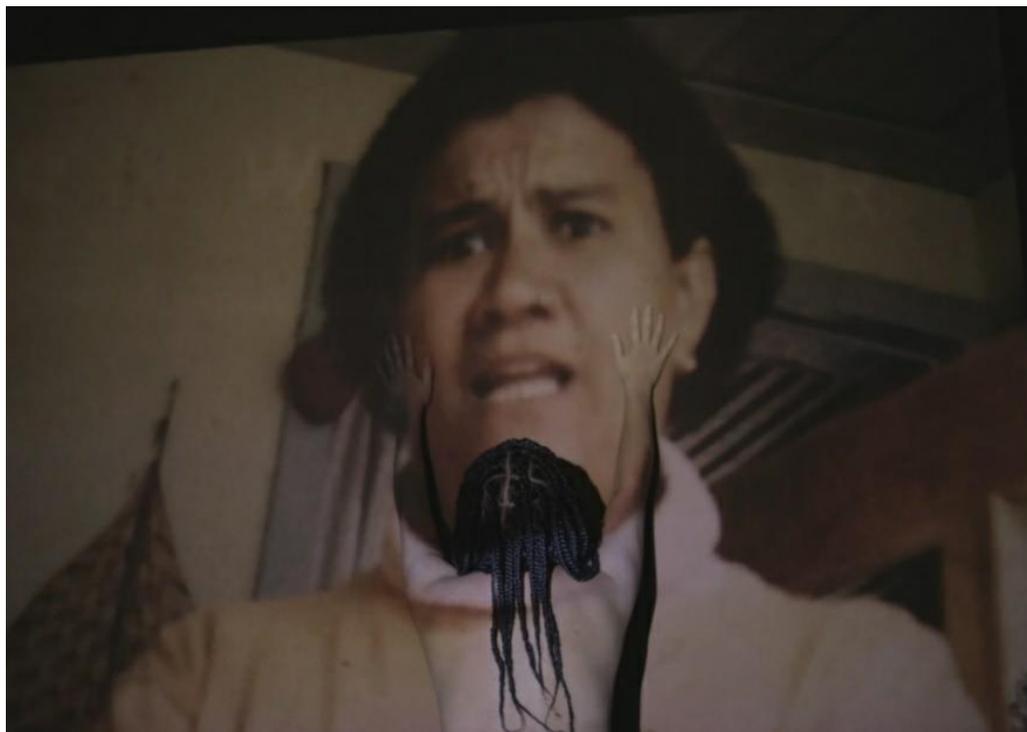
⁹⁵ Expressão muito debatida na atualidade, tem sido utilizada para designar a utilização de símbolos de uma cultura por membros de outra cultura. No contexto dos debates, muitas vezes acalorados, pauta-se o esvaziamento do significado cultural do objeto ou símbolo utilizado, em especial no campo da moda. Além disso, também está em discussão o privilégio de raça, classe ou religiosidade que o grupo ou indivíduo tem para utilizar símbolos que, em seu contexto original, são alvo de discriminação.

corpo, ao invés de seguir no caminho da reivindicação da minha negritude, voltei meu olhar para os problemas e para as lacunas que contradizem essa identidade no meio social, pois foi o que a primeira experiência com as tranças me trouxe como questão.

Chegando em Dourados, realizei no dia 24 de julho de 2018 uma sessão de fotos e vídeos junto aos artistas Raique Moura e Bruno Augusto. Uma das propostas que apresentei para esses artistas colaboradores foi a interação de meu corpo nu com projeções de fotos da minha mãe, a fim de relacionar minha imagem à dela e de evidenciar os vestígios que nós duas trazemos de nossa identidade de parda ou “morena”, bem como o “branqueamento” fenotípico geracional.

Optei por fazer as fotos nua, para que o tom de minha pele se tornasse visível. Além disso, a escolha de um figurino sempre traria informações culturais, de classe ou de origem que interfeririam na leitura racial do meu corpo. A relação estabelecida com as fotos de minha mãe pode ser lida como uma espécie de tentativa de comprovação de minha negritude, mas representa também o próprio fracasso dessa mesma tentativa, uma dança com a minha ancestralidade perdida, e a indagação de uma identidade lacunar. Como toda *performance*, o sentido está aberto a diferentes leituras, e tenho consciência de que o uso de fotos da minha mãe pode ser associado, inclusive, a narrativas genealógicas que tentam justificar fraudes nas cotas raciais. Busco lidar artisticamente com essa polissemia, que me coloca, virtualmente, também como impostora, aproveitando-me artisticamente de sua potência de desestabilização.

FIGURA 75 - Júnia em interação com imagens de sua mãe. *Fotoperformance*. Julho de 2018.



Fotógrafo: Raique Moura.

FIGURA 76 - Júnia em interação com imagens de sua mãe. *Fotoperformance*. Julho de 2018.



Fotógrafo: Raique Moura.

Outra proposta que trabalhamos nesse ensaio foi a produção de imagens a partir da relação entre o meu corpo e o papel *kraft*, conhecido como papel pardo. A utilização do termo parda(o) como categoria racial é polêmica, e frequentemente tem sido criticada a partir da expressão “pardo é papel”, e acusada de servir à necessidade de suavização ou mascaramento da identidade negra. Nessa linha de pensamento, pardos(as) também seriam negros(as), e negros(as) seriam a maioria da população brasileira. Por outro lado, e também, em especial, no contexto em que se discute tentativas de fraude nas cotas raciais, pardo(a) é uma categoria suspeita, pois designa alguém que pode, por oportunismo, se fazer passar por uma pessoa negra ou por uma pessoa branca. Temos aqui, mais uma vez, a associação com a imagem de Malinche: torna-se suspeita uma pessoa que transita entre dois lados de uma guerra.

Em meu trabalho, me aproprio do termo parda e, também, da imagem do papel pardo, pois o termo faz parte da minha vivência e da minha construção subjetiva, e expressa o “não-lugar” de saber-se indeterminada racialmente em uma sociedade racista. Ao mesmo tempo, no campo subjetivo, as questões: ser ou não ser negra, ser ou não ser branca, e ser ou não ser indígena, ainda permanecem em aberto, e são essas questões que mantêm viva a potência da performance. Assim, o apropriar-se do papel pardo não significa construir a partir dele uma imagem estável ou conciliadora de si, na linha freyriana de um processo supostamente harmonioso, alegre e sensual de mestiçagem (FREYRE, 2003), mas também pode revelar o aspecto traumático da mestiçagem, e provocar reflexões e questionamentos. Abaixo algumas fotos produzidas com o papel pardo:

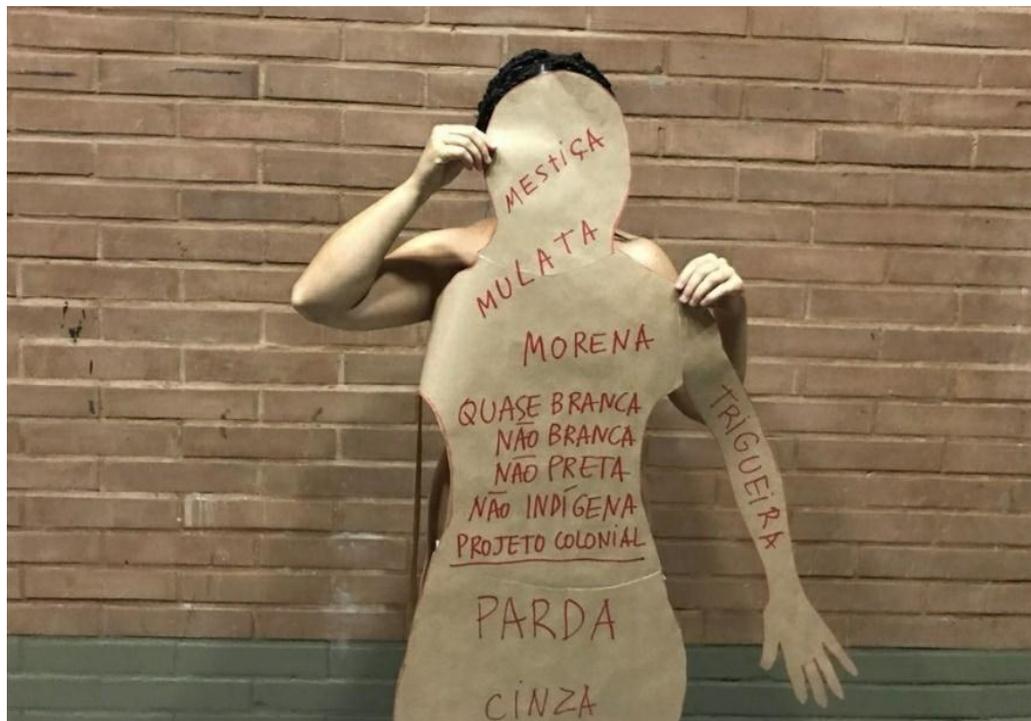
FIGURA 77 - Júnia em interação com papel pardo. *Fotoperformance*. Julho de 2018.



Fotógrafo: Raique Moura.

Além das fotos, também produzimos imagens em vídeo. Um deles, com duração de um minuto e meio, reúne fragmentos do registro que fiz do processo de implante das tranças em Salvador. Em outro vídeo, de cinco minutos, Bruno Augusto documentou minha interação com um corpo bidimensional de papel pardo, recortado a partir de meu próprio contorno, no qual escrevi algumas palavras relacionadas à temática da mestiçagem.

FIGURA 78 - Júnia em interação com um corpo bidimensional de papel pardo. *Fotoperformance*. Julho de 2018.



Fotógrafo: Raique Moura.

Outra vertente da produção de imagens foram intervenções realizadas nas obras *Operários* (1933), de Tarsila do Amaral e *A Redenção de Cam* (1895) de Modesto Brocos. Em ambos os casos, a intervenção consistiu em sobrepor recortes de fotografias minhas à imagem de alguns dos personagens representados. No caso de *A Redenção de Cam*, uma foto de meu rosto na infância foi sobreposta à criança que simboliza o embranquecimento por meio da miscigenação. Já em *Operários*, várias imagens de meu rosto foram sobrepostas em vários dos rostos de operários(as). Como pode ser visto abaixo:

FIGURA 79 - Montagem de Bruno Augusto, a partir da obra *A Redenção de Cam*, de Modesto Brocos (1895).
Fotoperformance.



FIGURA 80 - Montagem de Bruno Augusto, a partir da obra *Operários*, de Tarsila do Amaral (1933).
Fotoperformance.



As intervenções nas obras produziram diferentes efeitos em minha subjetividade: no caso da obra *Operários*, a imagem de meu rosto em meio aos trabalhadores retratados por Tarsila do Amaral me trouxe um sentimento de integração e de pertencimento, e me fez reconhecer também a minha história como trabalhadora, na qual atuei em tantos e tão diversos serviços (vendedora, garçoneiro, atriz, secretária, professora, etc.). Já a imagem de meu rosto na obra *A Redenção de Cam* me trouxe tristeza e desconforto, pois me conscientizou da violência histórica que meu corpo, involuntariamente, carrega, como um corpo mestiço de pele clara no Brasil.

b) Produção textual

A produção textual iniciou-se antes mesmo da produção de imagens, e num primeiro momento se deu de forma integrada ao meu processo de psicoterapia. Num segundo momento, passei a tratar esse material com a intenção de integrá-lo à performance. Surgiu a dúvida se esse texto seria dito ou não por mim durante a ação, mas acabei optando por compartilhá-lo de forma escrita, e exposto junto às imagens produzidas. O texto expõe, em linguagem poética, algumas questões aqui já colocadas, conforme exemplificado no trecho abaixo:

parda, quase branca, projeto eugenista
um corpo branqueado, educado, esforçado
higienizado, saneado, salvo
salvo de si mesmo, de sua própria selvageria
salvo, incluído, inclusão pelo consumo
inclusão no SERASA, inclusão pela escolarização
mas a ascensão, o subir na vida
implica a queda, a recaída
e não há onde cair viva
não há para onde voltar
quando criança não me contaram histórias ao pé do fogo, me ensinaram muito cedo
a tabuada e o alfabeto, escrever e calcular era o que eu precisava saber para ser
passável/possível
sem história, sem memória, desamparo, desterritorialização, buscar fotos da mãe,
buscar no espelho, ir pra Bahia, trançar o cabelo, procurar, procurar, e não encontrar
[...]
projeto de dominação, projeto de apagamento,
vira lata, massa, classe c, como amar o meu corpo, como integrá-lo?
um corpo memória de guerra, local de guerra
como me orgulhar dele?

c) Ações

A ação performática foi realizada por três vezes, a primeira em setembro de 2018, em um evento cultural no Teatro 171, em Belo Horizonte/MG, junto a outras duas ações performáticas e ao funcionamento do bar do espaço. Em dezembro de 2018, a ação foi realizada no espaço cultural Casulo, em Dourados/MS, em um evento que reuniu também apresentações de cenas curtas, e em março de 2019 a ação foi realizada no espaço Sucata Cultural, também em Dourados/MS, junto a um evento de arte e artesanato. O roteiro da ação foi o mesmo, tendo sido adaptado em relação à configuração do espaço, horário (no Teatro 171 foi feito às 22h, no Casulo às 18h, e no Sucata Cultural às 20h) e outras questões relacionadas ao ambiente, como perfil do evento e do público.

Para a realização dessa performance, primeiramente escolhi um espaço para me colocar, no qual ficasse visível para a maioria das pessoas, mas também não as intimidasse, permitindo que me ignorassem, se quisessem. Nos três locais, esse espaço foi próximo a uma parede, e nessa parede afixei algumas das imagens produzidas anteriormente e impressas em papel fotográfico, bem como trechos do texto acima citado. Um pouco à frente, me instalei em pé de calcinha e sutiã em um pequeno tablado e em outro suporte (mesa ou tablado) instalei meu computador, no qual os dois vídeos acima referidos foram sendo executados em looping. Junto a mim também instalei uma placa com os dizeres: “Me pinte como você me vê” e abaixo as opções “preta” (associada à cor preta), “branca” (associada à cor branca), “indígena” (associada à cor vermelha) e ao lado disponibilizei tintas guache dessas cores e pincéis. Permaneci em pé sem dizer nada por cerca de uma hora, à disposição de quem quisesse pintar o meu corpo.

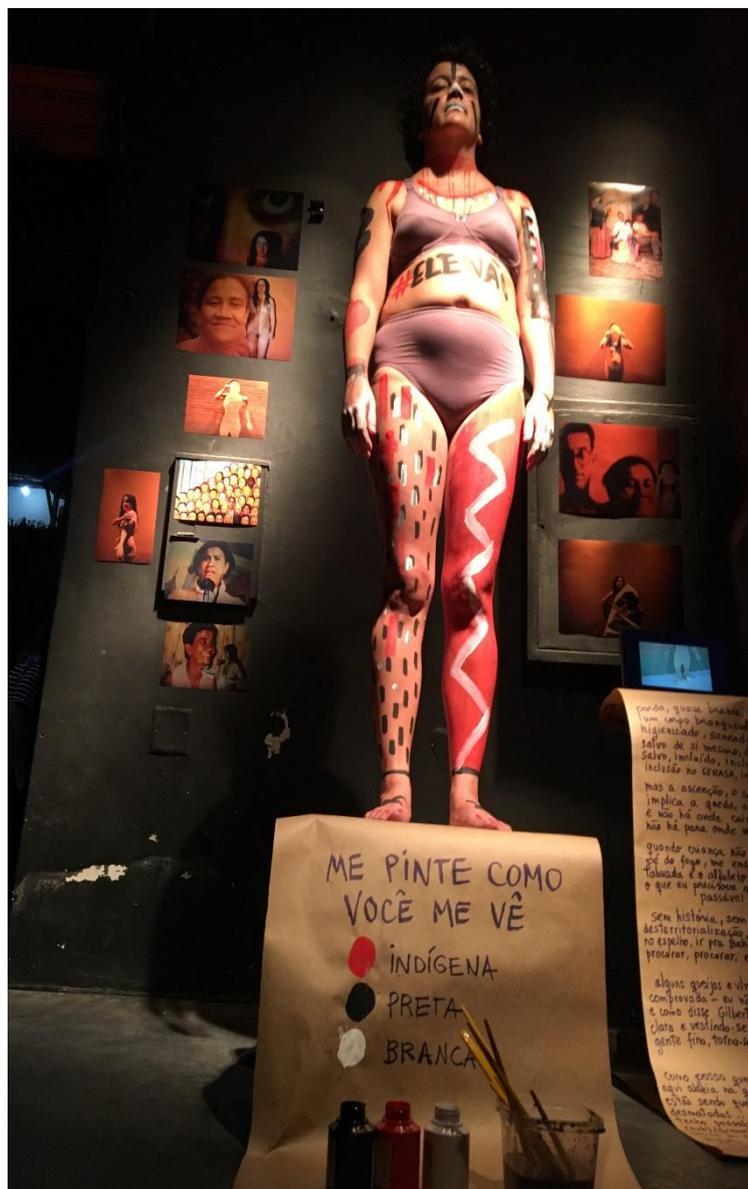
Transcrevo abaixo as anotações de minhas percepções durante a realização das ações:

a) Teatro 171:

Um grupo grande de pessoas chegou de uma vez. Em poucos minutos a primeira pessoa se conectou – uma jovem branca – e iniciou a interação. Várias outras pessoas vieram em seguida. Muitas pessoas permaneceram olhando, algumas vezes de longe e de lado. Poucas pessoas me olharam nos olhos. Uma jovem negra ao me olhar pela primeira vez me lançou uma expressão de raiva e indignação. Algum tempo depois, ela retornou e ficou olhando de longe. Poucas pessoas negras interagiram, porém, pessoas negras eram minoria no

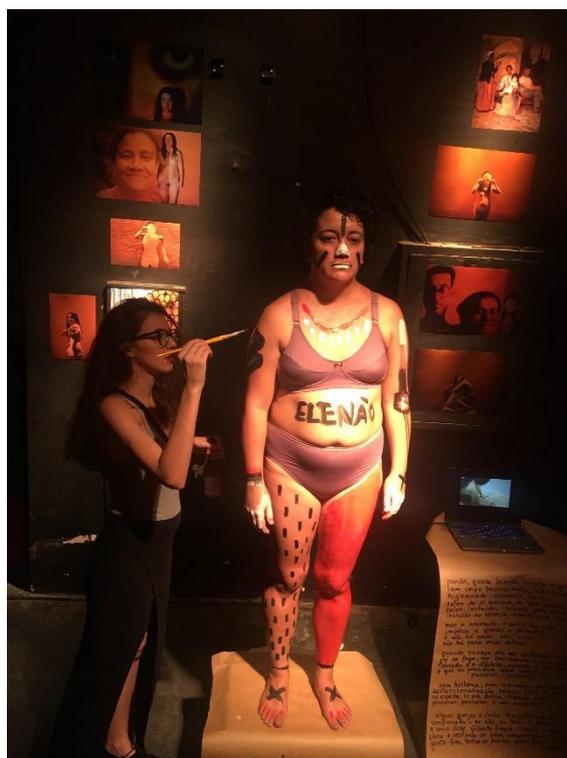
espaço/evento. Não havia pessoas indígenas no espaço/evento. Um homem negro pintou minha boca e nariz de branco. Foi frustrante ter a boca pintada de branco, pensei imediatamente que meu discurso era branco, e sendo a própria performance um discurso, também a performance era branca. Foi especialmente significativo, pois todas essas reflexões sobre identidade racial começaram a partir de uma reflexão sobre meu lugar de enunciação como artista. Meu nariz também foi pintado de branco, e isso também me desestabilizou, pois meu nariz é algo em meu rosto que identifico como não-branco. Um jovem mestiço de pele clara me olhou durante muito tempo, também olhei para ele e pude perceber que houve entre nós uma identificação, em relação às questões abordadas. O homem negro que havia pintado minha boca de branco retornou e fez nova interação, desenhando em meu peito uma interrogação em preto. Após algum tempo, meus pés começaram a formigar. Passei a fazer pequenos movimentos, mas o incômodo foi se tornando maior até eu ter que encerrar a performance (ao todo fiquei cerca de 1h). Acredito que ela poderia continuar por mais tempo pois ainda havia conexão com as pessoas presentes e muitas delas deixavam o espaço, mas depois retornavam para ver o resultado das novas interações. Vi que a performance comunica, que não é uma questão somente individual, e que é potente. Durante a interação não via o que estavam fazendo, mas em determinado momento olhei meus pés e vi que estavam pintados de vermelho e preto com motivos que remetiam a grafismos indígenas. Pude perceber também que a cor vermelha estava sendo mais utilizada, depois a cor preta e depois a cor branca. Algumas pessoas usaram as três cores juntas, unindo três pincéis, mas ninguém misturou as cores.

FIGURA 81 - Cartaz com instruções e tintas disponibilizadas ao público, durante Ação *Parada*. Teatro 171, 27/09/2018.



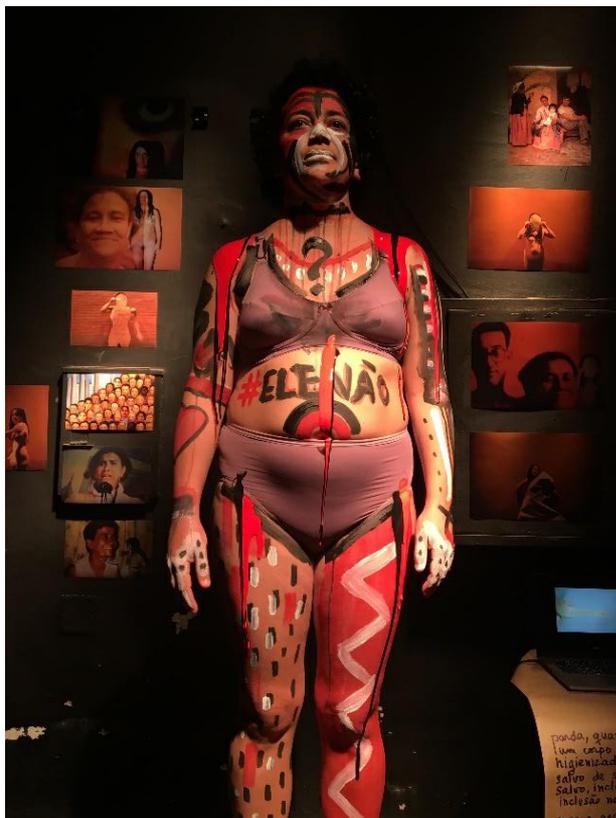
Fotógrafa: Marina Arthuzzi.

FIGURA 82 - Registro da Ação *Parda*, durante uma das interações com o público. Teatro 171, 27/09/2018.



Fotógrafa: Marina Arthuzzi.

FIGURA 83 - Ação *Parida*, resultado final das intervenções. Teatro 171, 27/09/2018.



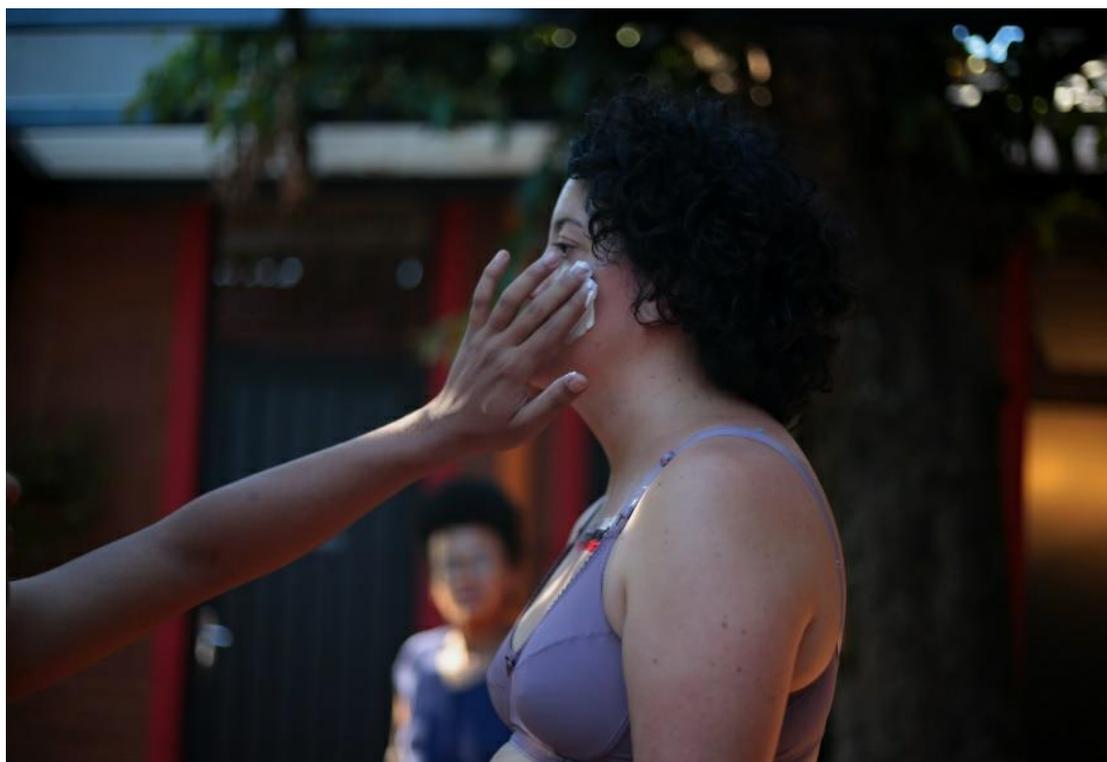
Fotógrafa: Marina Arthuzzi.

b) Espaço Cultural Casulo:

A interação não foi tão grande como no Teatro 171, acredito que por estar em meu meio social, junto a uma rede de amigos e conhecidos com quem convivo cotidianamente. A maior parte das pessoas evitou me olhar de perto ou diretamente e não interagiu, permanecendo na observação à distância. Novamente a maioria das pessoas presentes no evento era branca, havendo poucas pessoas negras e nenhuma indígena. Percebo como a realização da performance me leva a ter esse olhar para os espaços culturais que frequento e nos quais me apresento, e percebê-los de forma mais consciente como espaços brancos. Novamente uma pessoa negra pintou o meu rosto de branco, desta vez foi um estudante do curso em que leciono, o que me levou a me perceber como uma artista/professora branca. Desta vez, tal percepção já não foi tão dolorida, mas pude integrar com maior tranquilidade essa dimensão em minha subjetividade. Várias pessoas brancas misturaram as três cores para

me pintar, porém pude perceber que o resultado era decepcionante para essas pessoas, pois o tom alcançado pela mistura era próximo ao roxo escuro, o que não correspondia ao meu tom de pele. Uma pessoa de ascendência oriental enfeitou os meus cabelos com uma flor amarela que colheu no espaço, o que me levou a refletir se foi algo aleatório ou se ela buscou representar a si e a sua etnia em meu corpo, por meio dessa cor. Uma mulher se aproximou de mim, molhou os pincéis mas, ao me olhar, com os pincéis na mão, ficou bastante abalada e desistiu de interferir em minha imagem. Ao final da performance, ela me disse ter percebido, naquele momento, que é o olhar do outro (na situação, o olhar dela) que racializa o corpo de alguém, determinando o que ele será ou não será no meio social, e por isso ela não quis participar da ação, por não se sentir bem nessa relação. O resultado final da interação revelou um predomínio maior da cor branca, e de motivos lúdicos e traços leves.

FIGURA 84 - Um estudante negro pinta meu rosto de branco, durante a Ação *Parda*. Espaço Cultural Casulo, 13/12/2018.



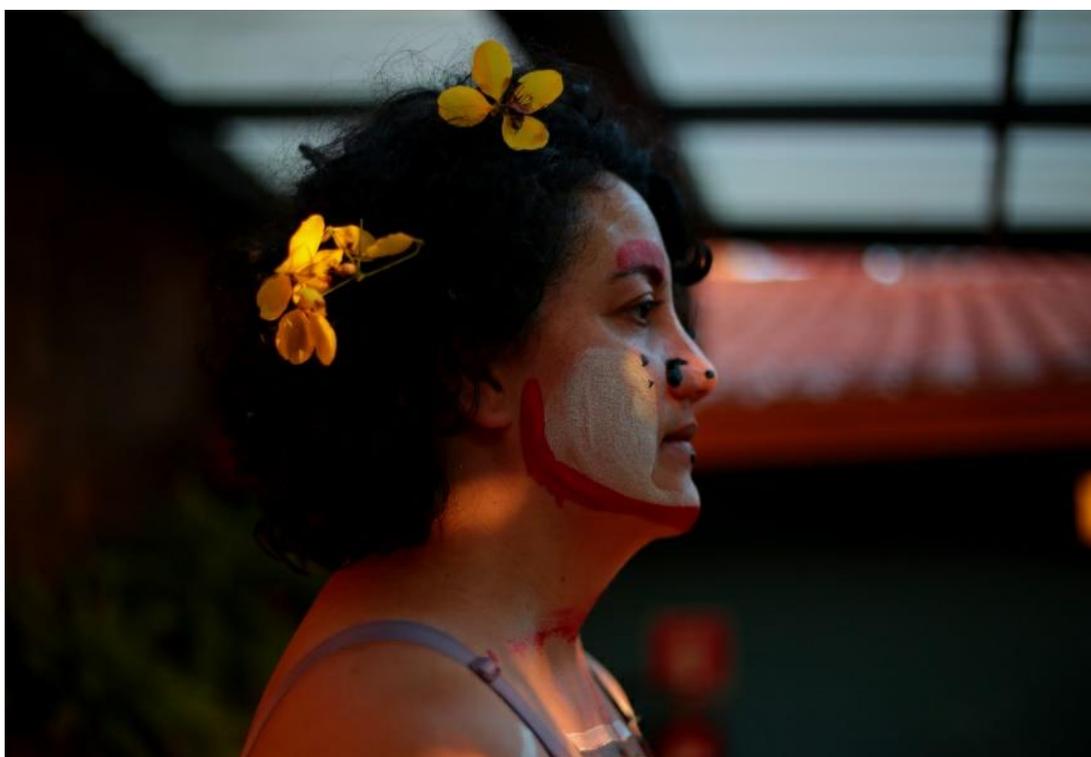
Fotógrafo: Raique Moura.

Figura 85 - Interações com o público, durante a Ação *Parda*. Espaço Cultural Casulo, 13/12/2018.



Fotógrafo: Raique Moura.

Figura 86 - Flores amarelas, colocadas em meu cabelo por uma mulher oriental, durante a Ação *Parda*. Espaço Cultural Casulo, 13/12/2018.



Fotógrafo: Raique Moura.

Figura 87 - Término da Ação *Parda*, resultado final das interações. Espaço Cultural Casulo, 13/12/2018.



Fotógrafo: Raique Moura.

c) Sucata Cultural:

Em março de 2019, realizei novamente a ação em Dourados/MS, no espaço Sucata Cultural, dentro de um evento de arte e artesanato chamado Simbiose, organizado por artistas e estudantes de arte de Dourados. De todas as três vezes em que realizei a Ação, foi no espaço Sucata Cultural que me senti mais em risco, pois logo de início, recebi tinta vermelha sobre meus olhos, o que me fez fechá-los, e permaneci alguns minutos com os olhos fechados, para que a tinta pudesse escorrer e secar, e não penetrar em meus olhos. Enquanto estive de olhos fechados, recebi em meu lado esquerdo golpes de tinta vermelha e preta que foram arremessados sobre mim. Estar com os olhos fechados, receber tinta sobre os olhos e sentir golpes de tinta em minha barriga me trouxeram sensações de insegurança e vulnerabilidade que ainda não havia experimentado antes nessa Ação. Também pude notar que, durante o período em que estive de olhos fechados, as pessoas se sentiram mais à vontade para interagir com meu corpo. As primeiras intervenções que recebi em meu rosto foram, na cor vermelha, a tinta sobre os olhos e também sobre a boca, formando sobre a boca a letra x, indicando

censura. Em minha perna direita também foi desenhado, na cor preta, o símbolo do gênero feminino. Predominou, de forma geral, o uso das cores vermelha e branca.

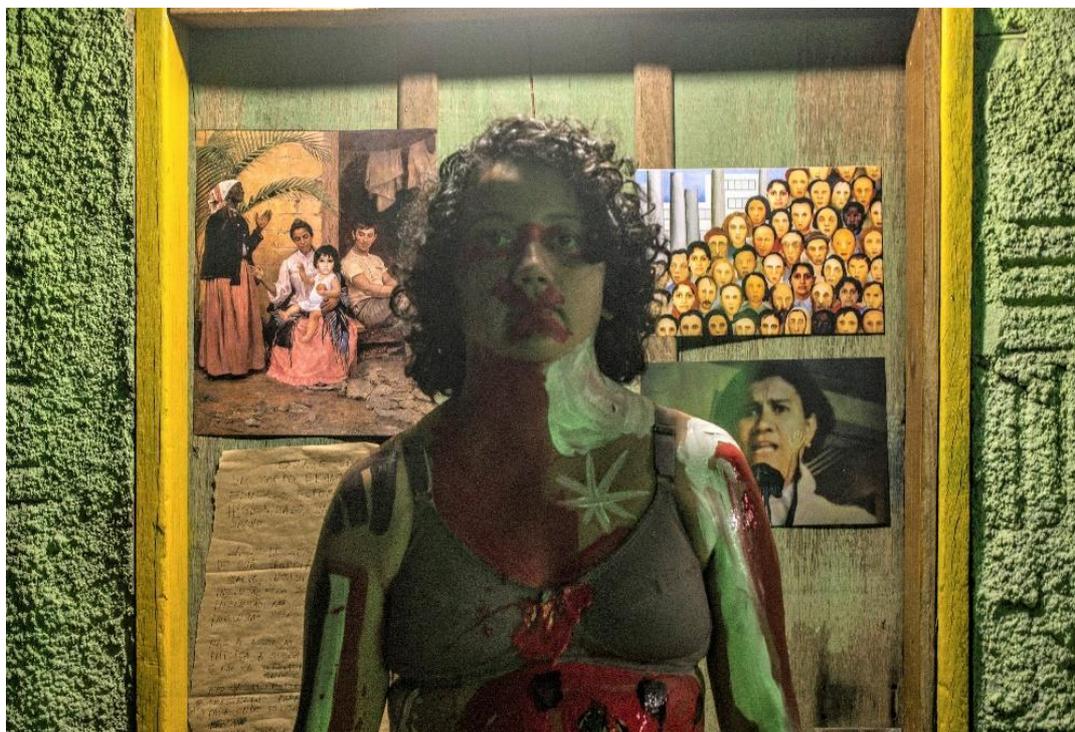
Ao final das Ações, preciso tomar banho para retirar a tinta e é somente nesse momento, já longe do espaço compartilhado com o público, em que me olho no espelho e vejo o resultado das interações. Tem sido, em cada caso, surpreendente e única a forma com que me pintam, e levo alguns minutos contemplando e assimilando cada informação ali posta: não somente as cores utilizadas, mas as formas escolhidas, a intensidade e a textura das cores. De maneira geral, nas três vezes em que a Ação foi realizada, as três cores sugeridas foram utilizadas. Em Belo Horizonte, surpreendi-me com o predomínio da cor vermelha e que as pinturas remetessem a desenhos indígenas. Acreditei naquele momento que isso poderia ter acontecido justamente porque em Belo Horizonte a presença indígena não é forte como em Dourados, assim poderia ser mais fácil para o público me associar à identidade indígena sem confrontar, em seu cotidiano, a existência de indígenas reais. Também acreditei que houvesse, em Belo Horizonte, a necessidade de evitar a tensão entre as cores preta e branca, tensão que está posta num espaço teatral como aquele, a partir do recente reflorescimento do teatro negro na capital mineira. Porém, nas duas vezes em que a Ação foi realizada em Dourados, a cor vermelha também foi bastante utilizada. Apesar da grande presença indígena em Dourados, não haviam pessoas indígenas nos espaços culturais em que a ação foi realizada, pois, em geral, a população indígena não tem acesso a esses espaços.

Figura 88 - Cartaz com instruções e detalhes de intervenções nas pernas, durante Ação *Parda*. Espaço Sucata Cultural, 30/03/2019.



Fotógrafo: Lucas Oliveira.

Figura 89 - Detalhe das primeiras intervenções no rosto, durante Ação *Parda*. Espaço Sucata Cultural, 30/03/2019.



Fotógrafo: Lucas Oliveira.

Figura 90 - Registro de uma das interações com o público, durante a Ação *Parda*. Espaço Sucata Cultural, 30/03/2019.



Fotógrafo: Lucas Oliveira.

Figura 91 - Término da Ação *Parda*, resultado final das interações. Espaço Sucata Cultural, 30/03/2019.



Fotógrafo: Lucas Oliveira.

Percebi nessas três ações que há uma tendência maior de pessoas negras me pintarem de branco e de pessoas brancas me pintarem de vermelho ou de preto. Em todos os espaços, percebi que a performance comunicou mais com pessoas que li como mestiças, pardas, ou negras de pele clara, possivelmente por compartilharem das mesmas questões. Pude perceber isso em contatos visuais durante a performance, mas também em comentários recebidos após, vindos de artistas negras(os) de pele clara presentes nas ações.

A realização das três ações me expôs à tensões raciais antes não experimentadas. Percebi como é problemático reivindicar um lugar de não-branca que, no entanto, não representa o lugar das pessoas negras, pois toda a violência do processo de embranquecimento que tornou possível meu corpo na sociedade, pode se tornar, à minha revelia, um alibi da suposta democracia racial. Nesse sentido, quanto mais eu reivindique minha posição social de não-branca, mais posso estar reforçando uma sistema de invisibilidade da exclusão social de pessoas negras, mesmo que não seja essa a minha intenção, pois, para o raciocínio perverso da democracia racial, se pessoas não-brancas são admitidas na sociedade, isso prova que não há racismo. A partir dessas percepções, mesmo que a minha condição de ser ou não ser negra permaneça, subjetivamente, em aberto para mim, passei a tentar me aprofundar cada vez mais na investigação da categoria parda como um lugar de fala e de reflexão.

Durante as Ações, as intervenções em meu rosto foram as que mais me afetaram. Trouxeram-me inquietação os momentos em que percebi pintarem meu rosto com a cor preta, por rejeitar a ideia de me associar ao *blackface*. Ao mesmo tempo, foi desconfortável ser pintada de branco e é curioso perceber essa dificuldade de integrar, em minha subjetividade, a identidade branca. Robin DiAngelo (2011), em seu artigo *White Fragility* (Fragilidade Branca), nos alerta para as dificuldades das pessoas brancas de lidarem com as tensões raciais, por viverem segregadas e protegidas em ambientes brancos e envoltas em situações de conforto racial. De acordo com DiAngelo, ao se confrontarem com a exposição do racismo e do privilégio branco, pessoas brancas respondem em geral de forma defensiva, apresentando incapacidade emocional de lidar com a tensão racial, com o reconhecimento de sua branquitude e de sua inserção em um grupo social privilegiado. Para a pesquisadora, a recusa das pessoas brancas de se colocarem no lugar da branquitude contribui para a manutenção do racismo. A partir do meu desconforto em relação à cor branca em meu rosto, pude perceber minha fragilidade branca durante as ações, e por meio da fragilidade pude acolher melhor minha própria branquitude. Com a continuidade do trabalho e a experiência de realizar a ação

por mais duas vezes, aos poucos fui integrando a dimensão branca, e deixando a ideia de um juízo de valor pré-estabelecido entre as cores para as quais me disponibilizo. Acredito que, pessoalmente, isso tenha tido um efeito bastante terapêutico, embora não fosse o objetivo principal da performance.

Em março de 2019, apresentei uma comunicação acerca da performance *Parda* em uma roda de pesquisadores negros, no III Fórum Negro de Artes e Cultura (FNAC) promovido pela UFBA. Foi muito significativo para mim compartilhar esse trabalho no Fórum, pois grande parte das questões exploradas no trabalho surgiram, também, da experiência de ter participado do II Fórum em 2018, durante meu estágio doutoral em Salvador, e também do contato com todas as tensões raciais envolvendo a Escola de Teatro da UFBA, as quais culminaram na criação do Fórum em 2017, e que seguem se desdobrando em ações que trazem maior visibilidade para o teatro negro mas também para a presença (e ausência) negra na Escola de Teatro.

Apesar da importância de compartilhar meu trabalho nesse espaço, no sentido de devolver ao Fórum uma elaboração particular das questões que me atravessam nessa discussão, foi também muito difícil, pois, apesar de bem acolhida na Roda de pesquisadores que participei, me senti também muito solitária. Logo nos primeiros minutos de minha apresentação me emocionei bastante, e com muita dificuldade consegui chegar ao final, com a voz embargada e contendo a custo o meu choro. Percebi que minha emoção transbordou no ambiente e chegou até as pessoas presentes, que, no entanto, não compartilhavam comigo da mesma dor, pois tínhamos lugares de fala muito diferentes. Na verdade, minha própria presença no evento se fazia problemática, pois estava ocupando um lugar que foi pensado para ser protagonizado por pessoas negras, e trazia uma experiência de uma pessoa mestiça ou parda, vista predominantemente como branca. Nesse sentido, a experiência de realizar essa comunicação foi muito forte para mim, pois a solidão que senti na Roda de pesquisadores representou, simbolicamente, a solidão que também está presente na própria performance, pois ao tematizar meu embranquecimento, o que tematizo, sobretudo, no âmbito subjetivo, é o meu afastamento da comunidade negra, cujo elo perdido está representado na figura de minha mãe.

Por meio de todo esse processo criativo denominado *Parda*, venho percebendo que pouco se fala da experiência racial de pessoas mestiças de pele clara em nosso país, e, quando

se fala, se fala a partir da constatação de privilégios das pessoas mestiças em relação a pessoas negras ou indígenas. Longe de negar esses privilégios sociais e econômicos em nossa sociedade racista, nossa intenção é expor, no âmbito subjetivo, aspectos negativos embutidos no “pacote do branqueamento”, adquirido muitas vezes de forma inconsciente e compulsória por pessoas mestiças de pele clara. Em meu caso, a performance tem me trazido a consciência do branqueamento e a angústia dessa percepção difusa e lacunar de minha própria origem, que se manifesta na sensação de identidade roubada/sequestrada.

Para Souza (1983), pessoas negras podem se conscientizar da imagem negativa construída pelo mito negro e abandonar o ideal branco ao qual são impelidas no processo de ascensão social, tornando-se verdadeiramente negras:

Ser negro é, além disso, tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro. (SOUZA, 1983, p. 77)

O desenvolvimento da performance *Parda* e as reflexões que aqui realizo são parte do desejo de afirmar minha dignidade, na inspiração de Souza. Não se trata, porém, de afirmar uma identidade negra ou indígena, e nesse sentido compreendo a argumentação de Akotirene, de que a reivindicação de pessoas de pele clara por uma identidade negra não procede:

A identidade branca desmascara quem se passa por negro sem sê-lo, dando as chances políticas de ser branco de verdade. [...] A interseccionalidade dispensa individualmente quaisquer reivindicações identitárias ausentes da coletivamente constituída, por melhores que sejam as intenções de quem deseja se filiar à marca fenotípica da negritude. (AKOTIRENE, 2019, p. 47)

Mesmo tendo vínculos afetivos e históricos com a negritude, não posso reivindicar uma identidade negra, seja por reconhecer a estrutura pigmentocrática do racismo brasileiro que não atua de forma decisiva sobre minha pele clara, seja simplesmente por não ter passabilidade como pessoa negra. Por outro lado, não conseguiria, sem grande sofrimento subjetivo, abraçar uma identidade branca, como nos propõe a pesquisadora Joyce Souza Lopes: sendo também ela mestiça de pele clara, buscou construir para si uma identidade branca antirracista, pois estando inserida no movimento negro e tendo a pele clara, não se sentia à vontade para portar uma identidade negra, mesmo sendo de origem mestiça, ou, como

prefere dizer, mesmo estando em “entremeios raciais” (2017, ebook). Lopes reconhece que no Brasil os conceitos de racialidade estão construídos socialmente a partir da cor da pele e não da origem, porém apesar de seu esforço por assumir uma posição racial (branca), ainda assim permanece a complexidade de sua posição. Nas palavras de Lopes:

[...] talvez isso fosse mais simples, ou até menos desconfortável, se a minha identidade racial não fosse questionada o tempo todo, se a configuração do “meu lugar” não fosse tão ambíguo, híbrido e inseguro. Quando afirmo uma identidade racial branca, construída a partir de uma relação dialética entre sujeitos do Movimento Negro, ponho em xeque uma série de dúvidas e inconstâncias, levando em consideração que apresento um resultado estereótipo, talvez não tão feliz, do processo de embranquecimento racial via miscigenação – sendo filha de uma relação inter-racial entre uma mulher negra e um homem branco (um homem branco também entre aspas). Assim, sou daquela/es da linha racial não nítida que, ousou dizer, assume sua raça/cor a partir do que lhe é conveniente e estratégico, mas também conforme o processo de letramento racial em que, via de regra, as classificações sociorraciais existem antes mesmo da autoidentificação do sujeito. (LOPES, 2017, ebook)

A relativa “escolha” que a pessoa parda pode fazer de sua identidade, e que a constitui ora como “privilegiada” (quando se branqueia) ora como “impostora” (quando se enegrece), é também, ao revés, uma negação de ambas as possibilidades.

No contexto de seu engajamento na luta antirracista, Lopes não propõe uma categoria identitária mestiça, e recusa o termo pardo, por associá-lo ao colonialismo, utilizando a expressão “entremeios raciais” para tratar da especificidade de seu lugar de fala. Apesar disso, a pesquisadora reconhece que o conceito de branquitude é insuficiente para tratar de sua experiência, e problematiza

[...] os aspectos subjetivos, econômicos, sociais e culturais que fazem desses sujeitos diferenciados de outros seres racializados; o que torna possível as múltiplas existências e racializações de uma corporeidade aparentemente semelhante; onde e como se reproduz o hibridismo, o paradoxo, a ambivalência e o fetiche racial no cotidiano dos referidos. [...] Deixo explícito que há uma ausência e emergência de perspectivas, no Brasil, que consigam superar a centralidade do debate sobre o entremeios raciais a partir da obra de Gilberto Freyre e seus dissidentes, mesmo que em contrariedade; que consigam tratar dessa questão sem reducionismos binaristas que têm a/o mestiça/o como produto do paraíso ou do inferno racial; que, por fim, levem-nos a deixar de nos definirmos pelas categorias colonizadoras. (LOPES, 2017, ebook)

Em consonância com Lopes, também me ressinto de um discurso sobre minha constituição mestiça pautado, sobretudo em Gilberto Freyre, seja na afirmação, seja na negação de seu ideal de mestiçagem, um discurso que me prende à lógica colonial. Rejeito

também a pacificação de meu problema racial por meio da adoção da categoria de branquitude como construção identitária, pois tal categoria, como reconhecido pela própria Lopes, é insuficiente para tratar de minha experiência. Resta-me expor meu corpo como esse problema sem solução, que resiste a toda e qualquer estrutura teórica e política, e que permanece continuamente esse objeto sem nome que deseja reconhecimento. Ou, para usar a metáfora que compõe a epígrafe desse trabalho, um coração que ao bater continuamente pergunta: Quem? Quem? Quem?

Sei que construir uma resposta para tal interpelação não é uma tarefa realizada individualmente e de forma livre, mas uma construção social que se dá em diálogo com o regime de verdade do dualismo racial, mas também sei que minha existência/discurso pode desestabilizar esse regime. De acordo com Butler (2015a):

[...] o que posso “ser”, de maneira bem literal, é limitado de antemão por um regime de verdade que decide quais formas de ser serão reconhecíveis e não reconhecíveis. [...] Isso não significa que dado regime de verdade estabeleça um quadro invariável para o reconhecimento; significa apenas que é em relação a esse quadro que o reconhecimento acontece, ou que as normas que governam o reconhecimento são contestadas e transformadas. [...] Pôr em questão um regime de verdade, quando é o regime que governa a subjetivação, é pôr em questão a verdade de mim mesma e, com efeito, minha capacidade de dizer a verdade sobre mim mesma, de fazer um relato de mim mesma. (BUTLER, 2015a, p. 35)

Invisto na potência justamente do que me constitui racialmente, que é o desconhecimento de minha origem e a incapacidade de uma definição racial nítida e peremptória, partindo das recusas: a) a assumir uma identidade branca, o que seria aceitar com docilidade a violência do branqueamento; b) a reivindicar uma identidade negra ou indígena, o que seria contribuir para a estrutura racista de invisibilizar a experiência de pessoas negras e indígenas; c) a assumir uma identidade mestiça, na concepção pacificadora de uma identidade nacional fundada na sensualidade da narrativa freyriana. A partir dessas recusas é que se estrutura a performance *Parda*, e não a partir da reivindicação de uma identidade racial mestiça como uma estrutura fixa e estável. O que move a atriz/dramaturga/*performer* é o desejo de reconhecimento:

Se e quando, na tentativa de conceder ou receber um reconhecimento que é frustrado repetidas vezes, eu ponho em questão o horizonte normativo em que o reconhecimento acontece, esse questionamento faz parte do desejo de reconhecimento, desejo que pode não ser satisfeito e cuja insatisfabilidade estabelece um ponto crítico de partida para o questionamento das normas disponíveis. (BUTLER, 2015a, p. 37)

Ao pedir para que me pintem, o que peço é que me vejam e que me reconheçam. O relato de mim mesma que apresento é meu próprio corpo, que desconheço, e que por isso pede por reconhecimento: “De certa forma, ser um corpo é o mesmo que ser privado de uma recordação completa da própria vida. Meu corpo tem uma história da qual não posso ter recordações”. (BUTLER, 2015a, p. 54) Para Butler, a responsabilidade ética não decorre de um(a) sujeito(a) que se conhece por completo e que tem uma identidade coerentemente constituída, mas sim a partir do próprio reconhecimento da impossibilidade de um relato completo de si, e até da despossessão de si mesma(o) na relação com os(as) outros(as):

[...] o relato que faço de mim mesma é parcial, assombrado por algo para o qual não posso conceber uma história definitiva. Não posso explicar exatamente por que surgi dessa maneira, e meus esforços de reconstrução narrativa são sempre submetidos à revisão. Há algo em mim e de mim do qual não posso dar um relato. Mas isso quer dizer que, no sentido moral, eu não sou responsabilizada por aquilo que sou e faço? Se descobro que, apesar de meus melhores esforços, ainda resta certa opacidade e que não posso relatar a mim mesma totalmente para o outro, seria isso um fracasso ético? Ou é um fracasso que suscita outra disposição ética no lugar de uma noção plena e satisfatória da responsabilização narrativa? Nessa afirmação de transparência parcial, existe a possibilidade de reconhecer uma relacionalidade que me vincule à linguagem e ao tu de maneira mais profunda do que antes? A relacionalidade que condiciona e cega esse “si-mesmo” não é, de maneira precisa, um recurso indispensável para a ética? (BUTLER, 2015a, p. 56)

Para Butler, ao reconhecer a minha própria opacidade em relação a mim mesma, estabeleço uma relação ética com o(a) outro(a) na qual não exijo dele(a) que seja idêntico(a) a todo momento, mas permito que nosso desejo mútuo por reconhecimento seja renovado continuamente, desafiando inclusive os regimes de verdade que estabelecem as normas de reconhecimento. Tal disposição encontra-se presente na dramaturgia da performance, na qual exponho ao público a minha própria impossibilidade de autodefinição, ou as várias lacunas e opacidades da definição Parda:

Se a identidade que dizemos ser não nos captura e marca imediatamente um excesso e uma opacidade que estão fora das categorias da identidade, qualquer esforço de “fazer um relato de si mesmo” terá de fracassar para que chegue perto de ser verdade. Quando pedimos para conhecer o outro, ou pedimos para que o outro diga, final ou definitivamente, quem é, é importante não esperar nunca uma resposta satisfatória. Quando não buscamos a satisfação e deixamos que a pergunta permaneça aberta e perdure, deixamos o outro viver, pois a vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos dar. Se deixar o outro viver faz parte da definição ética do reconhecimento, tal definição será baseada mais na apreensão dos limites epistêmicos do que no conhecimento. (BUTLER, 2015a, p. 61)

Considerações Finais

O presente trabalho se conduziu a reboque de intuições e inquietações próprias da criação de obras teatrais, atravessadas de diferentes formas por questões urgentes e emergentes no tempo/espço em que foram gestadas: representatividade, lugar de fala, feminismo, antirracismo são temas que permeiam nos últimos anos debates acadêmicos, mas que também estão na mídia (nas novelas, nos programas de variedades, na moda, nas redes sociais) e no cotidiano (na sala de aula, no ponto de ônibus, no comércio, no ambiente familiar), em muitos lugares e de diferentes formas as chamadas “pautas identitárias” estão sendo colocadas e debatidas, influenciando fortemente a vida das pessoas em suas decisões políticas, estéticas, profissionais e afetivas. No campo da criação artística não é diferente, de modo que meu trabalho não poderia deixar de responder, de alguma forma, a todas essas interpelações, de forma artística e também teórica.

Originado de um desejo e até mesmo de uma curiosidade pela criação de dramaturgias com temas e/ou personagens indígenas no contexto de Dourados/MS, o projeto de pesquisa me levou a olhar para meu histórico como dramaturga, com foco na produção de meu discurso como autora teatral. Para Butler (2015a; 2015b; 2015c), ao produzir um discurso somos também produzidos por ele e, nesse sentido, me interessou pensar a produção dramaturgica como um ato de produção de si mesma. Ao revisitar meus trabalhos pregressos, observei minha vinculação a modos de criação compartilhada em dramaturgia que privilegiam a participação de atrizes(atores) na produção dramaturgica e busquei compreender como, em minha experiência, a coletivização da autoria foi fundamental para que eu acessasse, da posição de atriz, o campo da escrita teatral. Refleti acerca do lugar de recepção diferenciado que se estabelece para as dramaturgias de atriz, no qual se tende a enfatizar a particularidade do discurso, enquanto ainda se presume maior abrangência e atemporalidade a obras masculinas e produzidas de forma não compartilhada. Sustento que tal operação se dá pela atualidade do patriarcado, que particulariza a experiência feminina e universaliza a experiência masculina. A crítica feminista busca expor a particularidade de todos os discursos, não excluindo seus aspectos universais: “o pessoal é político”.

O ponto de vista feminista, ou teoria do lugar de fala, visibiliza a autoria, coloca em cena a(o) autor(a) teatral. Além disso, as metodologias de criação compartilhada exigem um

posicionamento pessoal de atrizes(atores)/dramaturgas(os) frente aos temas de criação, fazendo com que as criações dramáticas se tornem também um lugar privilegiado da produção de si, pois a(o) artista se expressa de forma reflexiva a partir de um lugar de fala social, produzindo um discurso acerca de si mesmo(a). A criação dramática aparece assim como uma cena peculiar de interpelação, na qual esse(a) autor(a) contemporâneo(a), de uma forma ou de outra, precisa relatar a si mesmo, narrar o seu lugar de fala a partir do qual constitui sua obra. Em minhas experiências de autoria em Belo Horizonte, percebo como minhas dramaturgias me construíram como uma autora feminina, tendo o meu gênero sido marcado em quase todas as minhas produções.

Já em Dourados, houve um deslocamento de minha construção identitária como dramaturga, pois ao me relacionar com o contexto social local, fui interpelada como *karai* e me vi posicionada em um conflito racial no lugar desconfortável de branca, ou não indígena. Para relatar a mim mesma desse lugar, precisei racializar meu lugar de fala feminista, expresso na proposição de montagem de *Judith e sua sombra de menino*, pois as questões que elegi como atriz/dramaturga na adaptação dessa obra para o teatro se restringem a experiências de gênero brancas: ser educada para a delicadeza, o bom comportamento, a meiguice, a doçura. A partir dessas descobertas, me aprofundi na investigação de experiências de gênero Kaiowá e *karai* por meio da parceria com Rossandra Cabreira e Karla Neves na elaboração de *Jaity Muro*, um espetáculo/performance que buscou visibilizar a mim como mulher não indígena e a Rossandra como mulher indígena nos papéis de autoras e *performers*. Por meio de nossa interpelação mútua, reconhecemos uma à outra e buscamos também reconhecimento, compartilhando com o público os nossos relatos. Se, em minha produção anterior, construí discursos dramáticos que relataram a mim como mulher; em Dourados o encontro com a população indígena me levou a um reconhecimento de mim mesma como não indígena, *karai* ou parda.

Ao elaborar um relato de mim mesma em meu discurso dramático, o faço em relação com normas que estabelecem como posso ser ou não ser legível para o(a) outro(a). Interessa-me também, nesse processo de produção dramática que também produz a mim mesma, questionar essas normas nas quais me constituo, e rejeitar assim a imobilização dessas construções identitárias. Assim, não é pacificamente que me relato como mulher *karai*, mas a partir de um questionamento persistente a essas categorias identitárias: O que é ser mulher? O que é ser *karai*? Em cena, isso se dá de forma concreta no espetáculo/performance

Jaity Muro, porque Rossandra me faz perguntas e a cada apresentação atualizo minhas respostas.

A partir da experiência de ter sido interpelada como karaí, comecei um processo de investigação de minha origem racial e me deparei com a política pública de embranquecimento da população brasileira, do início do século XX, como uma narrativa possível da origem histórica do meu corpo. Busquei em minha família outras narrativas possíveis, mas o que mais encontrei foi silêncio e esquecimento. A reconstituição de minha árvore genealógica revelou a impossibilidade de determinar minha origem racial, que pode apenas ser vinculada à mestiçagem entre pessoas brancas e negras, pelos fenótipos de minha mãe e de meu pai. Tal mestiçagem, descrita com sensualidade por Freyre (1951; 2003), vem sendo recontada pela perspectiva de mulheres negras e indígenas a partir das violências e dos silenciamentos históricos. A imagem *A Redenção de Cam* me interpelou de forma muito sensível, me vi na imagem daquela criança branqueada e passei a questionar os conceitos de esforço e de inclusão/ascensão social que atravessam minha vida e de minha família e que são tão presentes na universidade pública, instituição na qual trabalho atualmente: Como funcionária pública, funciono para reiterar o branqueamento cultural via escolarização? Como mestiça, aceito as definições freyrianas que me fazem ser “passável/possível como branca”? Tais perguntas, profundamente éticas, permanecem em aberto, pois não podem ser respondidas de uma vez por todas, mas são capazes de abrir horizontes de percepção e de ação sobre si mesma, que por sua vez reverberam na criação teatral.

No processo de me relatar racialmente, me deparei com incompletudes: de ser branca, de ser negra, de ser indígena. Por meio da performance *Parda*, busquei expor meu corpo e solicitar ao(à) outro(a) o reconhecimento de minha constituição racial. Butler (2015a) nos alerta para o quanto de nós é opaco a nós mesmas(os), e sugere que evitemos a violência ética de estabelecermos definições para nós mesmas(os) e para as(os) outros(as). A filósofa postula um compromisso ético com a(o) outro(a) que parte do reconhecimento de nossa dependência mútua uns(umas) com os(as) outras(os), pois só posso saber algo de mim na relação com o(a) outro(a), pois sou determinada ao mesmo tempo em que determino minha ação/discurso no mundo em relação às outras pessoas.

Apresento como tese esse trajeto criativo de mim mesma e de minhas obras dramaturgicas, em uma perspectiva de integração entre arte e vida. Acredito que essa pesquisa

contribui para melhor compreensão do funcionamento de processos criativos em dramaturgia, especialmente aqueles que se dão de forma compartilhada e iluminam aspectos da construção da subjetividade da dramaturga que se dá na construção do discurso teatral. Em um contexto em que o(a) artista é interpelada(o) cada vez mais acerca de seu lugar de fala como criador(a), penso que meu trajeto pode servir como uma forma possível de elaboração de resposta a tais interpelações, na qual a busca pelo reconhecimento não camufla, mas expõe as lacunas identitárias. Embora seja uma resposta pessoal, seu compartilhamento pode oferecer uma referência a artistas que também buscam estabelecer uma relação ética com as interpelações da(s) alteridade(s) e compreender a produção de si mesmos(as) na produção de suas obras.

Referências

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polén, 2019.

ALEXANDRE, M. A. (Org.). **Mayombe**: arquivos da memória, dramaturgia, pesquisas e práxis cênicas. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

DE ALMEIDA, P. R.. **A presença negra no Teatro de Revista dos anos 1920**. 2016. 122 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2016.

ALTHUSSER, L. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

ARAÚJO, A. A Encenação Performativa. **Revista Sala Preta**. São Paulo, n. 8, p. 253-258, 2008.

_____, A. O Processo Colaborativo como Modo de Criação. **Olhares**, n. 1, p. 48-51, 2009.

_____, J. Z. O tenso enegrecimento do cinema brasileiro. **Buala**, abr. 2018. Seção Afroscreen. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-tenso-enegrecimento-do-cinema-brasileiro>>. Acesso em 02 set. 2018.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BENITES, T. História da AtyGuasu Guarani-Kaiowá/MS, entenda o contexto. **Blog da Aty Guasu**, nov. 2012. Seção Notas da Aty Guasu. Disponível em: <<http://atyguasublogspot.com/2012/11/historia-da-aty-guasuguarani-kaiowams.html>>. Acesso em 01 jul. 2018.

BIÃO, A. Um léxico para a etnocenologia: proposta preliminar. In: V COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOCENOLOGIA. 5., 2007, Salvador. **Anais do V Colóquio**

Internacional de Etnocenologia. Salvador: UFBA, 2007. Disponível em:
http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/anais.pdf. Acesso em: 29 dez. 2017.

BIÃO, A.; GREINER, C. (Org.). **Etnocenologia** – Textos Seleccionados. São Paulo: Annablume, 1998.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOAL, A. **Stop: c'estmagique!** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOURDIEU, P. Escritos de Educação. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (Org.). **Escritos de Educação.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BRANDÃO, T. As Companhias Teatrais Modernas. In: FARIA, J. R.; GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. **História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Um homem é um homem.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BRUEL, C. **História de Júlia e Sua Sombra de Menino.** São Paulo: Scipione, 2010.

_____; BOZELLE, A.; GALLAND, A. **Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon.** Paris: Thierry Magnier Editions, 1976.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.

_____. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015b.

_____. **Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015c.

CALVINO, Í. **Por que ler os clássicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CASÉ, R. **O grupo de teatro Asdrúbal e o Trombone e a montagem da peça Trate-me Leão.** Rio de Janeiro, 1978. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=031699&format=detailed.pft>. Acesso em: 6 dez. 2019.

CAMPBELL, J. **O poder do mito.** São Paulo: Palas Athena, 1990.

CHAMORRO, G. **História Kaiowa: Das origens aos desafios contemporâneos.** São Bernardo do Campo: Nhanduti Editora, 2015.

_____; COMBÈS, I. (Orgs.) **Povos indígenas em Mato Grosso do Sul: história, cultura e transformações sociais.** Dourados: Editora UFGD, 2015.

COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, abr. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100099&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 set. 2018.

COMECE A PENSAR. [2019]. **Corrida Feita de Privilégio e Desigualdade.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L177yGji8eM>>. Acesso em 6 dez. 2019.

DUARTE, A. L. B. O Lugar da Comédia na construção historiográfica do teatro brasileiro moderno. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 11, n.2, ano XI, Jul-Dez. 2014 Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em 18 set. 2018.

DIANGELO, R. White Fragility. **International Journal Of Critical Pedagogy**, v. 3, n. 3, p. 54-70, 2011. Disponível em: <<https://libjournal.uncg.edu/ijcp/article/viewFile/249/116>>. Acesso em 24 out. 2018.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, C. Em busca da escrita *com* dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa *com* prática artística. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.

FERREIRA, C. G. Teatros e Feminismos em Salvador: um panorama dos últimos três anos. 13th. Women's Worlds Congress, 13, 2018, Florianópolis. **Anais do XI Seminário Internacional Fazendo Gênero**, Florianópolis: UFSC, 2018. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503889031_ARQUIVO_CamilaGuilera_Texto_completo_MM_FG.pdf. Acesso em: 26 ago. 2019.

FOUCAULT, M. Da amizade como modo de vida. **Gai Pied**, n. 25, p. 38-39, abr. 1981.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2003.

_____. **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

GIL, G.; VELOSO, C. Haiti. Intérprete: GIL, G.; VELOSO, C. In: GIL, G.; VELOSO, C. **Tropicália 2**. Philips, 1993. 1 CD (ca. 42 min 05 s). Faixa 1. Remasterizado em digital.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

GUIMA, G.; PEREIRA, J. Vendaval. In: PINHEIRO, S.; SOUZA, V. **Janela de Dramaturgia**: livro 3. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 269-300.

GUTIÉRREZ, P. J. **Trilogía Sucia de La Habana**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1994.

_____. **Animal Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **O Rei de Havana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HASEMAN, B. Manifesto pela pesquisa performativa. In: SILVA, C. R. et al (Org.). **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. São Paulo: PPGAC, Escola de Comunicação e Artes/USP, v.3, n.1, p. 41-53, 2015.

IBGE. **Síntese de Indicadores Sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira**. Rio de Janeiro, 2016. 141 p.

_____. **Censo Demográfico 2010 – Características da população e dos domicílios – Resultado do universo**. Rio de Janeiro: IBGE, 2011. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/93/cd_2010_caracteristicas_populacao_domicilios.pdf>. Acesso em: 13 de setembro de 2018.

ID_BR. [2019] **Jogo do privilégio branco**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MuoE3IJZoZU>>. Acesso em 6 dez. 2019.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. [S.I.], 2018a - Povos Indígenas do Brasil. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal>. Acesso em: 01 jul. 2018.

_____. [S.I.], 2018b - **Verbetes Guarani e Kaiowá**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Kaiow%C3%A1>. Acesso em: 01 jul. 2018.

_____. [S.I.], 2018c - **Carta de Pyelito Kue**. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/banco_imagens/pdfs/carta_pyelitokue.pdf> Acesso em 10/06/2018>. Acesso em: 01 jul. 2018.

LIMA, E. T. Por uma história negra do teatro brasileiro. **Urdimento**, v.1, n. 24, p. 92-104, jul. 2015.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. 307 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de ARTES, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2010.

LOPES, Joyce Souza. Quase negra tanto quanto quase branca: autoetnografia de uma posicionalidade racial nos entremeios. In: CARDOSO, L.; MÜLLER, T. M. P. (Org.) **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris, 2017, p. 155-174.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

LISPECTOR, C. **Água Viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

MAIA, R. de C. P. **O Ator em Questão**: Um foco na função do ator no Processo Colaborativo do Grupo Teatro Invertido. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2010.

MELIÁ, B. La entrada en el Paraguay de los otros karáí. In: **El Guaraní Conquistado Y Reducido** – Ensayos de EtnoHistoria. Assunção: CEADUC, 1988.

MELSERT, A. L. de M; BOCK, A. M. Dimensão subjetiva da desigualdade social: estudo de projetos de futuro de jovens ricos e pobres. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 41, n. 3, p. 773-790, jul./set. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-9702201507135302>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

MENDES, M. G. **A personagem negra no teatro brasileiro (entre 1838 e 1888)**. São Paulo: Editora Ática, 1982.

_____. **O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)**. São Paulo: Hucitec, 1993.

MÜLLER, T. M. P.; CARDOSO, L. **Branquitude: Estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris, 2017.

NICOLETE, A. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. In: **Sala Preta**, São Paulo, n. 2, p. 318-325, 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57109/60097>>. Acesso em: 04 abr. 2018.

PIRES, B. **'Meu neto é um cara bonito, viu ali? Branqueamento da raça', diz Mourão.**

Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,meu-neto-e-um-cara-bonito-viu-ali-branqueamento-da-raca-diz-mourao,70002535826>>. Acesso em: 7. out. 2018.

RACIONAIS MC'S. (2002). **A vida é desafio.** Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=PQin7NsK7SM>>. Acesso em: 6 dez. 2019

ROJO, Sara. Processos de criação dramaturgica, visibilidade e política no teatro de Belo Horizonte. In: DIAS, A.; DE MEDEIROS, E. (Org.). **Literatura e teatro: encenações da existência.** Niterói: EDUFF, 2018, p. 77-90.

PASSÔ, G. **Por Elise.** Belo Horizonte: Grace Passô, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, J. V. **Encontro com Pedro Juan,** cena curta. Esquyna Espaço Coletivo Teatral, BH, 2012. Mostra de Cenas Curtas A-mostra.Lab.

_____, J. V. PEREIRA; GUIMA. G. **Vendaval** (processo de escrita). Rio de Janeiro e Belo Horizonte, 2013.

_____, J. V. **Anemia.** Dourados/MS, 2014.

PEREIRA, A. O teatro de pesquisa ou a pesquisa no teatro: o projeto gênero e identidade. **Arteriais,** Belém, n. 2, p. 58-67, ago. 2015.

_____, J. V. Monólogo: Como Alternativa ao Contexto Cultural. In: Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 6, 2010, São Paulo. **Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.** São Paulo: ABRACE, 2010. Disponível em:

<<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Jaqueline%20Vald%EDvia%20Pereira%20%20-%20Mon%F3logo%20como%20altenativa%20ao%20contexto%20cultural.pdf>>.

Acesso em: 26 ago. 2019.

PONTES, J. C.; SILVA, C. G. Cisnormatividade e passabilidade: deslocamentos e diferenças nas narrativas de pessoas trans. **Periódicus**, Salvador, n. 8, v. 1, nov. 2017-abr. 2018, p. 396-417. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus>>. Acesso em: 26 fev. 2019.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RINALDI, M. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. In: **Revista Sala Preta**. São Paulo, v. 6, p. 135-143, nov. 2006.

ROCK, E. A vida é um desafio. Intérprete: Racionais Mc's. In: RACIONAIS MC'S. **Nada como um dia após o outro dia**. Cosa Nostra, 2002. 2 CD (ca. 110 min). Lado A, Faixa 10. Remasterizado em digital.

RYNGAERT, J-P. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SHADEN, E. **Aspectos fundamentais da cultura guarani**. São Paulo: Editora da USP, 1974.

SOARES, J. (2018). **Vice de Bolsonaro diz que brasileiro herdou 'indolência' do índio e 'malandragem' do africano**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/vice-de-bolsonaro-diz-que-brasileiro-herdou-indolencia-do-indio-malandragem-do-africano-22955042#ixzz5P4IsjTFK>>. Acesso em: 24 ago. 2018.

SOUZA, M. V. dos S. **Escrever no labirinto: formação em dramaturgia na pós-modernidade**. 2017a. 110 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2017a.

SOUZA, J. R. Personagem negra: uma reflexão crítica sobre os padrões raciais na produção dramaturgic brasileira. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 274-295, maio/ago. 2017b. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/66612>>. Acesso em: 06 out. 2017.

SOUZA, N. S. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac &Naify, 2001.

VINCENZO, E. C. **Um teatro da mulher**: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Os Involuntários da Pátria**: Elogio do Subdesenvolvimento. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/SI_cad65_eduardoviveiros_ok.pdf> Acesso em 15/07/2019.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.