



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO – ESCOLA DE DANÇA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**MARIA TEIXEIRA CAMPOS**

***TRÊS MARIAS:***  
ANÁLISE DE UM PROCESSO CRIATIVO BASEADO NAS  
ESPETACULARIDADES COTIDIANAS “SOTEROCANUDENSES” E NA  
MÍMESIS CORPÓREA

Salvador  
2020

**MARIA TEIXEIRA CAMPOS**

***TRÊS MARIAS:***  
ANÁLISE DE UM PROCESSO CRIATIVO BASEADO NAS  
ESPETACULARIDADES COTIDIANAS “SOTEROCANUDENSES” E NA  
MÍMESIS CORPÓREA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara.

Salvador  
2020

Campos, Maria Teixeira.

Três Marias: análise de um processo criativo baseado nas espetacularidades cotidianas “soteroca  
nudenses” e na mimesis corpórea / Maria Teixeira Campos. - 2020.

220 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020.

1. Teatro - Bahia. 2. Teatro e sociedade - Bahia. 3. Cultura popular - Salvador (BA). 4. Cultura popular - Canudos (BA). 5. Criação (Literária, artística, etc.). 6. Mimese na arte. 7. Etnologia. 8. Três Marias (Peça de teatro). I. Alcântara, Paulo Henrique Correia. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792.028

CDU - 792.24(813.8)

TERMO DE APROVAÇÃO

**Maria Teixeira Campos**

“TRÊS MARIAS: ANÁLISE DE UM PROCESSO CRIATIVO BASEADO EM ESPETACULARIDADES  
COTIDIANAS "SOTERO-CANUDENSES" E NA MÍMESIS CORPÓREA”

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,  
Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 17 de dezembro de 2020.

*Paulo Henrique Correia Alcântara*

---

Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (Orientador)

*Daniela Maria Amoroso*

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Daniela Maria Amoroso (PPGAC/UFBA)

*Adriana Silva Amorim*

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Adriana Silva Amorim (UESB)

Em memória,  
Às minhas e vó Maria, bisavó Maria, vó Carmelita, bisavó Joana, tataravó Joana, bisavó  
Ursulina

Aos meus ancestrais ao meu avô Raimundo, avô Leopoldo, bisavô Manoel Lubarino, bisavô  
João

Aos meus tios Dedé, Jorge e Leo

À Manuella Nogueira Poggio, minha melhor amiga de infância

A Antônio Conselheiro

A Ariano Suassuna

À Armindo Bião

À Dercy Gonçalves

A Lampião

À Frida Kahlo

À Maria Bonita

À Maria Quitéria

À Maria Felipa

À Mariele

## AGRADECIMENTOS

Ao Universo por ter me permitido viver essa aventura com tanto apoio, sabedoria e bênçãos, me ensinando que devemos confiar e ter fé sempre.

Aos meus mestres Nichiren Daishonin e Daisaku Ikeda que me ensinaram o “nam myohorenguekyo” e a filosofia budista, a qual guia meus passos e me mantém no eixo sempre que ameaço cair.

A todos os mestres e mestras sem mestrado e sem “letrado” que me provam a cada dia que os saberes da experiência são os mais valiosos.

À minha mãe, Maria das Graças pela vida, dedicação, apoio e amor incondicional, pelo incentivo, inspiração, por ser meu porto seguro, por acreditar em mim, segurar minha mão, meus “pitis”, minhas lágrimas, por me apresentar o universo da cultura popular e compartilhar experiências, vitórias e os mais belos sorrisos.

Ao meu, pai Gervásio Batista Campos, pela minha existência, pelo incentivo, por fazer parecer fácil, pelo apoio e pelas raízes sertanejas.

Ao meu irmão, Pedro Teixeira Campos, pela parceria, por compartilhar tantas vivências juntos, por acreditar, incentivar, por me emprestar suas fotos para o mestrado, por me receber em sua casa em São Paulo, quando participei das oficinas no Lume e por ter me dado dois presentes lindos que acalentaram meu coração durante esses dois anos.

Aos vendedores ambulantes e aos trabalhadores informais, pela inspiração, por me despertarem para a espetacularidade, criatividade e senso de justiça social.

À Romildinha, minha primeira grande disparadora de espetacularidades e comicidade.

À Dulce pela ingenuidade e amoralidade revolucionária.

À Tininha pela partilha de histórias.

À tia Glória, Tia Lucy e Tia Regina pelo carinho, pelas vivências, pelas histórias e pelas boas lembranças.

Aos capitães da areia soteropolitanos, pelo jogo de cintura e pela inspiração.

À Ciane Fernandes pelo apoio e carinho.

À Iami Rebouças, minha eterna professora, pela semente plantada, pela inspiração e pelo carinho, gratidão.

À Filipe Dias dos Santos, pelo apoio, pelo compartilhar de experiências e leituras.

À Fabíola por me receber com tanto carinho em sua casa em Barão Geraldo.

Aos amigos palhaços Maicon e Benedito, pelo apoio na apresentação da Univasf e pela linda amizade que construímos.

A meu amigo cearense que fotografou o espetáculo, Ronaldo Queiroz.

A Felipe Marinho que editou o vídeo da defesa e me ajudou com os slides.

À Andreia de Brito pelos incentivos e dicas.

A Clovis pela esclarecedora palestra on-line sobre decolonialidade.

A Edu e Ari pela revisão e paciência.

A Ramiro Aguni pelo lindo convite.

À minha tia Rosane Dias, pelo afeto, companheirismo e apoio.

Às sobrinhas, Letícia e Eva, meus pacotinhos de amor, leveza, bagunça, brincadeiras e felicidade inabaláveis.

À minha cunhada, Mariana Tanajura pelo carinho e pelas sobrinhas amadas, as quais trouxeram leveza e alegria nos períodos conturbados do mestrado/ quarentena.

Aos meus amigos de todas as horas, irmãos que a vida me deu, Evandro Henriette, Simone Lima, Ronaldo Villar, Mônica Augusto, Melissa Ramos, Agamenon Abreu, Eugênia Jatobá, Deise Vieira.

A Leonardo do PPGAC, o primeiro que me deu a notícia que iria ingressar como aluna regular do mestrado e que sempre esteve presente e solícito nessa trajetória, sempre disposto a ajudar com seu largo sorriso e enorme coração.

Ao meu orientador, Paulo Henrique Correia Alcântara, que aceitou me orientar com tamanha delicadeza e carinho, acreditando em mim e me incentivando sempre.

À Daniela Amoroso, pela descoberta da Etnocenologia e Decolonialidade, pelo carinho, incentivo e inspiração e por trazer tantas contribuições para este mestrado.

À minha professora de Português, a primeira que descobriu minha vocação para o teatro antes de mim.

Ao amigo Lucival Fraga, por estar sempre disposto a me acudir, por compartilhar sua amizade e irmandade, por me apoiar tanto nesse mestrado.

Às minhas terapeutas Beth e Ana, por me ajudarem no processo de empoderamento e autoamor.

À professora Doutora que compôs a Banca, Adriana Amorim, por trazer observações tão enriquecedoras, com tamanho cuidado e delicadeza.

À Joice Aglaé, por compartilhar sua disciplina comigo no tirocínio docente, pelo incentivo, pelas indicações de texto.

Aos amigos budistas, Cassius, Angelina, Elaine, Gibalin, Ronaldo, Sylvia, Marlene, Daniel, Ana Lúcia, Dani Takahashi, Adilson, Natália e Neuzinha, pela paciência, incentivos, por me ajudarem a acreditar, perseverar e por me disponibilizarem tempo livre para a escrita.

Aos colegas e professores do PPGAC, que compartilharam saberes, apoiaram e incentivaram minha pesquisa.

À amiga/“mãe adotiva”, Valéria Cruz, pelo apoio em ensaios e apresentações, e sobretudo apoio emocional às bases de boas conversas e comidinhas vegetarianas.

À amiga/mãe preta, Gilcélia pelo carinho e palavras de incentivo mesmo quando quem mais precisava era ela.

À minha querida amiga Melissa Ramos, mãe de Serena, pela linda amizade que supera distâncias.

À Tia Lina, por acreditar no meu potencial e me apoiar sempre com sua paciência de Jó e seu grande coração.

À Iale do PPGAC UFBA, por ajudar com a divulgação da defesa e na parte técnica.

Aos amigos da SP Escola de Teatro que sempre incentivaram minha caminhada artística e sempre foram grandes fontes de alegria na minha vida, em especial, Guilherme Wander, Jéssica Turbiani, Chico, Gutto, Dai, Sarah,

À Raquel Scotti pelo enorme aprendizado, por compartilhar os fundamentos da mímesis corpórea, pelo olhar cuidadoso com minha criação.

A todos os integrantes do grupo Lume e funcionários que me receberam tão bem em sua sede.

Aos colegas dos cursos de Mímesis 1 e 2, pela partilha de pesquisas, pelo aprendizado e incentivo mútuo, pelo suor, pelo aprendizado, pelos pfs divididos, pela partilha, pela amizade.

A meu tio Adrino por sua enorme contribuição com o espetáculo, por seu amor, por compartilhar sua sabedoria e partilhar momentos especiais.

À tia Vanda, pelas rezas, pelo carinho, pelas histórias, por me receber tão bem em sua casa em Canudos para realizar a pesquisa de campo.

Aos colegas amigos, Fábio Vidal, Luis Alonso, Anie Luz e Brenda pela amizade e por ajudarem em alguns ensaios, inclusive com seus olhares críticos, valiosos para o aprimoramento de algumas cenas.



Aos amigos colegas Felipe, Maicon, pelo apoio na pesquisa e nos congressos.

Ao meu afilhado Juan Raimundo pelo amor, pelas conversas e compartilhar de aventuras

À plateia que me acompanhou nos ensaios abertos com tanta receptividade e com observações que só vieram a somar a este processo.

À todos os mestres e mestras deste Brasil, minha eterna gratidão

À vida, que me manteve saudável durante a pandemia,

À FAPESB que apoiou essa pesquisa, tornando-a possível,

À CAPES que forneceu apoio para participação em congresso e na oficina do Lume.

A minha gratidão.

Maria, Maria é um dom, uma certa magia, uma força que nos alerta,  
uma mulher que merece viver e amar como outra qualquer do planeta.  
Mas é preciso ter força, é preciso ter raça, é preciso ter força, é preciso  
ter gana sempre, quem traz no corpo a marca, Maria, Maria, mistura a  
dor e a alegria

Mas é preciso ter manha, é preciso graça, é preciso ter sonho sempre  
Quem traz na pele essa marca possui a estranha mania de ter fé na  
vida.

Maria, Maria (1978)

CAMPOS, Maria T. *Três Marias*: Análise de um processo criativo baseado em espetacularidades cotidianas “soterocanudenses” e na mimesis corpórea. 220 p. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) –Escola de Teatro, Escola de Dança, 2020.

## RESUMO

Trata-se de uma pesquisa teórico-prática, na qual abordo questões referentes ao processo criativo do solo *Três Marias*, o qual tem como base a espetacularidade do cotidiano de duas regiões baianas localizadas no litoral e no sertão, sendo elas Salvador e Canudos. Para tanto, trago reflexões que dialogam com conceitos da etnocenologia e com um dos métodos de criação do grupo Lume, a mimesis corpórea, na qual encontrei estreitas relações com este trabalho. Compartilho ainda a trajetória da construção deste espetáculo, revelando suas etapas e imbricações, as quais encontram eco em outros projetos que também refletem sobre espetáculos autorais, revelando diversas facetas deste feito e a importância de incorporar ao trabalho artístico-acadêmico a história de vida, cultura e ancestralidade do artista pesquisador.

**Palavras-chave:** Processo criativo. Espetacularidade cotidiana. Mimesis corpórea, autoral, solo.

CAMPOS, Maria T. **Três Marias**: Analysis of a creative process based on “Soterocanudenses” daily spectacularities and on the corporeal mimesis. Masters degree dissertation. 220 p. 2020. Dissertation (Master in Performing Arts) – Escola de Teatro, Escola de Dança, 2020.

### **ABSTRACT**

This is a theoretical-practical research, in which I address questions related to the creative process of the *Três Marias* soil, which is based on the spectacularity of the daily life of two Bahian regions on the coast and in the hinterland, namely Salvador and Canudos. For that, I bring reflections that dialogue with the concepts of ethnocenology and with one of the methods of creation of the Lume group, the corporeal mimesis, in which I found close relations with this work. I also share the trajectory of the construction of this show, revealing its stages and imbrications, which we echo in other projects that also reflect on author shows, revealing several facets of this feat and the importance of incorporating the history of life, culture into artistic-academic work and ancestry of the research artist.

**Keywords:** Creative process. Daily spectacularity. Corporeal mimesis, authorial, solo acting.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Sankofa .....	27
<b>Figura 2</b> – Tio Adrino com sua bóia de garrafas pet de refrigerante amarradas ao cinto para protegê-lo de afogamentos ao nadar no Açude de Cocorobó, 2018 .....	35
<b>Figura 3</b> – Eu, primas Paloma e Melissa, Salvador .....	40
<b>Figura 4</b> – Minha mãe, Maria das Graças, na saída do bloco afro, Salvador .....	42
<b>Figura 5</b> – Vó Maria, acervo pessoal, década de 80-90, Salvador .....	46
<b>Figura 6</b> – Espetáculo O Nariz do Poeta, em cena: Maria Texeira e Fábio Neves, Espaço Xisto .....	53
<b>Figura 7</b> – Interpretando Virgínia, dir. Harildo Deda, Sesc Pelourinho .....	54
<b>Figura 8</b> – Foto performance no pátio da escola de teatro da UFBA, contracenando com o colega Fernando, quando representei o travesti do pelourinho que fazia tererê.....	56
<b>Figura 9</b> – Representando Marita, vendedora de marmita, espetáculo Canteiro. Cena em que interajo com a plateia oferecendo marmitas na rua (Praça de São Paulo).....	65
<b>Figura 10</b> – Cena de benzimento em que represento Dadinha no espetáculo Canteiro, Interior de São Paulo. ....	66
<b>Figura 11</b> – Representando Dafé, contracenando com Marcos de Ferreira, São Paulo .....	68
<b>Figura 12</b> – Representando Marita contracenando com Marcos de Ferreira, São Paulo .....	68
<b>Figura 13</b> – Representando Dafé em Canteiro, interior de São Paulo, em cena estão Marcus de Ferreira, Flávio Rodrigues e Aysha Nascimento .....	69
<b>Figura 14</b> – Apresentação Teatro Sérgio Cardoso, 2014, Palhaça Queixuda e Palhaça Testuda .....	72
<b>Figura 15</b> – Apresentação Satyrianas, Praça Roosevelt, São Paulo .....	72
<b>Figura 16</b> – Anotações.....	81
<b>Figura 17</b> – Anotações esparças .....	81
<b>Figura 18</b> – Romildinha na Mostra de Dicção-graduação Escola de Teatro da UFBA .....	86
<b>Figura 19</b> – João do Camarão, Porto da Barra, Salvador .....	87
<b>Figura 20</b> – Lavagem do Bonfim 2018, Salvador .....	88
<b>Figura 21</b> – Carnaval de Salvador .....	89
<b>Figura 22</b> – Cordeiros segurando a corda, Salvador.....	89
<b>Figura 23</b> – Cordeiros no Carnaval de Salvador .....	90
<b>Figura 24</b> – Canudos Velha, estátua de Antônio Conselheiro.....	91
<b>Figura 25</b> – Tia Glória, Maria da Paz (Pazinha), Tia Vanda na Canudos Velha .....	92
<b>Figura 26</b> – Açude de Cocorobó.....	93
<b>Figura 27</b> – Tininha em seu comércio, Canudos, BA.....	94
<b>Figura 28</b> – Maria das Graças (minha mãe), Maria (eu), Maria (minha avó) .....	95
<b>Figura 29</b> – Meu avô Raimundo.....	95

<b>Figura 30</b> – Bisavô Manoel Lubarino.....	95
<b>Figura 31</b> – Bisavó Maria.....	95
<b>Figura 32</b> – Tio Adrino e eu num arrasta-pé, Canudos .....	98
<b>Figura 33</b> – Eu e tio Adrino, na foto estou pedindo a bênção, próximos ao rio Vasa Barris ...	99
<b>Figura 34</b> – Retorno da caminhada, Tio Adrino na casa dele em Canudos.....	100
<b>Figura 35</b> – Serra Vermelha, Canudos. Eu e Tio Adrino .....	101
<b>Figura 36</b> – Tia Regina, São José dos Campos .....	102
<b>Figura 37</b> – Tia Lucy. São José dos Campos.....	102
<b>Figura 38</b> – Vó Maria em Canudos .....	103
<b>Figura 39</b> – Vó Maria na década de 1990.....	103
<b>Figura 40</b> – Minha avó Maria com avô Raimundo, seus sete filhos e tia Regina entre eles .	103
<b>Figura 41</b> – Tia Lucy, São José dos Campos.....	104
<b>Figura 42</b> – Vó Maria, Canudos (BA).....	104
<b>Figura 43</b> – Cenário das Três Marias, Sede Lume, Barão Geraldo, Campinas (SP).....	110
<b>Figura 44</b> – Ensaio PAF V (UFBA) .....	110
<b>Figura 45</b> – Ensaio sede Lume, Representação da Baiana .....	118
<b>Figura 46</b> – Ensaio sede Lume Representação da Baiana .....	118
<b>Figura 47</b> – Representação do cordeiro 1 .....	123
<b>Figura 48</b> – Representação do cordeiro 2 .....	123
<b>Figura 49</b> –Representação do cordeiro 3 .....	123
<b>Figura 50</b> –Representação do cordeiro 4.....	123
<b>Figura 51</b> – Representação do cordeiro 5 .....	123
<b>Figura 52</b> – Cena da paquera – hibridismo, menino de rua com vendedor ambulante. Registro de interação com a plateia. Apresentação Virada de Eros, Escola de Teatro da UFBA .....	126
<b>Figura 53</b> – Ensaio Lume .....	126
<b>Figura 54</b> – Apresentação Virada de Eros, Escola de Teatro da UFBA.....	127
<b>Figura 55</b> – Ensaio Lume .....	127
<b>Figura 56</b> – Performance – vendedor ambulante. Ensaio Lume .....	127
<b>Figura 57</b> – Eu e tio Adrino, Serra Vermelha (Canudos, BA) .....	128
<b>Figura 58</b> – Meu Pai, Gervásio e eu. Serra Vermelha (Canudos, BA).....	128
<b>Figura 59</b> – Eu e meu avô, Raimundo Caterê, Mirante do Conselheiro (Canudos, BA) .....	129
<b>Figura 60</b> – Oficina Mimesis 2, sala verde do Lume .....	131
<b>Figura 61</b> – Apresentação Virada de Eros, Escola de teatro da UFBA .....	131
<b>Figura 62</b> – Oficina Mimesis 2, sala verde do Lume .....	132

<b>Figura 63</b> – Oficina de mimesis 2, homem canudense, sede Lume (Campinas, SP) .....	132
<b>Figura 64</b> – Apresentação Virada de Eros, Escola de Teatro da UFBA.....	134
<b>Figura 65</b> – Ensaio Lume, 2019 .....	134
<b>Figura 66</b> – Apresentação Virada de Eros, Escola de Teatro da UFBA.....	134
<b>Figura 67</b> – Apresentação Virada de Eros, Escola de Teatro da UFBA.....	134
<b>Figura 68</b> – Apresentação Virada de Eros, Escola de Teatro da UFBA.....	135
<b>Figura 69</b> – Eu e Fábio Vidal na cena Final do Forró .....	144
<b>Figura 70</b> – Eu e Fábio Vidal Virada Eros, Escola de Teatro da UFBA.....	144
<b>Figura 71</b> – Grupo Lume Teatro, Sesc Paulista, São Paulo, 2020 (da esquerda para direita: Renato Ferracini, Jesser de Souza, Maria Teixeira( eu), Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla) .....	154
<b>Figura 72</b> – Carlos Simioni, Barão Geraldo, 2019, integrante e um dos fundadores do grupo Lume Teatro, São Paulo .....	154
<b>Figura 73</b> – Mural das imagens trabalhadas no primeiro curso de mimesis corpórea, Sala verde, Sede Lume, Barão Geraldo, Campinas, SP .....	156
<b>Figura 74</b> – Oficina de Mimesis Corpórea, sede Lume, Treinamento .....	159
<b>Figura 75</b> – Imagem cena final <i>Três Marias, Virade de Eros</i> da Escola de Teatro da UFBA .....	162
<b>Figura 76</b> – Cena <i>Três Marias</i> narração, <i>Virada de Eros</i> na Escola de Teatro da UFBA ....	165
<b>Figura 77</b> – Canudos Velha na época da seca. Pés meus e de Tio Adrino.....	168
<b>Figura 78</b> – Oficina Mimesis 2, Sede Lume, Barão Geraldo, Campinas .....	169
<b>Figura 79</b> – Pesquisa de Campo, Barão Geraldo, Campinas.....	170
<b>Figura 80</b> – Chão de Canudos na seca.....	172
<b>Figura 81</b> – Eu e tio Adrino, Canudos Velha na seca.....	173
<b>Figura 82</b> – Tio Adrino e eu na casa de Vó Maria em Canudos .....	174
<b>Figura 83</b> – Mimesis do cordeiro (Lume).....	175
<b>Figura 84</b> – Mimesis do cordeiro (Lume).....	175
<b>Figura 85</b> – Mimesis do cordeiro (Lume).....	175
<b>Figura 86</b> – Mimesis do cordeiro (Lume).....	175
<b>Figura 87</b> – Oficina de Mimesis, trabalhando as partituras.....	176
<b>Figura 88</b> – Oficina Mimesis, Exercício salto, impulso, sede Lume, Barão Geraldo .....	177
<b>Figura 89</b> – Exercícios da Oficina de Mimesis 2, sede do Lume .....	178
<b>Figura 90</b> – Exercícios da Oficina de Mimesis 2, sede do Lume .....	179
<b>Figura 91</b> – Flyer apresentação <i>Três Marias</i> , 2019, UNICAMP .....	179
<b>Figura 92</b> – Apresentação das Três Marias, no Escambo Artístico do Lume cena avó Maria, sede Lume, Barão Geraldo .....	180

<b>Figura 93</b> – Apresentação das Três Marias no Escambo Artístico do Lume .....	180
<b>Figura 94</b> – Apresentação das Três Marias no Escambo Artístico do Lume .....	180
<b>Figura 95</b> – Apresentação das <i>Três Marias</i> no VIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas. (Promovido pela Unicamp em parceria com o <i>Lume</i> ) .....	181
<b>Figura 96</b> – <i>Três Marias</i> LUME (UNICAMP) .....	181
<b>Figura 97</b> – <i>Três Marias</i> LUME (UNICAMP) .....	181
<b>Figura 98</b> – Turma módulo 1 Mímesis Corpórea, escadaria da sede do Lume, Barão Geraldo (Campinas, SP) .....	183
<b>Figura 99</b> – Exercícios Oficina de mímesis 2, Sede do Lume, Barão Geraldo .....	186
<b>Figura 100</b> – Exercício de salto e impulso, oficina de mímesis .....	187
<b>Figura 101</b> – Exercício do olhar, oficina mímesis 2, 2020, sede Lume .....	189
<b>Figura 102</b> – Exercício do olhar, Oficina mímesis 2, sede do Lume (Campinas, SP) .....	190
<b>Figura 103</b> – Raquel Scotti Hirson orientando-me no Aprofundamento da mímesis corpórea, Oficina módulo 2, sede Lume, Barão Geraldo .....	192
<b>Figura 104</b> – Raquel Scotti Hirson orientando-me, aprofundamento da mímesis corpórea, Oficina modulo 2 .....	193
<b>Figura 105</b> – Raquel Scotti Hirson orientando-me, aprofundamento da mímesis corpórea, Oficina modulo 2 .....	194
<b>Figura 106</b> – Mímesis de Tio Adrino dançando forró, Oficina de Mímesis módulo 2 .....	195
<b>Figura 107</b> – Mímesis de Tio Adrino contando histórias, Oficina módulo 2 .....	195
<b>Figura 108</b> – Dulce na Serra Vermelha, Canudos (BA) .....	199
<b>Figura 109</b> – Mímesis de Dulce, Oficina de mímesis 2, sede do Lume .....	200
<b>Figura 110</b> – Sequência de Mímesis de Romildinha, Oficina de mímesis 2 ( <i>Lume</i> ) .....	202
<b>Figura 111</b> – Sequência de Mímesis de Romildinha, Oficina de mímesis 2 ( <i>Lume</i> ) .....	202
<b>Figura 112</b> – Sequência de Mímesis de Romildinha, Oficina de mímesis 2 ( <i>Lume</i> ) .....	202
<b>Figura 113</b> – Sequência de Mímesis de Romildinha, Oficina de mímesis 2 ( <i>Lume</i> ) .....	202
<b>Figura 114</b> – Interação com Raquel Scotti na Mímesis de Romildinha .....	203
<b>Figura 115</b> – Turma do módulo 2 de Mímesis Corpórea, escadaria da sede do Lume, Barão Geraldo (Campinas, SP) .....	204
<b>Figura 116</b> – Apresentação Três Marias no III Seminário Griô, FAGED UFBA .....	209

## LISTA DE QUADRO

<b>Quadro 1</b> – Características dos personagens: primeira parte do espetáculo .....	136
---	-----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	17
<b>1 TRÊS MARIAS: A ORIGEM E MEUS PRIMEIROS PASSOS</b> .....	26
1.1 REFLEXÕES ACERCA DA NOÇÃO DA ESPETACULARIDADE DO COTIDIANO ....	27
1.2 A ESPETACULARIDADE NO OUTRO: DA MARIA CRIANÇA À MARIA ADULTA....	30
1.3 A ESPETACULARIDADE EM MIM .....	37
<b>1.3.1 Maria mãe, a incentivadora do improviso</b> .....	42
<b>1.3.2 Maria avó</b> .....	44
<b>1.3.3 A artista em formação</b> .....	47
<b>1.3.4 Aprendizados na casa de Eros: novos caminhos</b> .....	50
<b>1.3.5 “Quando cruzo a Ipiranga e a Avenida São João”</b> .....	58
<b>2 O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO <i>TRÊS MARIAS</i></b> .....	77
2.1 OS PRIMEIROS PASSOS CRIATIVOS.....	79
2.2 A DONA DA HISTÓRIA .....	84
2.3 ANDARILHA DE MARES, ASFALTOS E CAATINGAS .....	86
2.4 PREPARAÇÃO CORPORAL .....	105
2.5 ADEREÇOS E CENÁRIO, UM APOIO PARA A CARACTERIZAÇÃO .....	108
2.6 PLATEIA, COAUTORA DE NARRATIVAS .....	111
2.7 A CONSTRUÇÃO DOS “PERSONAGENS DA VIDA REAL”.....	115
<b>2.7.1 A baiana</b> .....	116
<b>2.7.2 O cordeiro</b> .....	119
<b>2.7.3 O vendedor ambulante</b> .....	124
<b>2.7.4 O homem canudense ou o cabra macho</b> .....	128
<b>2.7.5 A “Vó” Maria</b> .....	132
2.8 ROTEIRO DAS <i>TRÊS MARIAS</i> .....	139
<b>3 AO ENCONTRO DO LUME: DESPERTANDO PARA A MÍMESIS CORPÓREA</b> ...	145
3.1 OBSERVAÇÃO .....	147
3.2 CODIFICAÇÃO .....	150
3.3 TEATRALIZAÇÃO .....	152
3.4 A PRIMEIRA OFICINA .....	154
<b>3.4.1 O Treinamento</b> .....	156
<b>3.4.2 Mimesis de animais, monumentos, paisagens e pessoas</b> .....	159
3.5 APROFUNDANDO SABERES .....	184



<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	205
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	210
<b>ANEXO A – Características dos Personagens em construção: 2ª parte do espetáculo</b> .....	218

## INTRODUÇÃO

Tudo o que desejo ressaltar é que a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida.

Oscar Wilde (1981)

A presente dissertação é resultado de uma pesquisa teórico-prática que tem como objetivo refletir sobre o processo de criação em torno do solo *Três Marias* que, por sua vez, parte da imersão na espetacularidade cotidiana de duas cidades da Bahia. Nascida e criada entre o litoral e o sertão baiano, mais especificamente Salvador e Canudos, onde se origina respectivamente a minha família materna e paterna, acabei desde muito cedo tendo minha atenção tomada pela espetacularidade presente no cotidiano e nos “personagens da vida real” que habitam essas regiões.

Encantada por aspectos considerados pela Etnocologia como adverbialmente espetaculares, ou seja, aqueles que fazem parte da rotina social e se destacam dela a depender do olhar do espectador que a reconhece como um evento estranho ao que se passa normalmente e, portanto, extracotidiano, encontrados em abundância no estado da Bahia e que acabo por utilizá-los como minha maior fonte de referência, um norte para os processos criativos.

Em 2008, em travessia para São Paulo, onde residi por nove anos, deparo-me com a negação da minha própria identidade, uma espécie de aculturação “sugerida” por produtores de elenco, diretores de cinema, publicidade e teatro, que diziam: “Maria, você é muito talentosa, mas com esse sotaque só vai fazer papel de ‘tapioqueira’”. E, assim, querendo expandir minhas possibilidades de trabalho para além dos papéis regionalistas que me restringiam, adentrei num processo de “neutralização” do sotaque.

Busquei o auxílio de uma fonoaudióloga e, quanto mais o tempo passava, menos satisfeita eu ficava, um estranhamento de mim mesma foi surgindo, não me via mais como Maria. Quem era essa nova pessoa? Uma única resposta surgia: não era mais eu! Era vazia, “neutra”, sem cor, sem alegria, sem vida, sem história, sem Bahia. Neutralizou-se a minha voz, a minha fala, a minha identidade. Uma baiana docilizada, aculturada, com sua voz silenciada para ser aceita, mesmo com todo o potencial “reconhecido”. Eu não era mais a baiana e muito menos a paulistana. Eu não era eu. Era um ser vazio.

Após o contato com os estudos teóricos, compreendi a origem dessa “neutralização de sotaque” como uma das reverberações da colonialidade, que consiste em um projeto de extermínio, sexismo, machismo, regionalismo, racismo, universalismo, que engloba uma

ideologia hegemônica, perversa e segregacionista, implantada na sociedade em forma de um discurso universalista, moderno e civilizatório, pautado na geografia e na biologia para justificar a inferioridade daqueles que não fazem parte do *hall* dos detentores do poder. Sobre isso explicam Restrepo e Cabrera:

Uma vez concluído o processo de colonização, a colonialidade permanece vigente como esquema de pensamento que legitima as diferenças entre sociedades, sujeitos e conhecimentos. A noção de colonialidade remonta às proposições do sociólogo peruano Anibal Quijano, mais concretamente com sua noção de colonialidade do poder”. (RESTREPO, ROJAS, 2010, p. 16 apud RIBEIRO, 2019, p. 139)

Sobre esse aspecto de legitimação das diferenças entre sociedades, sujeitos e conhecimentos discutidos pelos autores, encontro reflexos na regionalização do país, da qual fui vítima, numa relação hierárquica entre o sudeste e as outras regiões brasileiras, embasada por falsas teorias científicas e geopolíticas que salvaguardam a supremacia de um ser, de um saber, de um poder e de uma região sobre a outra. Para realizar essa reflexão, aponto-me, ainda, no pensamento de Franz Fanon, que justifica, inclusive, a minha primeira postura de me subjugar à “regra do mercado” do eixo Rio-São Paulo:

É a partir dos valores introjetados pelo colonizador nas mentes dos sujeitos subalternizados que os valores colonizados passam a ser estruturados, numa lógica de inferioridades racial, econômica, bélica, linguística e cultural que impõe aos indivíduos colonizados um paradigma de valores fundamentados, notadamente, nos valores dominantes articulados pelo aparato cultural do colonizador. Grosso modo, é o “colono que fez e continua a fazer o colonizado” (FANON, 1968, p. 26)

Nesse sentido, dei-me conta da violência à qual havia me submetido. Violência contra mim mesma, contra minha cultura, meu povo e minhas origens. Entendo hoje, esse episódio como um processo que tem, claramente, seu engendramento nos moldes da colonialidade, que nega toda identidade e subjetividade que não seja uma reprodução do pensamento eurocêntrico como contextualizam Oliveira e Cadeau:

Apesar da independência política permaneceram as mentalidades que reproduziam os valores culturais eurocêntricos nas populações então recém-independentes. A este processo de dominação das mentalidades os teóricos decoloniais chamaram de Colonialidade, que também pode ser compreendida como uma permanência das estruturas subjetivas, dos imaginários e da colonização epistemológica (OLIVEIRA; CANDAU, 2010, p. 19).

A Colonialidade se desdobra em três tipos. A primeira forma é a Colonialidade do Poder (QUIJANO, 2005) herdeira de uma estrutura de dominação que submeteu a América Latina, a África e a Ásia e que a partir da conquista produziu a invasão do imaginário do outro promovendo sua ocidentalização tornando invisível ou mesmo destruindo sua identidade. O imaginário do invasor europeu é naturalizado e os modos de produção de conhecimento, os saberes e o mundo simbólico dos ex-colonizados são reprimidos (OLIVEIRA; CANDAU, 2010, p. 19).

Assim, resolvi desobedecer o padrão colonial estabelecido, buscando criar meu próprio movimento artístico decolonial. Decidi rever tudo isso e fazer o caminho oposto de reconhecimento do valor da minha história, da minha ancestralidade, do estado “[...] que chamamos Bahia, de todos os santos, encantos e axés. O Baiano é carnaval”<sup>1</sup> (CHAME..., 1985)? A partir dessas inquietações, das contestações de realidades forjadas, coloco-me no contrafluxo, firmando meus passos desde então, como uma artista pesquisadora com interesses decoloniais, procurando “articular tradições e modalidades de pensar que tenham estado subalternizadas, silenciadas pela modernidade/colonialidade” (RIBEIRO, 2019, p.136-159). O que segundo Schwarz, “[...] para as artes [...] parece mais fácil, pois sempre houve modo de adorar, citar, macaquear, saquear, adaptar ou devorar essas maneiras e modas todas, de modo que refletissem, na sua falha, a espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos” (SCHWARZ, 1992, p.12).

E assim, surgiram os primeiros escritos que deram origem às *Três Marias*, um aglutinamento cênico oriundo de memórias afetivas e observações do cotidiano. Memórias que trazem histórias vividas e contadas, dizeres populares repletos de sabedoria, rezas de proteção, cantos, situações curiosas, engraçadas, singulares, criatividade ímpar, cheiros e sabores. Memórias que constituem a mulher, a atriz e o ser humano que sou. Vivências e experiências sociais, culturais e artísticas que contribuíram para a formação das minhas tendências criativas, meu estilo cênico e para a construção deste espetáculo.

Fui, então, retemperando-me de muitos sabores, fazendo a travessia contrária de volta para o meu litoral e sertão, de volta para as minhas e os meus. E, a partir de então, senti-me plena, forte, colorida de todos os matizes, singular e plural. Decidi responder a essa violência e negação identitária mostrando admiração pelas minhas origens, ao apresentar a riqueza cultural dessas regiões da forma que melhor sei me expressar, com o teatro. Estou falando de me reconhecer, desconstruir os estigmas que circundam a ideia preconceituosa de baianidade,

---

<sup>1</sup> Parte da letra da música *Chame Gente*, composta por Armandinho Macedo e Moraes Moreira, tocada nos carnavais de Salvador.

valorizando, visibilizando aspectos da nossa cultura, para sensibilizar as pessoas, fazê-las refletir e estimular a empatia. Busco ainda, através deste trabalho, problematizar uma realidade social mascarada por um discurso hierarquizante, oriundo da colonialidade do poder, do saber e do ser, que legitima os estereótipos, a exclusão, o silenciamento e a invisibilidade, mas que também abre feridas que, por sua vez, geram um contra movimento, no qual me reconheço, como discorre Maldonado-Torres:

O corpo aberto é um corpo questionador, bem como criativo. Criações artísticas são modos de crítica, autoreflexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas. [...]A criação artística decolonial pode ser entendida como uma forma de estender a prece que Fanon faz ao seu corpo. A performance estética decolonial é, entre outras coisas, um ritual que busca manter o corpo aberto, como uma fonte contínua de questões. Ao mesmo tempo esse corpo aberto é um corpo preparado para agir. O giro estético decolonial é um distanciamento da colonialidade da visão e do sentir. É um aspecto chave de decolonialidade do ser, incluindo a decolonialidade do tempo, espaço e subjetividade (MALDONADO-TORRES, 2019, p. 48).

Desse modo, este estudo torna-se relevante social, cultural e academicamente, uma vez que a proposta de criação do espetáculo almeja fazer ressoar as vozes de Marias e Joãos, invisibilizados e subalternizados por uma sociedade com fortes traços de opressão estrutural, por meio da desconstrução e problematização das práticas e discursos eurocentrados, valorizando e reverenciando a sabedoria e a cultura local. Ao realizar esta peça pretendo, ainda, evidenciar que o artístico, o belo e o singular, existentes no cotidiano e a conexão com nossas origens são de grande importância para a valorização e emancipação de um povo.

Esta pesquisa se faz necessária por termos ainda poucos estudos na academia e em outras instituições de ensino voltados para a cultura popular brasileira e baiana, que, de fato, nos represente. Assim, pude detectar no período da minha graduação quando em quatro anos de curso tive apenas um semestre de história do teatro brasileiro. Num país que desconhece e desvaloriza sua própria cultura, torna-se significativa esta dissertação teórico-prática como um projeto transgressor de contribuição acadêmica e artística ao incitar o reconhecimento e valorização de nossa própria história, propondo um olhar multipluralista, como propõe o pensamento decolonial:

Antes de um novo paradigma, o pensamento decolonial se considera um paradigma outro. O que o pensamento decolonial busca não é consolidar-se como um novo paradigma teórico dentro da academia (como o são o pós-estruturalismo, a pós-colonialidade, etc.), senão questionar os critérios epistêmicos de produção de conhecimento acadêmico associados ao

eurocentrismo e à modernidade. Daí que pretenda consolidar um conhecimento não eurocêntrico e desde a ferida colonial, isto é, um paradigma outro. (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 20)

Dessa forma, considero que esta é mais uma fonte de contribuição para a multiplicação das ações de democratização e expansão do acesso a um conhecimento mais regional, expandindo o olhar do artista pesquisador, seja ele docente, seja discente, para além do estrangeirismo, levando em consideração sobretudo as suas vivências fora da academia, incluindo no processo de aprendizagem seu próprio repertório cultural, reconhecendo e legitimando o potencial artístico local. Não é uma proposta de negação do que vem sendo estudado ao longo de anos e sim uma provocação e um convite à soma de saberes e valorização da nossa própria cultura<sup>2</sup> no seu significado básico descrito em dicionários. O que estou propondo aqui é algo próximo a pedagogia decolonial:

[...] que, segundo Walsh, pode ser entendida como um conjunto de: Pedagogias que animam o pensar desde e com genealogias, racionalidades, conhecimentos, práticas e sistemas civilizatórios e de vida distintos. Pedagogias que incitam possibilidades de estar, ser, sentir, existir, fazer, pensar, olhar escutar e saber de ‘outro modo’, pedagogias que encaminham para projetos, processos de caráter horizontal e com intenção decolonial. (Walsh, 2013, p. 28) Esta proposta de uma Pedagogia Decolonial procura então elaborar um processo de construção identitária que abrange diversas dimensões da existência humana na promoção de uma ruptura com o que Catherine Walsh chama de “razão única”, isto é, o pensamento hegemônico eurocêntrico. Dessa forma, ainda segundo esta autora a Pedagogia Decolonial não é pensada em um sentido instrumental do ensino e da transmissão do conhecimento. Também não está limitada ao campo da Educação em espaços escolarizados. Mas “como disse uma vez Paulo Freire, a Pedagogia se entende como metodologia imprescindível dentro de e para as lutas sociais, políticas, ontológicas e epistêmicas de libertação” (WALSH, 2013, p. 29). A Pedagogia Decolonial define-se então como um conjunto de Pedagogias que trabalham a ancestralidade, a identidade, os conhecimentos, as práticas e as civilizações excluídas do pensamento único europeu. A aplicação da Pedagogia Decolonial é concretizada através de suas práticas que, segundo as palavras de sua criadora, Catherine Walsh, podem ser entendidas, segundo Gallindo e Silva (2019, p.6-7), como:

Práticas que abrem caminhos e condições radicalmente ‘outras’ de pensamento, re e in-surgimento, levantamento e edificação, práticas entendidas pedagogicamente – práticas como pedagogias – que por sua vez fazem questionar e desafiar a razão única da modernidade ocidental e o poder colonial ainda presente, desligando-se deles. (WALSH, 2013, p. 28) 8 As práticas pedagógicas decoloniais têm por objetivos promoverem uma reflexão crítica da realidade e possibilitar caminhos para sua transformação.

---

<sup>2</sup> Conjunto dos hábitos sociais e religiosos, das manifestações intelectuais e artísticas, que caracteriza uma sociedade. Normas de comportamento, saberes, hábitos ou crenças que diferenciam um grupo de outro. Conjunto dos conhecimentos adquiridos. (CULTURA, 2020) .

Sendo assim, nessa perspectiva, desenvolvo este projeto, por acreditar na máxima dita por Leon Tolstói: “Canta tua aldeia e cantarás o mundo”<sup>3</sup>.

Por isso, desenvolvo este trabalho inicialmente utilizando como metodologia a prática como pesquisa<sup>4</sup> e a pesquisa de campo em Salvador e Canudos, na qual sigo o método de observação que, por sua vez, não se resume apenas ao olhar, e sim a todos os sentidos – olfato, tato, paladar, audição – buscando desenvolver o que Barbier intitula como escuta sensível, isenta de julgamentos, na qual o pesquisador(a) apoia-se na “empatia”, compreendendo o outro em sua totalidade e complexidade. Houve entrevistas gravadas, filmagens, participação ativa em eventos tradicionais, tais como a folia de reis em Canudos, a Lavagem do Bonfim e o Carnaval de Salvador. Pode-se dizer também que a prática como pesquisa se fez presente, pois disserto sobre as etapas de construção do espetáculo *Três Marias*, baseando-me inclusive em aspectos da Crítica Genética ligada ao processo, ao teorizar a parte prática desta dissertação, promovendo reflexões acerca dela. Também foram assistidos documentários sobre os cordeiros do Carnaval, Os Novos Baianos e gravações caseiras feitas há anos por mim mesma, antes mesmo de entrar na Universidade, visto que o tema da espetacularidade, mesmo sem saber sua nomenclatura na época, já me chamava a atenção.

Além disso, revisei cartas, diários e a própria memória de experiências vividas para a criação do espetáculo. Utilizei, ainda, como método o estudo bibliográfico, o qual foi iniciado desde as disciplinas cursadas como aluna especial no PPGAC e PPGDANÇA. Nesta condição, matriculada na disciplina de Etnocologia ministrada pela professora doutora Daniela Amoroso, pude compreender como conceito o que já realizava na prática e tornar-me ciente de que o meu interesse artístico se intitulava como espetacularidade do cotidiano. Ainda sobre o referencial, destaco autores como Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Mikhail Bakhtin, Jorge Larrosa, Maria das Graças Teixeira, Armindo Bião, Cleise Mendes, Antônio Augusto Arantes, André Carrera, Dario Fo, Cecília Salles, Djamilia Ribeiro, Cláudia Vasconcelos, René Barbier, Catherine Walsh, Walter Mignolo e Aníbal Quijano, que me embasaram nas discussões teórico-

---

<sup>3</sup> Em outras traduções, também podemos ler “Canta a tua aldeia e serás universal”. A atribuição ao autor, entretanto, não pôde ser comprovada até o momento.

<sup>4</sup> Tais processos de pesquisa em artes cênicas são guiados pela vivência criativa em movimento, em imersões de experiência e análise, movimento e escrita, valorizando a inteligência do próprio processo, assim, estruturando a inovação do conhecimento de modo eminentemente dinâmico e relevante. FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão; SASTRE, Cibele; SCIALOM, Melina. *A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa*. Salvador: UFBA. Departamento de Fundamentos do Teatro; Professora Titular; Recife: UFPE. Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística; Professor Adjunto DE; Porto Alegre: UFRGS. Departamento de Educação Física, Fisioterapia e Dança; Professora Adjunta; Campinas: UNICAMP. Departamento de Artes Cênicas, Pesquisadora Colaboradora; Bolsista FAPESP processo n. 2016/08669-5.

conceituais sobre identidade, cultura popular, *Comedia Dell'Arte*, teatro de rua, espetacularidade, jogo, teatro/ ludicidade e experiência.

Utilizei ainda como referência trabalhos de outros artistas-pesquisadores que refletem sobre o processo criativo autoral, a exemplo do grupo Lume<sup>5</sup> que utiliza como método a mimeses<sup>6</sup> corpórea, técnica semelhante a que vinha desenvolvendo em meus processos criativos intuitivamente e que através da leitura do referencial teórico pude conhecer enquanto conceito, compreendendo a mimese através dos escritos dos próprios integrantes do Grupo como foi o caso de Ana Cristina Colla:

Mimese Corpórea: É uma das linhas mestras de pesquisa do Lume. Consiste num processo de trabalho que se baseia na observação, codificação e posterior teatralização de ações físicas e vocais observadas no cotidiano, sejam elas oriundas de pessoas, animais, fotos ou imagens pictóricas. (COLLA, 2013, p. 28-29).

Com base neste conceito de mimesis calcada na observação e codificação é que vou construir o pensamento acerca da minha linha de criação, apropriando-me inclusive, das experiências que obtive nas oficinas do Lume, importantes também para o amadurecimento do espetáculo, e que serão abordados ao longo da dissertação.

Outros artistas que me auxiliaram a refletir sobre o processo criativo, tanto no seu desenvolvimento prático, quanto na elaboração da escrita sobre o mesmo foram Denise Stoklos, com o seu *Teatro Essencial*; Iami Rebouças e Fernanda Júlia Barbosa com suas dissertações de mestrado *Umbiguidades* e *Ancestralidade em Cena*; Meran Vargens, com *A Voz Articulada pelo Coração*; com Ana Cristina Colla, *Caminhante não há Caminho. Só Ratros*; Raquel Scotti com *Tal Qual Apanhei do Pé*; e Renato Ferracini com *Café com Queijo*. Para traçar reflexões sobre a minha própria trajetória criativa, busquei apoio nos estudos de Eugênio Barba, Luís Otávio Burnier, Stanislavski e Grotowski sobre técnicas do ator.

---

<sup>5</sup> “Fundado em 1985, LUME Teatro se tornou uma referência mundial na pesquisa da arte do ator. O grupo já se apresentou em mais que 28 países, tendo atravessado quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Vencedor do Prêmio Shell 2013, em pesquisa continuada, o LUME possui repertório diversificado de teatro físico, espetáculos de palhaço, dança pessoal, além de intervenções de grande dimensão ao ar livre com a participação da comunidade. O grupo também mantém uma forte tradição de ensino, difundindo sua arte por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas, publicações, palestras e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro. O LUME é um núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas, Brasil.” (LUME, 2021, sem paginação).

<sup>6</sup> A palavra mimesis é escrita de diferentes maneiras nos livros do Lume, mas adotei a mimesis corpórea, pois é a forma que mais aparece em suas escritas.



Além disso, como parte do percurso metodológico, realizei ensaios abertos de cenas do espetáculo em diversos eventos acadêmicos, nos quais o público pôde expor suas impressões e críticas sobre o mesmo. Essa dinâmica foi um motor provocativo para reformulação de cenas, de dramaturgia e de construção de personagens, uma vez que, até o momento, o espetáculo é autoral e encontra-se ainda em construção.

Estruturalmente, a dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, apresento vivências experienciadas em três momentos cronológicos e espaços geográficos distintos que se somam e corroboram na formação da minha identidade pessoal e artística, contribuindo para o surgimento de *Três Marias*, abordando ainda, noções do conceito de espetacularidade com base nos estudos de Armindo Bião atrelados à Etnocologia. Justifico, ainda, o nome do espetáculo, compartilhando a história das *Três Marias*: a Maria criança, a Maria jovem, a Maria adulta. Maria avó, Maria mãe, Maria filha. Maria em Salvador, em Canudos e em São Paulo. Uma trajetória de vida permeada de encontros, descobertas, inspirações, vivências e sensibilidade artística que guiaram os meus passos de atriz-pesquisadora. Abordo brevemente o conceito de espetacularidade traçando ainda um olhar sobre a espetacularidade em mim e no outro e o meu processo de formação pessoal e profissional. Para tanto, dialogo com a ideia de experiência trazida por Jorge Larrosa como matéria para construção de identidades, dentre elas, a artístico-criativa.

Como a vida é feita de encontros, nessa caminhada de Marias, apresentam-se também Joãoes, Raimundos, Adrinós, meninos de rua, cordeiros, vendedores ambulantes e muitos outros personagens reais que cruzam os caminhos da atriz pesquisadora, chamando minha atenção para uma espetacularidade nata, rica de valores e expressividade, motor fértil para minha criação artística e para o meu olhar poético sobre a vida, os quais serão apresentados no segundo capítulo. Nele, discutirei o processo criativo do espetáculo em suas diversas etapas que envolvem desde a origem do projeto à escolha das motivações criativas, ensaios, pesquisa de campo, preparação corporal, caracterização e aspectos da recepção do público, construção dos personagens e o roteiro. Neste capítulo, além da descrição das etapas que derivam do processo criativo abordarei descobertas e questionamentos que dele implicam com ênfase, sobretudo, nos elementos que envolvem a representação.

No terceiro, abordarei o universo da mimesis corpórea, conceituando-a e expondo os aspectos que considere, por meio dos estudos teóricos e vivências com o grupo, serem os mais importantes e relevantes para este trabalho, a exemplo do treinamento de ator, da observação, codificação, teatralização, treinamento, dentre outros. Também será relatada numa espécie de diário de bordo as duas oficinas de mimesis corpórea ministradas pela atriz do Lume, Raquel

Scotti Hirson, das quais participei por dois anos consecutivos durante o período deste mestrado. Neste capítulo, encontram-se, ainda, reflexões sobre as significativas influências que estas vivências tiveram sobre o processo de construção e lapidação das *Três Marias*, de forma que é possível considerá-las como peças fundamentais desta trajetória criativa. Inclusive, arrisco-me a dizer que as oficinas delimitaram este projeto em duas etapas: antes e após o encontro com o Lume.

Esta dissertação é um convite ao olhar carinhoso das memórias e experiências que se entrecruzam e se ressignificam em elaboração criativa e em auto reconhecimento de uma trajetória de vida como potência artística e geradora de saberes. É o desvelar de um processo criativo que pretende ser incentivo a outros artistas-pesquisadores para uma busca e reconhecimento da importância de uma construção de conhecimento-arte que nos represente, que nos permita falar de nós e dos nossos.

## 1 TRÊS MARIAS: A ORIGEM E MEUS PRIMEIROS PASSOS

É experiência aquilo que nos passa, ou nos toca, ou o que nos acontece, e ao nos passar, nos forma e nos transforma.

Jorge Larrosa (2007, p. 163)

Neste capítulo, em forma de memorial, apresento ao leitor as *Três Marias*, título desta dissertação e do espetáculo solo criado em paralelo. São reveladas experiências que influenciaram na minha formação, na escolha do objeto em questão, no processo criativo e na minha trajetória artística. Entendendo-me como resultado de todas essas vivências, destrincho em tempo e espaço esses atravessamentos experienciados que formaram e transformaram a Maria que sou, desde a infância até hoje. Nesta perspectiva, utilizo as ideias de Larrosa como suporte para reforçar a importância da experiência na formação identitária.

Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando-nos e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (LARROSA, 2014, p. 27).

Desse modo, dialogo com o pensamento do autor, fazendo a retrospectiva de minha trajetória de vida, e assim, revelo o meu processo de formação e transformação, sobretudo artística, por acreditar que este tem ressonâncias no processo criativo aqui refletido. Ao decidir olhar para a minha trajetória no intuito de compreender e teorizar o meu próprio processo criativo, descobri que ele está interligado às experiências tanto de vida quanto artísticas e em meio às minhas pesquisas, encontrei um termo da África central que ilustra muito bem o que abordarei a seguir. Chama-se *Sankofa*, o ideograma de um pássaro que se move para frente, mas olha para trás. O mesmo representa a importância de aprender com o passado, retornar à casa (às origens), resgatar o que foi perdido, aprender, se aperfeiçoar e seguir adiante. O símbolo dos povos Akans “lembra-nos que é impossível entender o presente sem entender e estar conscientes do passado” (COLETIVO..., 2012, sem paginação).

**Figura 1:** Sankofa

Fonte: COLETIVO..., 2012, sem paginação

Dessa forma, exercito, neste capítulo, o meu olhar para o passado, no intuito de compreendermos juntos os caminhos que me levaram à construção do solo *Três Marias* e que sinalizaram minhas tendências criativas.

Assim, inicio apresentando o panorama que justificará a nomeação tríplice do espetáculo, divididas entre: as três fases desta Maria que perpassam a infância, adolescência e fase adulta em trânsito, entre as três cidades, Salvador, Canudos<sup>7</sup> e São Paulo, influenciada pelas outras duas Marias, a mãe e a avó, que comigo contam três, permeadas pela presença da espetacularidade, impulso para a minha criação.

### 1.1 REFLEXÕES ACERCA DA NOÇÃO DA ESPETACULARIDADE DO COTIDIANO

Visto que a espetacularidade cotidiana é a base da minha inspiração para a construção do espetáculo, que, por sua vez, é dissertado aqui, não poderia deixar de tratar brevemente deste conceito, esclarecendo que não me aprofundarei, pois não sou uma especialista da Etnocenologia e o foco deste trabalho é o processo criativo do monólogo *Três Marias*. O meu intuito nesta seção é situar o leitor sobre o significado geral desta terminologia para uma melhor compreensão da minha pesquisa.

Entendendo a espetacularidade cotidiana como uma das matrizes estéticas oriundas da Etnocenologia, sinto necessidade, antes de tudo, de situar o leitor acerca desta nova etnociência criada em 17 de fevereiro de 1995, em Paris pelo professor doutor Armindo Bião, Jean-Marie Pradier, Chérif Khaznadar e Jean Duvignaud.

---

<sup>7</sup> Canudos é um município Brasileiro do estado da Bahia, inserido no polígono das secas e no vale do rio Vaza Barris. O município é conhecido historicamente devido à guerra entra os conselheiristas e a república. (CANUDOS, 2020).

A Etnocenologia é uma disciplina inscrita nas etnociências, que estuda as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer “extracotidianas”. (BIÃO, 2009, p. 95).

Acreditam ainda que esta nova ciência pode abarcar arte, religião, política e cotidiano, ao encontrar neles aspectos espetaculares.

Bião ainda propõe três subgrupos dentro da Etnocenologia na qual se encontram artes do espetáculo, ritos espetaculares e formas cotidianas. Estes se enquadram em três categorias de objeto: os objetos substantivos, adjetivos e adverbiais respectivamente. Vale frisar que esses grupos são espetacularizados pelo olhar do observador-pesquisador, ou seja, trata-se de algo subjetivo e que pode variar de pessoa para pessoa. Porém, vale alertar ao leitor, que esse olhar, segundo Pradier (1999) e Bião (2009), “[...] não se reduz apenas ao visual, mas se refere ao conjunto das modalidades perceptivas, abordando o aspecto global das manifestações humanas, incluindo as dimensões somáticas, psíquicas, cognitivas, emocionais e espirituais” (AMOROSO, 2010, p. 3).

Neste trabalho busco focar nos objetos adverbialmente espetaculares, aqueles cuja espetacularidade se encontra no âmbito do cotidiano, para a qual aponta minha linha de interesse investigativo e criativo desde os primeiros passos artísticos, ainda infantis, até hoje.

[...] seriam adverbialmente, objetos espetaculares [...], os fenômenos da rotina social que podem se constituir em eventos, consideráveis, a depender do ponto de vista de um espectador, como espetaculares, a partir de uma espécie de atitude de estranhamento, que os tornaria extraordinários, para um estudante, um estudioso, um curioso, um pesquisador, enfim, um grupo de interessados em pesquisa-los. Isto nos diferencia da perspectiva de Jean- Marie Pradier, exposta em nosso manifesto fundador, por exemplo, bem como na perspectiva de Chérif Khaznadar<sup>8</sup>, exposta em sua comunicação ao III Colóquio Internacional de Etnocenologia [...] que excluem esse terceiro grupo de objetos do campo da Etnocenologia. (BIÃO, 2009, p. 54).

Dentro desta etnociência, existem várias categorias do que se entende como potencialidades do espetacular, porém o meu objeto de estudo encontra-se no último aspecto citado acima, o qual está relacionado com a espetacularidade presente no cotidiano, nos papéis sociais e que nem sempre tem interesse em ser espetacular, tornando-se ao chamar a atenção pelos olhos do observador pela forma como sentimos e exprimimos o nosso conhecimento dos outros e do mundo. Porém, vale dizer que, além disso, destacam-se aos olhos também por suas

---

<sup>8</sup> (KHAZNADAR, 1999, p.55-59).

posturas, gestos, vestimentas, adereços e falas extracotidianas, como abordarei mais adiante. São todos fenômenos da rotina social que trazem, porém, um comportamento extracotidiano ao quebrar com o rito do próprio dia a dia.

Os ritos e as rotinas do dia a dia desempenham-se em função de comportamentos esperados diante das mesmas circunstâncias reconhecíveis pelo imaginário como algo já conhecido (Alfred Schutz). [...] O conhecimento desse mecanismo dá-se no momento espetacular em que se assume uma postura que possibilita a reflexão sobre os pequenos ritos do dia-a-dia. Isso ocorre quando se quebra o fluxo desses ritos, quando algo extraordinário acontece. (BIÃO, 2009, p.127).

Sobre essas quebras de ritos do cotidiano, trarei exemplos mais adiante nos próximos tópicos. Além desse aspecto, Bião também ressalta que o espetacular estaria entre o lúdico e o contemporâneo, entre a tradição e as novas tecnologias e o multissensorialismo. As características gerais de todas as práticas espetaculares são, então, o “liminal”, o lúdico e a contemporaneidade, compreendida como a possibilidade de se compartilhar o espaço em tempos reais e virtuais.

Por esse caráter de romper com o costumeiro do cotidiano, Bião defende ainda a espetacularidade como uma forma de compreender a realidade, de subvertê-la, de deixá-la mais flexível, gerando reflexão.

A espetacularidade é invenção para poder compreender a realidade e, depois descartar-se dela. São noções moles contra os conceitos duros, são noções líquidas, como diz Jean Duvignaud, que permitiriam compreender-se, por exemplo, o Brasil, impermeável que seria aos conceitos duros da tradição sociológica. Para compreender o Brasil seriam úteis noções líquidas, liquefeitas, moles, como também diria Michel Maffesoli. [...]revelam a relação entre o sentido da visão, o teatro e o espetáculo, e compreendem a relação que se estabelece com a alteridade de modo mais ou menos consciente e reflexivo. (BIÃO, 2009, p. 128-29).

Nesse sentido, reforço esse aspecto do espetacular através do espetáculo *Três Marias*, no intuito de promover uma compreensão da alteridade, a reflexão sobre essas outras personas, situações, realidades sociais, familiares e pessoais.

Sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite se conhecer o outro por meio de si próprio. Não se sente o que existe completamente fora de si. Sem forma não há relação, sem cotidiano não há extracotidiano e sem coletivo não há pessoa. (BIÃO, 2009, p. 129).

Nesse sentido, busquei seguir um caminho semelhante ao que está proposto no Manifesto da Etnocenologia que reforça a necessidade do pesquisador se envolver com seu campo de pesquisa, em discordância ao pensamento etnocentrista, que reconhece a diversidade cultural de forma hierárquica e preconceituosa. Percebo, inclusive, nas diretrizes da etnocenologia, semelhanças com o movimento decolonial<sup>9</sup>, de aversão aos sistemas de superioridade sobre o objeto pesquisado e de relações de poder, na qual o objeto torna-se meramente utilitário, descartável, vítima de interesses pífidos e antiéticos.

Inclusive, além do interesse em estudar a espetacularidade, decidi trazer o aporte da etnocenologia para este projeto por motivos ideológicos. Desta maneira, este trabalho é um convite à empatia, a compreender-me no mundo através do outro, buscando entender que mundo é esse e as identificações que tenho com ele, colocando-me em experiência, em relação com o outro, para, assim, me compreender como singular e plural. Assim, exponho no tópico seguinte as atitudes espetaculares presenciadas em pessoas com as quais convivi desde a infância.

## 1.2 A ESPETACULARIDADE NO OUTRO: DA MARIA CRIANÇA A MARIA ADULTA

Nesta seção, apresento-lhes a minha iniciação ao universo espetacular, através do núcleo familiar que se estende, ao longo dos anos, para as ruas de Salvador. Vale salientar que tudo o que abordarei daqui em diante, não corresponde a um mero relato de vida, e sim a um retorno às minhas origens, através do compartilhar de vivências passadas, que contribuíram para o entendimento do desenrolar deste processo criativo, das discussões que o mesmo provoca e do reconhecimento do meu lugar de atriz, pesquisadora, mulher e baiana. Como expliquei anteriormente, estou propondo um “movimento sankofa”, à medida que resolvo reafirmar as minhas identidades, que refletem a de tantos e tantas outras, através da retomada da minha história e da minha cultura, que estão sendo ressignificadas em forma de espetáculo teatral.

É aqui que contextualizo minha trajetória de vida, na qual fui arrebatada pela espetacularidade, a qual passou a ser a base na escolha do repertório de muitos dos meus

---

<sup>9</sup> “O desejo de releitura dos tradicionais espaços de enunciação – desafiados pelos discursos pós- colonialistas e pela posição singular da crítica ante a dependência cultural- fez com que fossem criados esses novos espaços, que misturados às virtualidades globais e às regionalidades enunciativas, atendem ao apelo de instâncias subjetivas dos discursos em circulação.[...] eis algumas entre as muitas variantes para denominar , na virada do século, as “zonas” criadas pelos descentramentos, quando da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade, que vêm testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais no contexto das Américas e deslocar a única referência , atribuída à cultura europeia” (HANCIAU, 2005, p.3).

processos criativos, dentre eles o solo *Três Marias*, aqui dissertado. Recordo-me que, quando criança, passava as férias em Canudos com minha avó paterna, Maria, que foi uma das que me inspirou para a criação de personagens. Apelidada como *Maninha de Caterê* (meu avô), era uma mulher guerreira, sem “papas” na língua, criou sete filhos homens, dando o mais novo para o mais velho batizar para não virar lobisomem, uma sertaneja que rezava contra mau olhado e doenças, entendedora das propriedades medicinais das folhas, conversava com plantas e bonecas, contava histórias dos seus antepassados, escrevia diários e tinha premonições. Lembro-me também do quanto me encantava com as histórias sobre um bisavô que tinha rua com seu nome; que amansava bois “brabos”; que era reconhecido como um homem justo, íntegro, valente e sábio; que fazia cálculos complexos de cabeça mesmo sendo analfabeto; que hipnotizava serpentes; e que sabia dizer as horas apenas olhando para o céu.

Lembro também do avô paterno, *Raimundo de Caterê*, presente também no espetáculo, que mandava parar de rir para não adquirir rugas, que resmungava com frequência, mas que, ao mesmo tempo, esboçava doçura e humor ao contar piadas, fazer anedotas, construir balanços nas árvores para os netos e dar comida na boca, ao contar histórias de reis e rainhas protagonizadas por pedaços de carne de bode, salada, arroz e feijão. Aqui se aglutinam ainda lembranças de quando, nessa mesma idade, tinha que seguir a tradição familiar, implantada por essa mesma figura paterna, numa espécie de rito de passagem, sendo introduzida à ingestão de pimenta, tirada do pé, para não me tornar uma menina “mufina” (boba, medrosa); e sim, “retada” (esperta, destemida).

Outra memória afetiva que chama atenção no quesito exotismo, e por seu aspecto espetacular, estimulou a inseri-la neste trabalho, foram os cumprimentos inusitados efetuados por minha avó paterna, os quais se dividiam entre um cheiro no olho, quando se tratava das netas e um leve toque no saco escrotal, seguido de uma cheirada nas pontas dos dedos da mão, entrecortada pela seguinte frase: “cheirim” de vó, quando se tratava dos netos.

Lembro também, do meu interesse pela dança e musicalidade afro-brasileira presentes em Salvador, o que deixava meu pai conservador com os “cabelos em pé”. O que reforça a minha inclinação pela decolonialidade e o interesse de estar sempre imersa em minhas origens, contrapondo às matrículas nas aulas de *ballet* clássico, por exemplo, seguidas das influências da minha mãe, que me levava, algumas vezes, escondida do meu pai, à rituais de candomblé, festas populares, feiras livres, dentre outros locais, onde tinha encontros com pessoas de diversas realidades sócio-econômico-culturais. Era uma menina que adorava ouvir histórias dos mais velhos, observar as performances extremamente criativas, musicadas e engraçadas dos vendedores ambulantes e as peculiaridades de uma mulher muito divertida, que trabalhou como



doméstica na minha casa e que entrará na segunda parte do espetáculo, a qual ainda está sendo desenvolvida.

Romildinha, como era chamada, tinha um comportamento peculiar e, por isso, passo a denominá-la de espetacular, assim como fiz com as outras pessoas observadas nesta pesquisa. Pude identificar esta qualidade nos mesmos, ao entrar em contato com os estudos de Armindo Bião e conhecer os significados deste termo como:

O que chama, atrai e prende o olhar. Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar de um hábito cotidiano. Assim como a teatralidade, a espetacularidade contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura. (BIÃO, 2009, p. 35).

Sendo assim, envolta na espetacularidade que me prende o olhar, bem como todos os sentidos, desde muito cedo, venho por meio dela, agora de forma mais consciente, representá-la e exaltá-la na minha arte e nesta escrita, contribuindo com a manutenção da “cultura viva”, conforme recomenda Bião.

Romildinha, a meu ver, foi quem deixou mais nítido para mim, as características da espetacularidade e uma das que despertou primeiro a minha atenção para este aspecto enquanto fonte de criação, primeiro de forma despreziosa, depois já com um interesse artístico.

Conduzi pela primeira vez, a experimentação da corporeidade de Romildinha para construção de personagem, em mostra das aulas de dicção, no período da graduação na Escola de Teatro da UFBA e em oficina que relatarei nos próximos tópicos e futuramente fará parte do espetáculo *Três Marias* que se encontra ainda em processo de construção. Para iniciar a descrição dos seus aspectos espetaculares, relato-lhes que conversava com verduras e frutas, usava peruca e conjunto de terninho e calça social para ir ao trabalho no intuito de ficar “chique como madame”, assim ela dizia. Para mim ela tinha uma postura revolucionária, não se sentia menor do que ninguém por ser empregada doméstica; pelo contrário, tinha uma postura altiva e a corporeidade lembrava a de uma rainha. Ao mesmo tempo, tinha lógica de palhaço, compreendendo as informações ao pé da letra, deixando escapar até mesmo seus segredos mais íntimos, e se reprimindo em seguida, levando a mão à boca como se quisesse impedir que a fala saísse involuntariamente. Além disso, Romildinha era uma pessoa que acreditava em tudo que lhe dissessem, mesmo que fossem coisas absurdas e tinha como mania, inventar músicas sem sentido o dia inteiro. Ela rompia com qualquer lógica, regra, convenções sociais, sem ao menos

se dar conta disso. Tinha uma inocência como a das crianças, e era amoral. Romildinha, era riso, revolução e poesia.

Até o momento, apresentei as pessoas da minha família, com as quais convivi, que serviram de inspiração para a criação dos meus personagens, no qual se revelaram as memórias afetivas, que trouxeram ao espetáculo o universo do sensível, despertando a empatia no espectador por meio da identificação.

Finalizada a apresentação do núcleo familiar, trago agora, uma outra parcela do espetáculo, o núcleo<sup>10</sup> externo à casa. A partir de agora, apresento-lhes os “personagens” da rua, com os quais tive encontros cotidianos e pude percebê-los como representantes de grupos sociais de trabalhadores informais, como também enxergá-los em suas individualidades por meio da pesquisa de campo.

*Três Marias* surgiu do desejo de romper com a hegemonia cultural colonial e, portanto, segue o caminho contrário à falsa realidade construída acerca das nossas identidades. Busco a valorização de pessoas e culturas normalmente invisibilizadas, criando e apresentando um espetáculo que, apesar de ser baseado numa história pessoal, têm ecos e reverbera em tantos outros e outras. *Três Marias* é meu grito decolonial que, segundo Ribeiro (2019), procura articular tradições e pensamentos que tenham sido inferiorizados, abafados pela colonialidade do saber.

Assim, sigo desmistificando o clichê da “baianidade” investigando as complexidades, humanidades e singularidades da minha própria narrativa pessoal e daqueles que nomeei como “personagens da vida real”, devido a suas espetacularidades que os aproximavam do universo teatral. Este foi um dos caminhos que encontrei para desviar dos clichês e para fazer ressoar suas vozes através deste trabalho, valorizando a região, o povo e a cultura, da qual faço parte. Nesta pesquisa, também apurei o olhar autoetnográfico<sup>11</sup>, como substrato da minha criação e encontrei em Barbier, através da escuta sensível, uma forma que me pareceu mais apropriada para a condução das *Três Marias*:

---

<sup>10</sup> Em dramaturgia, e mais especificamente na teledramaturgia, núcleo é entendido como agrupamento específico e diferenciado de personagens reconhecidos por características comuns. Nas comédias de Shakespeare, há núcleos dos nobres e de criados, nas telenovelas é comum encontrarmos núcleo dos ricos, núcleo dos pobres, numa herança recebida dos folhetins dos melodramas, dos dramas circenses.

<sup>11</sup> “Segundo Jones, Adams e Ellis, o termo “auto etnografia” foi utilizado inicialmente pelo antropólogo Hayano em 1979, depois, no início dos anos de 1980, esta abordagem metodológica começou a ser desenvolvida e definida como um método de pesquisa [...] a autoetnografia emerge para estudar a experiência pessoal, para ilustrar como esta experiência é importante no estudo da vida cultural, não clamando a produzir um método melhor ou mais válido do que outros, mas provendo outra abordagem nos estudos socioculturais. Autoetnografia representa a experiência pessoal no contexto das relações, categorias sociais e práticas culturais, de forma que o método procura revelar o conhecimento de dentro do fenômeno, demonstrando, assim, aspectos da vida cultural que não podem ser acessados na pesquisa convencional.” (MOTTA; BARROS, 2015, p. 1339).

Trata-se de um escutar-ver (Krishnamurti, 1994). A escuta sensível se apoia na empatia. O pesquisador deve saber sentir o universo afetivo, imaginário e cognitivo do outro para poder compreender de dentro suas atitudes, comportamentos e sistema de idéias, de valores de símbolos e de mitos. A escuta sensível reconhece a aceitação incondicional de outrem. O ouvinte sensível não julga, não mede, não compara. Entretanto, ele compreende sem aderir ou se identificar às opiniões dos outros, ou ao que é dito ou feito. A escuta sensível afirma a congruência do pesquisador. Ele transmite suas emoções, seu imaginário, suas interrogações, seus ressentimentos. Ele é “presente”, isto é, consistente. [...] A escuta sensível não é uma rotulagem social. Sem dúvida, deve-se saber apreciar o “lugar” diferencial de cada um dentro de um campo de relações sociais para se poder escutar sua palavra ou sua aptidão criadora. Mas a escuta sensível se recusa a ser uma obsessão sociológica fixando cada um em lugar e lhe negando uma abertura a outros modos de existência além daqueles impostos pelos papéis e pelo status. Ainda mais, a escuta sensível pressupõe uma inversão da atenção. Antes de situar uma pessoa em “seu lugar” começa-se por reconhecê-la em “seu ser”, dentro da qualidade de pessoa complexa dotada de uma liberdade e de uma imaginação criadora. (BARBIER, 2002, p. 1-2).

Nessa perspectiva, busquei conduzir a minha pesquisa de forma a realizar um movimento contrário à reafirmação dos estereótipos, buscando, para a criação dos personagens, conhecer e revelar outras camadas que envolvem esses indivíduos, em suas complexidades, com a finalidade de promover reflexões, redimensionar visões, abalar as estruturas dos padrões hegemônicos instituídos. Aproveitando o meu lugar de fala de quem sofreu preconceito e está, agora, de certa forma, numa posição privilegiada que é a Academia, acredito que devo ocupá-la, minimamente, trazendo à tona essa reflexão ativa que, segundo Rosana Borges, seria “[...]uma postura ética”, pois “saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo” (RIBEIRO, 2017, p. 84). Djamilia Ribeiro acrescenta que “O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social, consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados” (RIBEIRO, 2017, p. 86). Sendo assim, sinto-me no dever de ocupar esse lugar para refutar e enfrentar a visão e as práticas coloniais. Não vou dizer que é tarefa fácil até porque a colonialidade está em nossas subjetividades e cabe a mim um exercício constante de questionar-me sobre o que quero e estou comunicando e como devo expressar a minha arte para que ela seja um instrumento de dignificação de valores humanos. Reflexões essas que se tornaram ainda mais fortes a partir do momento em que saí do núcleo familiar e adentrei o universo das ruas de Salvador, nas quais me deparei com trabalhadores informais que, por sua

vez, representavam toda uma classe social subalternizada, o que dissertarei melhor no segundo capítulo.

Já adolescente e adulta passei a ter mais contato com os meninos de rua de Salvador e interessei-me em observá-los em sua “correria”. Esse também foi o período das cantadas (paqueras), criativamente inimagináveis e, por isso, espetaculares, mas algumas vezes invasivas e machistas, as quais ouvia durante os carnavais ou num simples trajeto cotidiano.

Posteriormente, na fase adulta, retomando as idas a Canudos, já mais madura, me reencontro com o tio avô Adrino, irmão de vó Maria, e encanto-me com suas invenções, das quais posso citar a criação do próprio sabão, de arapucas (armadilhas para animais), garrafadas medicinais e boias artesanais construídas com garrafas pet amarradas nos furos do cinto preso à cintura, proporcionando assim uma maior segurança para o nado no Açude<sup>12</sup>.

**Figura 2** – Tio Adrino com sua bóia de garrafas pet de refrigerante amarradas ao cinto para protegê-lo de afogamentos ao nadar no Açude de Cocorobó, 2018



Fotógrafa: Maria Texeira (2018).

Outro fato que também despertou minha atenção, é que esse mesmo tio avô, apesar de ter mais de oitenta anos levanta impreterivelmente todos os dias da semana às quatro horas da

---

<sup>12</sup> A barragem do Açude Cocorobó está localizada no município de Euclides da Cunha, estado da Bahia, a cerca de 410km de Salvador, próximo ao entroncamento entre a BR - 116 e a BR-225, na localidade de Canudos. Barra o rio Vaza Barris, pertencente ao sistema do mesmo nome. A sua bacia hidrográfica drena uma área de 3.600 km<sup>2</sup>. (AÇUDE COCOROBÓ, 2020).

manhã para fazer caminhadas de 8km, esbanjando uma saúde invejável. Como se não bastasse o atlético aspecto físico, ainda surpreende com sua memória e sabedoria demonstradas em forma de poesias, letras de música, histórias, piadas e dizeres populares. Esse avô marca-me, não só por sua potência em inspirar-me para a criação de um personagem, mas por sua ligação indireta com a arte, afeito à literatura, música, poesia, dança e, de forma a me influenciar na criação artística, mais uma vez, no lugar da simplicidade poética e espetacularidade da vida. Afinal de contas, surpreendentemente, este senhor cursou apenas o ensino fundamental e quase não teve acesso à arte. Vejo nele a própria imagem do artista nato camuflado na vida cotidiana, visualizo-o quase como um oásis no sertão, uma abundante fonte de espetacularidade, sabedoria e riqueza cultural. Esse tio, assim como minha avó Maria e meu bisavô Manoel Lubarino, dentre tantos outros, sempre foram para mim, exemplos que colocam abaixo as ideias de inferioridade fomentadas pelo projeto de colonialidade acerca do nordeste, do sertanejo, dos sem estudo, etc.

Ao rever minha história, lançando o olhar de atriz-pesquisadora sobre essas personas com as quais convivi e, a partir do contato com o conceito de espetacularidade cunhado por Armino Bião, no âmbito da Etnocenologia<sup>13</sup>, percebo que sempre houve uma fonte inesgotável desse aspecto permeando minha vida, os quais seriam considerados pela Etnociência como objetos espetaculares. E, foi a partir destes objetos exemplificados neste capítulo que despertei a minha admiração e interesse em brincar de imitar essas personas, antes mesmo de pensar em ser atriz.

Apoio-me, ainda, no pensamento do autor supracitado com o intuito de traduzir conceitualmente e legitimar meu caminho artístico a partir do despertar, desde a infância, para a dimensão espetacular do cotidiano reconhecida no meu olhar diferenciado sobre os eventos que me circundavam. Sendo assim, compreendo nesta dissertação o espetacular no cotidiano como base para a minha criação.

A afinidade por esse aspecto da etnocenologia não se restringia apenas à observação, estendia-se sobretudo no compartilhar das minhas descobertas sobre o mundo de espetacularidade inata que permeia a Bahia e sua baianidade que segundo Bião,

Podemos pensar a baianidade, enquanto noção de trabalho de investigação, como uma construção coletiva, aqui apresentada em palavras e fraseado de minha responsabilidade, articulando a exuberância da terra à festividade do povo, à patifaria e à cafajestada da retórica e da prática social, bem como à sacanagem íntima, pessoal e coletiva das trocas de bens de toda sorte (toques,

---

<sup>13</sup> “Ciência que estuda os comportamentos humanos espetaculares organizados e que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extracotidianas.” (BIÃO, 2009, p. 15).

cheiros, gases, líquidos, sólidos, jeitos, sonhos, poderes). (BIÃO, 2009, p. 235).

Nesse contexto, as idas às feiras, ao comércio no centro da cidade, às festas tradicionais, a presença em rituais religiosos, as conversas com gente simples, me proporcionaram um contato aprofundado com o que Bião chama de Baianidade, despertando, assim, o meu olhar para a sua potência espetacular, criativa, poética, humorística, permeada de sabedoria, sensibilidade e empatia. Sentia-me parte e queria estar totalmente imersa neste universo e conhecer suas outras facetas. Reconheço, sobretudo, que esses fatores, por conseguinte, acabaram influenciando e delineando a linha estética do meu fazer artístico.

Como poderemos observar a seguir na próxima seção, essas particularidades típicas da região, que definem o sentido de baianidade como o autor elucida, eram representadas por mim através da imitação e de contações de histórias e representam o caminho que delineou as minhas tendências artística e posteriormente surgiu em muitos outros tons nas *Três Marias*.

### 1.3 A ESPETACULARIDADE EM MIM

Desde muito pequena, percebi que estar viva era a possibilidade de transmitir cenicamente o que me impressionava. (STOKLOS, 1993, p. 38).

Tal qual descreve a epígrafe sentia-me impulsionada a compartilhar os meus encantamentos pela espetacularidade que me circundava expressando-a através do meu corpo e da minha fala, que posteriormente foi tomando consciência e a forma de teatro. Ela me preenchia e, então, transbordava. Após verificar a influência do espetacular externo em meu fazer artístico, cabe neste tópico, refletir também sobre a construção da espetacularidade em mim, a qual direcionou-me posteriormente para as Artes Cênicas e que influenciou nas narrativas, escolhas dramáticas, preparação corporal e construção de personagens das *Três Marias*.

Lembro dos meus primeiros contatos com as artes, passeando por diversas linguagens como música, dança, artes plásticas, canto, até chegar de fato ao teatro. Hoje posso imaginar que esse passeio por tantos lugares encontra reverberação no teatro, por nele conter a junção de todas estas linguagens.

Minha mãe, já percebia, desde muito cedo, no meu comportamento, uma inclinação e um jeito diferenciado de olhar o mundo que culminou posteriormente, na profissão que exerço hoje. Mas, devo também a meus pais parte do estímulo para que esta inclinação se

desenvolvesse e se transformasse em arte. Quando busco na infância esse ponto primordial, a primeira lembrança que vem à mente são as brincadeiras nas quais meu pai imitava Chacrinha<sup>14</sup> e promovia na sala de casa um show de talentos. E assim, com apenas meia década de vida, dedicava-me disciplinadamente ao “evento”, criava coreografias, cantava, contava piadas, dançava, imitava, tudo com muito empenho. São os primeiros lampejos das minhas empreitadas artísticas que me saltam à memória.

Apesar de vencer na maioria das vezes o “concurso do Chacrinha” e ganhar como prêmio um maldito abacaxi, para o deleite do meu pai a causar-me frustração, considerava muito divertido mostrar “os meus talentos” e ver meu pai mudando o corpo e a voz. Gostava desse humor, de afetar plateias, desse jogo teatral e acredito que essas brincadeiras sarcásticas me influenciam até hoje como uma atriz que tem como sua maior inclinação, a comicidade, a sátira. Meu pai era um verdadeiro gozador e acredito que fui adquirindo este hábito também.

Além de representar o Chacrinha, contava para nossos amigos que era mágico e conseguia mexer a orelha através de um fio imaginário que, segundo ele, havia ganhado do avô. Tirava do bolso uma linha invisível e, como um mímico, manipulava-a. Era tão bem feito que conseguíamos visualizar o objeto inexistente e ver sua orelha se movimentado. Sentia orgulho de dizer que tinha um pai mágico, sentia-me especial por isso. E adorava ver o público, constituído por meus amigos hipnotizados e empolgados com aquela “apresentação”.

Enxergava a vida como uma mini Amelie Poulain, personagem do filme francês *O Fabuloso Mundo de Amelie Poulain*, no qual fantasia e realidade se misturam. O que aparentemente poderia ser simples, corriqueiro, era visto por mim com encantamento e, por isso, reformulado em brincadeiras de imitar e contar histórias, até chegar ao ponto em que, através da minha “espetacularização”, também conseguia afetar os adultos. Uma vez, por exemplo, fiquei um mês inteiro emburrada, sem ter motivo, deixando minha família preocupada por aquela mudança de humor repentina e só depois de muitas investidas e conversas para compreender aquela situação, minha mãe descobriu que se tratava da imitação de Ana Raio, personagem amazona parceira de Zé Trovão, da novela *Pantanal*, transmitida em 1990, pela extinta Rede Manchete. Sentia-me uma mágica quando atraía o olhar das pessoas, assim como meu pai fazia com os meus amigos, através do seu fio mágico. E, assim, me forjava como uma cientista da poética da vida, uma pesquisadora de espetacularidades em mim e no outro.

Recordo além da imaginação fértil, do meu gosto pela irreverência e pela subversão, elementos típicos da linguagem cômica. E eram nas festas de São João, onde dançava quadrilha,

---

<sup>14</sup> Caricato apresentador de programa de auditório com show de calouros da TV.

que já me destacava das outras crianças, pois achava divertido pintar o dente de preto. Gostava de ser autêntica e causar riso nas pessoas. Ouso dizer até que talvez já desejasse inconscientemente me destacar como um fenômeno espetacular.

A questão do humor também vinha com outros incentivos do meu pai moleque, que me presenteava neste mesmo período de festas juninas com o cordão cheiroso<sup>15</sup>. E onde era a indicação paterna para acendê-lo? Em plena sala de aula, com destaque para o detalhe de que estudava num colégio de freiras. E assim, iniciei minhas primeiras insurgências, numa instituição cheia de regras castradoras de civilidade católica através do humor, o que reverberou inclusive, na minha inclinação para a comédia. Sobre esta subversão proveniente do gênero cômico dialogo com Cleise Mendes:

Quer operando com personagens de baixa ou elevada condição ética ou social (virtudes e poderes), quer conduzindo a ação para um final feliz ou decepcionante, o que o comediógrafo visa conquistar é a participação no espectador num jogo cujo objetivo é o de deixar cair o maior número possível de máscaras. [...] o olhar cômico desconfia das “altitudes” e produz um gesto de rebaixamento, no sentido de que puxa para baixo tudo que caia no seu ângulo de visão. (MENDES, 2008, p.84 - 85).

O gosto pela subversão vem de berço e, com o riso, os ambientes conservadores ficavam sempre melhores. Esse aspecto sarcástico do riso, do surpreender quebrando as regras, morais e pensamentos reacionários reverberaram até hoje, inclusive nas *Três Marias* como explicarei no próximo capítulo. Meu pai, ainda não se dando por satisfeito me ensinava a passar trotes<sup>16</sup>, contava “causos” engraçados e piadas. Então, o lúdico e o humor sempre fizeram parte da minha criação e estão presentes no espetáculo em questão, ora confortador e poético, ora incômodo e provocador de deslocamentos ideológicos.

Achava muito interessante ver a figura paterna mudar de voz, corpo e jeito não apenas quando brincávamos de Chacrinha, mas também quando me acordava imitando a velha de *A Praça é Nossa*, personagem cômica representada por um ator vestido de mulher em programa humorístico de TV no final dos anos 1980. Talvez esse tenha sido o primeiro despertar para a *mímesis corpórea* para a observação de um cotidiano próximo ao teatral.

---

<sup>15</sup> Pequeno pedaço de cordão, vendido no período de junho no Nordeste, que, ao ser aceso, libera um mal cheiro que contamina todo o ambiente.

<sup>16</sup> Fazer ligações telefônicas fingindo ser outra pessoa, ou até mesmo criando situações fantasiosas no intuito de que a outra pessoa, do outro lado da linha, acreditasse que o que estava sendo dito era verdade. Para exemplificar, relato um fato: ao recebermos telefonemas repetidas vezes de alguma telefônica, empresa etc., insistentemente ou de outra pessoa passando trote, ao atendermos dizíamos: “Funerária cá te espero”. O objetivo era não sermos mais importunados.



Todas as manhãs era acordada pela “senhora surda do programa de tv”, interpretada pelo meu pai. “Bom diiiiia, Mariiiiiiaaaaa, é você minha filha?”, com uma voz estridente, batendo os lábios contraídos uns nos outros. “OOOOOOH querida, oh querida, oh queridaaaaaa, Clementinaaaaaaaa. Olá, é você minha filha? Acordaaaaaaa, Maria!”. Era um som agudo, irritante e engraçado, totalmente diferente do timbre do meu pai, a sua boca ficava murcha e seus olhos contraíam-se. Essa era sua estratégia infalível, para que não me atrasasse para escola. Mal sabia ele que aula já começava em casa, aula de interpretação. E assim, fui crescendo em meio a observações e representações do cotidiano, desenvolvendo um olhar peculiar sobre o universo que me cercava e experienciava.

**Figura 3** – Eu, primas Paloma e Melissa, Salvador



Fonte: Acervo pessoal (1986).

Adorava experimentar corporeidades distintas da minha e falar de formas diferentes, então brincávamos eu e minha melhor amiga Marina de entortar o corpo e conversar em outro dialeto inventado por nós quando saíamos à rua. Cheguei a ouvir pessoas falarem sentidas com minha mãe sobre o fato de ela ter uma filha “especial” e perguntarem qual era o meu “problema”, como foi o caso da uma babá em seu primeiro dia de trabalho. E o pior é que, para o desespero da minha mãe, mantinha a farsa por um bom tempo, tempo suficiente para que a

mesma aplicasse golpes de chinelada e voos rasantes de todo tipo de objetos em minha direção, dos quais eu desviava habilmente devido a minha pequenez e magreza.

Nesses experimentos, interessava-me em conhecer as possibilidades corpóreo-vocais, mas, principalmente, em perceber como essa performance reverberava nas pessoas e ria das reações delas e do poder que tinha de fazê-las acreditar naquela farsa. Percebo que sempre tive interesse pela “recepção da plateia”, inclinação para a comicidade e um interesse maior pela cultura popular, além de gostar de investigar, em minha própria realidade, vestígios de espetacularidade, experimentando todos esses elementos num ato criativo. Assim, descobria e desenvolvia potencialidades artísticas no meu corpo, tendo como parâmetro dessas empreitadas, os “espectadores” de minhas invenções. Experiências que levei para os ensaios abertos ao público. Encontro ainda, ecos dessas investigações corpóreo vocais em relatos de Denise Stoklos:

Produzia sozinha o evento teatral com os objetos que achava necessários e nunca partia de adereços; o cerne era a possibilidade do desdobramento dos instrumentos que me expressavam: o som e a massa (isto é: a voz e o corpo), isto é, a musicalidade e o dimensionamento do espaço. (STOKLOS, 1993, p. 38).

Assim como descreve Stoklos, para mim também não era preciso muito mais que minha ferramenta corporal para expressar minha criatividade em ebulição. Reconheço nessas experiências, inclusive por meio das afirmações de Larrosa, a possibilidade criativa manifestada devido a um estado interessado e atento ao outro e ao que se apresentava em minha frente:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2002, p. 24).

Foi através dessa abertura de olhos, do aguçar todos os sentidos que o cotidiano me inundou de possibilidades criativas, como pude constatar, desde a minha mais tenra idade.

Recordo de os tios, tias e primas sentarem ao meu redor para ouvir minhas histórias sobre a escola que eram aumentadas exageradamente para dar um tom mais interessante e cômico. Confesso que chegava até a inventar situações para melhorar o enredo. Na época,

jurava que eles acreditavam em tudo que eu contava, porém o que os prendia por horas para ouvir uma garota de 6, 7, 8 anos era justamente o atrevimento de inventar mentiras tão absurdas, revelação feita pelos próprios muitos anos depois. Era a criatividade em ebulição de uma futura atriz, de uma espécie de contadora de casos absurdos, tal qual o personagem cômico Chicó, do *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. Essa vivência de narrar histórias, inclusive, fez-se presente neste espetáculo como ligação entre as células cênicas, conduzindo o enredo e compartilhando com o espectador o autorrelato. Por sinal, uma das personagens presentes na narração das *Três Marias* é a minha mãe, sobre a qual abordarei no tópico abaixo.

### 1.3.1 Maria mãe, a incentivadora do improviso

Uma das pessoas que me incentivou e aguçou direta e indiretamente a minha criatividade foi a minha mãe, também chamada Maria, uma das homenageadas no solo tríplice de Marias. Destaco-a porque sua influência está intimamente ligada ao meu apreço pelas raízes afro-indígenas, representadas pela cultura popular e ao exercício das minhas faculdades criativas e improvisadoras, o que foi de suma importância para a criação deste espetáculo.

**Figura 4** – Minha mãe, Maria das Graças, na saída do bloco afro, Salvador



Fonte: Acervo pessoal (2016).

Um dos pontos cruciais, que acredito ter sido um gatilho para o desenvolvimento desta qualidade, diz respeito aos meus desejos de criança raramente atendidos. Meus pais, na ideologia de não criarem filhos mimados ou que não dessem o devido valor às coisas, presenteavam-nos com brinquedos alternativos e em restritas datas festivas.

E assim, fui desenvolvendo estratégias criativas para realizar os meus desejos infantis, o que, mais tarde, acredito que reverberou inclusive na minha aptidão para os jogos de improviso e na minha própria espetacularização da realidade, fato que constatei através da minha própria experiência em diálogo com os estudos de Bião, que diz:

O indivíduo, ainda criança, com um conjunto de desejos, confronta-se muito cedo com a impossibilidade de tê-los todos atendidos e passa a desenvolver estratégias para satisfazê-los. Tendo fome e sem poder atendê-la, expressa isso chorando, gritando, com verdade e com sinceridade, mas, rapidamente m entende que o outro não está nela, que é preciso “espetacularizar” esse sentimento, exprimi-lo de uma maneira forte, comunicativa. [...] é preciso negociar com a alteridade para satisfazer os desejos. Não exatamente mentir, mas, talvez, exacerbar, exprimir de uma maneira eficaz o seu desejo ou o sentimento que se pretende que o outro compreenda. Então, a condição “liminal” que caracteriza as práticas espetaculares, acrescenta-se uma segunda condição, a dimensão lúdica (Johan Huizinga). O jogo, esta negociação que fundamenta a vida pessoal e social, é outra das características básicas das práticas espetaculares. (BIÃO, 2009, p.125).

Para ilustrar esse aspecto espetacularizado da minha vida destaco aqui alguns episódios dessa infância de brinquedos e brincadeiras improvisadas. A lembrar do episódio dos papéis de carta, que por não os ter em quantidade significativa, dignas de uma colecionadora, muito menos os importados, que na época valiam o dobro dos nacionais, cortava desenhos das caixas de sabonete, colava em papel ofício, tirava xerox e em seguida coloria e trocava por originais. Também era o caso de algumas vezes ilustrar meus próprios papéis de carta personificados com meus desenhos, que, por sinal, eram bem aceitos. Feito isso, munia-me de discursos de convencimento para a troca daqueles papéis de carta “raros” e “importados”. A tática funcionava e, em pouco tempo, a escassez transformava-se em uma abundante coleção colorida e diversificada.

Lembro-me, também, de pedir para minha mãe me trazer elástico, pois amava pular. Porém, o pedido não foi atendido. Então, tive a brilhante ideia de retirar todos os elásticos das suas pastas de documentos, amarrei uns nos outros e improvisei o meu próprio brinquedo. No dia seguinte, ela comprou o original, preocupada com o jeito que eu poderia dar para resolver as minhas próximas necessidades. Afinal de contas, mais uma negação poderia lhe custar alguns objetos destruídos e reconstruídos a serviço da minha criatividade.

A criatividade sempre foi um quite de sobrevivência para meus “perrengues” infantis. Resolvia todo tipo de problema com esta ferramenta e foi graças a ela que consegui levantar um solo autoral, dando conta, praticamente sozinha, de todas as questões que envolvem a criação de um espetáculo.

Outras ocasiões que estimulavam minha criatividade, mudança de corporeidade e improviso, eram as minhas participações nos Autos de Natal, no qual sempre me escolhiam para representar uma personagem que aparentemente nada parecia comigo, uma delas foi Papai Noel, dentre muitas outras anti-habituais, como a vaca do presépio, o que, ao longo do tempo, forjou-me no desenvolvimento de corporeidades totalmente diversas da minha, ponto importante inclusive, para as *Três Marias*, no qual represento sete personagens. No início, sentia-me triste por nunca ser escolhida para representar os papéis principais que ficavam com as meninas consideradas as mais bonitas, como se isso fosse critério para medir qualidade de interpretação. E assim, ia percebendo que existia algo errado nos critérios das pessoas. Existiria, mesmo sobre a criança, reflexos da colonialidade? Seria ela tão cruel a ponto de não poupar nem mesmo as crianças? E eu, magricela, testuda, dentuça e com cabelo muito cheio e cacheado, fora do padrão de beleza, ficava com as personagens menos almejados.

Com o passar do tempo descobri que, na verdade, as personagens principais eram enfadonhas e, com a prática, acabei descobrindo artimanhas para extrair comicidade delas, torná-las interessantes a ponto de roubar a cena, e assim, passei a ser a estrela das encenações.

Não havia Maria, anjo, nem mesmo Jesus que se sobressaísse mais que meu Papai Noel descolado e minha vaca louca. Assim, fui ganhando admiradores e incentivadores e tomando gosto pela interpretação, sobretudo de papéis cômicos e personagens, digamos, menos disputados, descobrindo que cabe a mim o sucesso ou o fracasso da representação.

### **1.3.2 Maria avó**

Nesta trilogia de Marias, destaca-se também, como grande fonte de inspiração, além da minha mãe, a minha avó paterna, de mesmo nome, a qual já apresentei brevemente anteriormente. Vó Maria tem grande influência sobre mim e tem destaque no espetáculo. Através dela, conheci o universo do espetacular do sertão e aprendi preciosas lições de vida. Nas férias escolares, eu, meu irmão e primos viajávamos para Canudos, onde permanecíamos por três meses todos os anos. Frequentávamos as feiras do interior, eventos religiosos, casas de parentes e festividades tradicionais. Maninha de Caterê, como era apelidada, foi para mim fonte

de experiências, histórias, saberes e gestualidades espetaculares que me enchiam os olhos infantis de curiosidade e interesse.

Além de todas as vivências em Salvador, eram nessas viagens que enriquecia ainda mais meu repertório artístico investigativo. Nelas, sempre observava o jeito diferente das pessoas do interior comparado aos da capital soteropolitana e me interessava em ouvir seu sotaque, histórias, formas de pensar, falar, vestir, comer, rezar e agir.

Minha avó Maria era uma dessas pessoas do interior que mais atraíam o meu interesse “investigativo”. Recordo-me de ela sempre contando histórias, as quais escutava atentamente. Talvez, tenha herdado da Maria anciã a vocação para me tornar também uma contadora de histórias. Sentia, muito orgulho ao ouvi-la dar um tom heroico, às suas narrativas, figuras e acontecimentos familiares e isso me deixava feliz por pertencer aquela família, além de ser um momento especial de carinho e de aconchego.

Minha avó, no entanto, não chamava minha atenção apenas pelo que contava, mas principalmente, por hábitos um tanto curiosos. Início, para tanto, o relato de suas particularidades, recordando que todas as manhãs, acordava cedo para urinar nos pés de pimenteira com o intuito de deixá-las mais ardidadas e, em seguida, aguava e conversava carinhosamente com as plantas como se fossem suas filhas. Minha vó Maria as amava e conhecia suas propriedades medicinais.

Suas aptidões somavam-se também aos “causos” que ela, meu pai e tios contavam sobre o meu bisavô paterno, seu pai, Manuel Lubarino, um sertanejo que, sem estudo nenhum, conseguia dizer as horas olhando o céu, que fazia seu próprio cinema, que fazia contas complexas de cabeça e hipnotizava serpentes. Tudo isso me era fonte de admiração e incitavam até hoje uma questão: Como pode um ser humano ser tão inteligente, corajoso, sábio, cheio de virtudes e sem sequer ter estudado ou saído daquela Canudos, onde quase nenhum “progresso” chegava?

**Figura 5** – Vó Maria, acervo pessoal, década de 80-90, Salvador



Fonte: Acervo pessoal (1989).

Esse saber constatei na pesquisa de campo, foi passado de geração para geração, resultou da observação da natureza e da tradição oral, da sabedoria do povo indígena. Eles eram dessas “gentes” que nem tiveram a oportunidade de estudar, mas que conheciam muito sobre a vida, daqueles que, como dizia Luiz Gonzaga, aprenderam a ler o “ABC do Sertão” (ABC..., 1953)<sup>17</sup>, os que “não tinham gramática, mas tinham prática”.

Esses saberes me deixavam fascinada. Foram as minhas primeiras percepções de que o conhecimento está para além dos livros, títulos e diplomas. O conhecimento vem da observação atenta da vida e da natureza das coisas, é adquirido na experiência, nas vivências e na atenção que se dá aos que vieram antes de nós, tal qual descreve Larrosa em *Tremores: escritos sobre experiência*:

O saber da experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana. De fato, a experiência é uma espécie de mediação entre ambos. [...] Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo

---

<sup>17</sup> Referência à Música ABC do Sertão de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião.

ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. (LARROSA, 2014, p. 32).

E assim, acreditando nesta máxima defendida pelo autor citado, vou construindo os meus saberes por meio das experiências, as quais considero minha primeira escola na vida e na arte, os saberes decoloniais, os quais destaco no espetáculo.

### 1.3.3 A artista em formação

Minha idade é o máximo, minha idade é bela. Aos trinta e seis anos não se é mais predicado nem sujeito. A gente vira verbo de si própria. A gente vira agente. (STOKLOS, 1993, p. 14).

Assim como relata Denise Stoklos em seu depoimento, fui também, ao longo do tempo e das vivências, tornando-me agente da minha própria arte, passando a ser aquela que conduz a criação e, assim, a brincadeira foi ficando cada vez mais séria e ganhando tons mais profissionais. À medida que fui crescendo, comecei a escrever roteiros de peças, novelas, programas de TV, pegadinhas e propagandas e sempre convocava os amigos para participarem das minhas invenções. Hoje, percebo que a ludicidade envolvendo o ato da criação artística sempre estiveram juntos em meu caminhar. E pude compreender melhor o motivo dessa ligação após a leitura da dissertação de Graça Teixeira *Ciranda, Bola, Boneca, Pipa, Pião*:

A experiência criativa, tanto do artista quanto da criança, é permeada pela expressão lúdica. A existência desta pressupõe a força de dois vetores, o lúdico e a expressão de uma atividade criadora. À existência desses dois vetores deve-se à proximidade entre fazer artístico e brincadeira. (TEIXEIRA, 1999, p.14).

Dessa maneira, os laços entre o lúdico e o artístico estreitaram-se de tal forma, que, ao me tornar adulta, continuei a me expressar ludicamente através do meu ofício de atriz. Ainda adolescente, além da dramaturgia, dirigia, atuava e produzia. Todo o texto sempre se baseava em histórias reais que tinha ouvido ou vivenciado, tal qual uma atriz de *Commedia dell'Arte*<sup>18</sup> como podemos observar na descrição de Dario Fo no *Manual Mínimo do Ator*:

---

<sup>18</sup> *Commedia Dell'Arte* significa uma comédia encenada por atores profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras, através do qual os cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se reciprocamente. (FO, 2004, p. 20).



Acredito totalmente na exatidão da ideia de certos estudiosos de chamar este gênero de *Comédia dos Atores* ou dos *Histriões, em vez de Commedia dell'Arte*. De fato, todo o jogo teatral se apoia em suas costas: o ator histrião é autor, diretor, montador, fabulista. Passa indiferentemente do papel de protagonista para o de “escada”, improvisando, esperneando continuamente, surpreendendo não só o público, mas inclusive os outros atores participantes do jogo. (FO, 2004, p. 23).

Essa característica de exercer diversas funções num espetáculo e de improvisar acompanham-me desde cedo e solidificou-se com os processos colaborativos, com o teatro de rua, e, agora, ainda mais neste monólogo totalmente autoral. Em *Três Marias*, sou atriz, dramaturga, encenadora, diretora musical, figurinista e cenógrafa, o que tem sido um desafio e um grande aprendizado.

Além do condomínio em Piatã, onde morei, a escola também foi espaço onde dei asas à minha imaginação e criei, através do teatro, outras formas de lidar com o ensino aprendizagem, desenvolvendo os seminários e trabalhos escolares sempre envolvendo-os na linguagem artística, mesmo se a matéria aparentemente não tivesse nenhuma relação com artes ou humanas como matemática, geografia, inglês etc. E assim, nesses ambientes e situações antiquadas para a arte, ia adaptando e mesclando a ludicidade da criança e da artista e ressignificando universos, tal qual aborda Teixeira:

A linguagem do artista é articulada pela expressão de sua obra e é através desta que ele participa como sujeito nas inter-relações sociais. A criança participa, nesse processo, com sua expressão na ação lúdica. A expressão lúdica é, de certa forma, a mola que impulsiona tanto o artista como a criança, a descobrirem “sempre o novo no contexto do sempre igual” (SOUZA, 1996, p. 160). Ressalta-se aqui que o artista, no seu processo criador- assim como a criança- participa das transformações históricas e culturais. (TEIXEIRA, 1999, p. 15).

Na minha concepção, o faz de conta por meio das artes cênicas podia ajudar a mim e aos meus colegas a assimilarem melhor os conteúdos programáticos, pois se tratava de um formato de aprendizado que envolvia ludicidade e humor. Aprender dessa forma, deixava de ser enfadonho e tornava-se mais prazeroso. Nessa época, continuava representando os personagens que ninguém queria, ou seja, os mais escrachados. Hoje percebo o interesse por eles ligado à minha afinidade pelos personagens dos trabalhadores informais de Salvador, os quais são invisíveis à maioria, mas representam a base de sustentação dessa pirâmide chamada

sociedade, a mesma que evita enxergá-los para não encarar uma cruel e desigual realidade, continuando a explorá-los sem nenhum tipo de empatia.

Por algumas vezes, encontro também neles o escracho, o sarcasmo, o humor que, como os bobos da corte, fazem piada da sociedade e de seus sistemas, mas que nem sempre veem ou desafiam essa transgressão. Acredito que esse meu desejo de subverter a ordem encontra reverberações em denúncias através do humor, através desses “personagens” marginais, dessas pessoas que ninguém quer ser, ninguém quer ver e que, através da comicidade, colocamos uma lupa de aumento para que eles sejam vistos e encarados como um reflexo de cada um de nós em seus preconceitos, em suas explorações, delitos etc. E foi através deles que me destaquei na escola e que chamei a atenção da direção e dos professores que me fizeram refletir sobre a possibilidade de investir na carreira artística, algo que até então jamais havia pensado, tudo não passava de uma brincadeira. Mal sabia eu que a ludicidade infantil e a artística eram tão próximas uma da outra, o que pude perceber em contato com o referencial teórico que diz:

[...] Um termo que abrange tanto o brincar como o jogar é “lúdico”, que vem do latim *ludus*, remetendo tanto às brincadeiras, quanto aos jogos de regras, às competições, recreações, representações teatrais e litúrgicas. (FERREIRA, 1975, p. 227).

A repercussão foi grande e a brincadeira de espetacularizar tudo a minha volta foi se transformando em vocação, até me matricular no meu primeiro curso de teatro, que, por sinal, era profissionalizante e chamava-se Sitorne, estúdio de Artes Cênicas. Foi lá onde tive minha primeira aula de improvisação, conhecendo agora a linguagem de forma sistematizada, com a qual trabalho desde então em praticamente todas as minhas montagens.

Foi nesse período também que o interesse pela linguagem cômica foi fortalecido durante as aulas e na primeira montagem da turma de iniciantes. Tratava-se de uma comédia escrita por Claudio Simões, chamada *Totalmente Shirley*, com a qual me identifiquei com aquele tipo de humor sarcástico e, pela primeira vez, na vida fui selecionada para atuar como protagonista.

Foi um processo de autodescoberta quando me reconheci uma comediante e fortaleci os laços com a plateia que se estreitaram graças aos meus treinos de improviso, afinal de contas, essa relação causa interferências no roteiro do espetáculo. Passar por todas essas vivências são de suma importância para o espetáculo que estou desenvolvendo em que a cena surge por improviso e se aprimora e se completa na relação com a plateia.

Pouco a pouco fui construindo um estilo de representação pessoal através de experiências e identificações dentro e fora do teatro. Esse caminho foi se delineando com traços

mais precisos à medida que fui me profissionalizando com o ingresso no curso de interpretação teatral (bacharelado), na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, período que compartilharei abaixo.

### 1.3.4 Aprendizados na casa de Eros: novos caminhos

Sempre tive o hábito do devaneio e do estudo, desde pequena. [...] Minha vida sempre foi cheia de atividade. Obviamente ainda não aprendi nada. Mas ocuparei sempre meu tempo com muita investigação, sempre. (STOKLOS, 1993, p. 39-40).

Assim como Stoklos, sempre tive o hábito do estudo, da investigação e do aprimoramento, então, decidi fazer vestibular para Artes Cênicas. Dessa forma, o curso da Sitorne não foi concluído, pois, em 2002, ingressei em Interpretação Teatral (bacharelado) na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (carinhosamente chamada de a casa de Eros, numa referência ao espetáculo de mesmo nome, com texto de Cleise Mendes e direção de José Possi Neto, que em 1996 celebrou os 40 anos da unidade).

Na UFBA, tive ótimos professores e contato com os grandes clássicos, dos autores aos encenadores, da teoria à prática. Porém, sentia falta de estudar sobre o teatro brasileiro, nordestino, baiano, teatro de rua, palhaçaria, circo, *Commedia dell'Arte*, teatro de formas animadas, canto popular, preparação corporal, danças brasileiras, ramificações da arte popular. Além disso, na época, nossos processos criativos eram, em sua maioria, ainda muito eurocêntricos e textocentristas, ou seja, a criação das cenas e personagens partiam do texto. Para mim, que sempre criei a partir de vivências e observações do cotidiano, aquilo não me representava, não me satisfazia por completo, pelo contrário, encobria minha trajetória, bagagem cultural e artística. Essa situação, por exemplo, anos depois descobri ser fruto da colonialidade, o bendito “torcicolo cultural” ao qual Schwarz (1992) refere-se, ao questionar a postura do colonizado de sempre ter o olhar voltado para a cultura do colonizador, em detrimento da sua própria, dando a ela, inclusive, menor valia.

Apesar de reconhecer a qualidade do curso, uma lacuna se instalava e me inquietava. Desejava saber sobre minha própria cultura, inseri-la na minha arte e encontrá-la nos estudos acadêmicos. Todos aqueles russos, ingleses, alemães, eram tão distantes, tão diferentes de mim e das minhas vivências. Sentia-me incompleta e inquieta. Então, fui buscar preencher essas lacunas fora da Academia. Fiz cursos de palhaçaria, circo, dança afro, capoeira, máscara, danças brasileiras, *Commedia dell'Arte*, bufão, dentre outros.

Como estudante universitária, participei de congressos e festivais em Pernambuco, onde tive a oportunidade de conhecer Ariano Suassuna. Na época, já o admirava por suas obras, mas, após assistir suas aulas espetáculo, fiquei ainda mais encantada. Desde então, passei a questionar ainda mais a distinção de valores e relevância entre o erudito e o popular. Quem eram os responsáveis por vangloriar um e desvalorizar o outro? Dei-me conta de que o *status* dado às manifestações culturais e artísticas tinham a ver com interesses políticos e, por isso, empregavam juízo de valor de acordo com um determinado interesse, ao valorizar um em detrimento de outro, como pude perceber em diversos estudos, dentre eles em Arantes:

A expressão “cultura popular” [...] implica em visões valorativas (negativas) dessa categoria social, ela se refere por um lado a “povo-massa” (em contraposição à “elite”), pensando neste caso como suporte de um não saber. (ARANTES, 1990, p. 20-21).

Comecei, então, a questionar ainda mais a falta da cultura popular, brasileira, sobretudo, a nordestina na universidade, ao me deparar com o discurso de Suassuna em defesa de seu valor e importância, inclusive no ambiente acadêmico. Em Recife, também conheci o cavalo marinho, maracatu, frevo, caboclinho e forró de rabeça, o que revelou as riquezas culturais e a elaboração que existe nessas manifestações culturais, então me inquietava a ausência desses saberes dentro da academia, principalmente por não encontrar uma resposta coerente para as minhas indagações. Até que, anos depois, encontrei com a obra de Djamila Ribeiro questionamentos através dos quais me sinto contemplada:

“Quem pode falar?”, “O que acontece quando nós falamos?” e “Sobre o que é nos permitido falar?”. Esses questionamentos são fundamentais para entendermos lugares de fala. Dentro desse projeto de colonização, quem foram os sujeitos autorizados a falar? [...] Saberes construídos fora do espaço acadêmico são considerados saberes? (RIBEIRO, 2007, p. 76-77).

Djamila Ribeiro discute principalmente assuntos de cunho feminista e negritude, porém compreendendo hoje que ambos são frutos do colonialismo, que produz todo tipo de preconceito e subalternização, essas perguntas se estendem para os questionamentos acerca do reconhecimento da cultura popular, brasileira, nordestina, baiana que não são legitimadas como saberes, conhecimentos e arte no mesmo patamar do eurocentrado e ocupando os mesmos espaços físicos, estéticos, epistemológicos e subjetivos. Não me dando por satisfeita, continuei buscando esses saberes inacessíveis na academia naquela época.

Então, ao longo da minha graduação, participei também de festivais de teatro e circo, onde assisti espetáculos e debates de diversos grupos do Brasil, com os quais me identifiquei bastante, sobretudo por suas pesquisas voltadas à tradição brasileira, nordestina, o que me fez ver que existiam outras possibilidades de estudo e criação artística não eurocêntricas, com as quais tinha mais afinidade e percebia nelas um imenso potencial criativo. Mais uma vez me questionava por que essa temática não fazia parte das disciplinas nos cursos de formação em artes cênicas? Finalmente, a partir desse mestrado, contraditoriamente, tive contato com um termo que respondeu às minhas perguntas. Chama-se colonialidade. Por Colonialidade do Poder compreende-se o controle da economia, da autoridade, da natureza e dos recursos naturais, do gênero e da sexualidade, da subjetividade e do conhecimento (BALLESTRIN, 2013, p. 100).

Ou seja, continuamos acreditando que o que é nosso não é bom o bastante como o que vem de fora, um pensamento introjetado em nossa sociedade e que reverbera até hoje, apesar de nossa “independência”. Mas, mesmo sem compreender o porquê dessa situação, tendia a desobedecer a ordem e continuava atravessando outros territórios do saber. Assim, em paralelo à graduação, fiz aulas de máscaras com Isa Trigo; circo-teatro, com Marcos Villa Góis; corpo-voz com Carlos Simioni, do Lume; bufão e palhaço, com Alexandre Casalli, João Lima, Joice Aglaé, Gardi Hutter; bonecos, com Cátia Assis; dança afro na FUNCEB; capoeira, dança flamenca, canto coral no curso de extensão da Escola de Música da UFBA; mímica, com George Mascarenhas e Nadjla Turenko, dentre outros. O que, inclusive, ampliou meu repertório e, conseqüentemente, reverberou nos meus trabalhos. Considero, assim, que a minha estética voltada para as múltiplas linguagens e para a improvisação são fruto dessas vivências e de meu interesse pela pluralidade artístico-cultural, incluindo neste *hall*, inclusive, a mimesis.

Em 2004, entrei para o grupo baiano Viapalco, com o qual aprofundei a linguagem do palhaço e investiguei um pouco mais o circo e o improviso, pois a criação de cenas para os espetáculos partiam dessa técnica. Aprendi a lidar com o processo colaborativo, com espaços alternativos e situações inusitadas, o que contribuiu no desenvolvimento da prontidão, da triangulação e de uma escuta atenta à plateia.

**Figura 6** – Espetáculo O Nariz do Poeta, em cena: Maria Teixeira e Fábio Neves, Espaço Xisto



Fotógrafo: Pedro Campos (2004)

Já em 2006, ano da finalização do curso, optamos, minha turma e eu, por montar como espetáculo de formatura o texto cômico *Sábado, Domingo e Segunda*, de Eduardo di Filippo, com direção de Harildo Deda. Nessa montagem, fui escolhida para representar o papel da empregada Virgínia, com a qual pude exercitar o improviso, o humor e um trabalho corpóreo-vocal inspirado na observação da Romildinha, que citei anteriormente. O que não foi novidade para mim, pois antes de surgir o espetáculo, já a observava e tentava imitá-la, e também, anos antes, já havia trabalhado com sua caracterização nas aulas de dicção, ministradas por Iami Rebouças.

Aproveitei as principais características de Romildinha, as mais espetaculares, para desenvolver a personagem de Virgínia. Foram elas, as conversas com verduras e legumes explicando a eles com muito carinho que precisava cortá-los, como se isso fosse, na sua lógica, amenizar o sofrimento da morte eminente, as músicas sem sentido que compunha enquanto trabalhava, letras por sinal, engraçadíssimas, suas aparições em momentos inusitados e muitas vezes, inapropriados, seguidas de intromissões na conversa, gerando constrangimentos e muitos risos, quebrando os padrões de uma rotina considerada “normal” ou qualquer tentativa de formalidade, principalmente em reuniões. Mesclar Romilda com Virgínia foi uma escolha acertada, pois tinham muitas semelhanças.

A interpretação de Virginia inspirada em “uma personagem da vida real”, trouxe-me a possibilidade de trabalhar um corpo e uma voz totalmente diferentes do meu, porém continham

toda a verdade e universo daquela personagem e por isso criou empatia com o público. O processo deixou de ser uma criação mental, de análise de personagem a partir do texto, para incorporar a minha vivência e observação sensível como fonte criativa. Tinha, próximo a mim, a minha musa inspiradora em carne e osso, então, segui, após detalhadas observações, por uma linha de investigação corpórea da personagem, através da ação de experimentar a fisicalidade, o ritmo, sua lógica, sensações, densidade, histórias pessoais e como elas reverberavam no meu próprio corpo, mantendo, assim, uma verossimilhança e organicidade, próximas à pessoa observada em consonância com a proposta textual. Já estava neste momento experimentando a mimesis, o que mais tarde facilitou o trabalho das *Três Marias*.

**Figura 7**– Interpretando Virgínia, dir. Harildo Deda, Sesc Pelourinho



Fotógrafo: Pedro Duarte (2006)

Foram dois momentos na graduação, em que tive a oportunidade de experimentar a criação do personagem a partir da pesquisa de campo, o que podemos equiparar ao laboratório no caso das artes cênicas: uma no espetáculo de conclusão de curso; outra, na aula de Dicção, algo raro naquele tempo da Escola de Teatro, onde seguíamos fielmente as ordens da Direção e mantínhamo-nos fixos no estudo do personagem primordialmente a partir do texto.

Antes da formatura, tivemos uma iniciativa que merece destaque, por quebrar a tradição euro e textocentrista, levando em consideração a bagagem cultural e interesse dos estudantes. Como já relatei brevemente neste tópico, foi por intermédio da professora Iami Rebouças, que tivemos nas aulas de dicção a proposta de pesquisarmos situações e personagens do cotidiano de Salvador para nos inspirarmos na criação de nossas próprias cenas, dando-nos, assim, mais autonomia.

Nessa época, Iami Rebouças apresentava o monólogo *Umbiguidades*, parte prática do seu mestrado. Nele havia personagens de sua própria trajetória no teatro e na vida, os quais ela generosamente compartilhava com o público, apresentando-nos seu percurso criativo com ênfase em questões vocais. Ao assisti-la, identificava-me com aquela linha de trabalho e desejava seguir por um caminho parecido. Ou seja, a minha intenção era colocar em cena meus encontros diários com figuras cotidianas, sujeitos sociais, mas que em si traziam uma potencialidade teatral possível de ser utilizada num espetáculo.

Outro aspecto que me chamava a atenção na peça, eram as múltiplas possibilidades corporais e vocais que podiam emergir de um único indivíduo multiplicando-se em tantos seres e histórias. E, eu que passei toda a infância e adolescência brincando de subverter meu corpo para viver tantas facetas e personagens via representado em cena os meus anseios artísticos. Prontamente me identifiquei com a versatilidade de Iami Rebouças, pois sempre me interessei em investigar e explorar o corpo e a voz em suas infinitas possibilidades. Pude, além disso, confirmar que toda essa elaboração físico-vocal desencadeava em presença cênica.

Nesse período, a professora com sua própria experiência nessa linha de pesquisa, imersa em seu monólogo, trouxe para a sala de aula, incentivos para criarmos nosso próprio repertório de cenas. O que para mim foi de grande valia. A partir daí, descobri que minhas experimentações, antes intuitivas, sem muito aprimoramento podiam ser um caminho estético, uma linha artística consistente. Assim, comecei a encontrar o meu lugar, ou quiçá, os meus lugares.

Parti para o que chamamos de laboratório<sup>19</sup> e fui pesquisar nas ruas do Pelourinho e Avenida Sete. Lembro que trouxe para trabalhar nas aulas a figura da empregada doméstica, de uma travesti que fazia tererê (tranças realizadas geralmente em turistas, adornadas com fios de

---

<sup>19</sup> “Os Laboratórios Teatrais surgem como uma necessidade do homem de teatro que se inclina à investigação. [...] Laboratórios são campos de experimentação que, sem perder de vista a inserção no mercado e os mecanismos de produção cultural, privilegiam a importância do trabalho processual, contínuo, independente e culturalmente diverso das formas de expressão midiáticas e massivas”. (NORTEA, [200-])



lã colorida, palhas e miçangas) no Terreiro de Jesus e um menino de rua que, na verdade, era a mescla de vários garotos que habitavam o centro histórico da cidade, o que mais tarde aproveitei, em certa medida, para este solo.

**Figura 8** – Foto performance no pátio da escola de teatro da UFBA, contracenando com o colega Fernando, quando representei o travesti do pelourinho que fazia tererê



Fonte: Acervo Pessoal (2003).

Nesse processo, aproximo-me dos meus inspiradores, não gosto de chamá-los de objeto de pesquisa, parece-me uma palavra que desvaloriza e os reduz. Conversei com eles, observei seus trejeitos e histórias de vida, bem como suas entonações vocais, ritmo, olhares, fatores subjetivos, mas que, levados em consideração, preenchem o corpo do ator/atriz de organicidade e similaridade à pessoa pesquisada. Acredito que esses pontos são fundamentais para a criação cênica e apoio-me, assim, no direcionamento de Luís Otávio Burnier aos atores do Grupo Lume relatado por Raquel Scotti Hirson em seu livro que descreve o processo de montagem do espetáculo *Tal Qual Apanhei do Pé*: “Se vocês querem falar sobre Brasil, vocês precisam conhecer o Brasil. Escolham uma região para onde gostariam de ir, formem equipes e saiam em busca do cheiro deste povo”. (BURNIER, 2009 apud HIRSON, 2016, p. 105).

E até hoje busco o “cheiro” desse povo e, por isso, prezo tanto pela pesquisa de campo e pela escuta sensível, para uma criação mais aprofundada, delicada, para que se fale com o máximo de propriedade e consiga passar as subjetividades vivenciadas para a construção do personagem e conseqüentemente para o público. Sobre isso Hirson discorre:

O que buscávamos eram as lendas e os “causos” que as pessoas com as quais encontrássemos teriam para contar e a corporeidade delas[...] Junto com isso traríamos o cheiro, ou seja, todas as sensações que tilintassem em nossos corpos a partir das emoções contidas em cada contato, cada conversa, cada amizade, cada alegria e sofrimento; incluindo todo o envoltório real e sobrenatural desta história. (HIRSON, 2014, p.105).

Após essa troca de vivências, que em nós reverberavam debates e investigações dessas figuras nos nossos corpos e no espaço, partimos para fazer a colagem das cenas, criando uma lógica dramatúrgica que, em seguida, resultou em uma mostra aberta ao público.

A sensação era de que estávamos criando nossas próprias “umbiguidades” ao destacar as nuances e diversas possibilidades corporais e vocais. Para mim, esta experiência foi uma potente descoberta e despertou o desejo de continuar neste caminho e que hoje se materializa com esta pesquisa de mestrado também teórico-prático. Assim, desenvolvo esta dissertação traçando um caminho próximo ao de Iami Rebouças e mergulho nas ambiguidades que se apresentam na experiência de ser sujeito e objeto.

Umbigüidades surge da junção de umbigo com ambiguidade. O umbigo é o singular, o signo da experiência pessoal e intransferível. É o primeiro canal de comunicação com o que está fora do corpo e também o ponto central desse corpo. É a primeira cicatriz, do primeiro corte, o primeiro rompimento depois do primeiro vínculo.

[...]

As ambiguidades são plurais: são todos os antagonismos, presentes na própria condição de atriz, entre o ser e o estar; na condição da pesquisadora entre sujeito e objeto da própria pesquisa; na articulação o olhar de dentro e o olhar de fora da atriz/encenadora; nas palavras dos autores engravadas por mim, e nas minhas por eles, renascendo em um novo discurso. (REBOUÇAS, 2001, p. 10-11).

Porém, diferente de Iami Rebouças, não estou analisando neste projeto os personagens que já representei em espetáculos, e sim, os seres que cruzaram meu caminho desde a infância até hoje e que me afetaram como ser humano, mulher e atriz. Possuo a marca de todas essas experiências que me constituem:

[...] a experiência é o que nos passa, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece, afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos (LARROSA, 2014, p. 25).

Essas experiências sempre estiveram presentes em minha memória afetiva e corporal e, de um jeito ou de outro, apontaram-me um caminho de criação que surge a partir de uma

observação sensível do meu cotidiano e da minha história de vida, as quais foram de suma importância para a criação deste espetáculo. Ter acumulado essas vivências que aguçaram a minha sensibilidade e sensorialidade, fomentaram a minha independência criativa, minha sensibilidade de escolhas, minha capacidade de improviso, de troca e escuta atenta tanto com o campo, quanto com o público, o meu mais valioso parceiro de cena, coautor e codiretor.

Acreditando que todo o percurso aqui citado tem reverberação no processo criativo das *Três Marias*, não teria como dissertar acerca dele sem antes situar o leitor de onde vim, onde estou e para onde vou. O meu objeto está totalmente relacionado com minha trajetória de vida. Assim, continuo compartilhando abaixo, a última etapa dessa jornada espetacular, dessa vez em São Paulo, cidade disparadora dessa criação, abordada mais detalhadamente no capítulo dois e três.

### 1.3.5 “Quando cruzo a Ipiranga e a Avenida São João”<sup>20</sup>

Em 2007, mudei para São Paulo, onde continuei minhas imersões em diversos campos artísticos, estéticos. Posso dizer que, dessa vez, encontrei solo propício para fertilizar as minhas inquietações. Em terras paulistanas tive outras vivências no campo das artes, colocando-me à disposição de novas experiências, sobretudo no intuito de aprimorar o meu ofício. Essa travessia para um novo território também me colocou em contato com outros grupos, estilos e estéticas teatrais, vivências, que influenciaram inclusive neste trabalho. Para dar início ao desbravamento artístico paulistano, matriculei-me em alguns cursos, cujo primeiro foi o de “Interpretação para Cinema” de Fátima Toledo. A preparadora e elenco desenvolveram um método próprio para conseguir despertar em atores e não atores uma atuação “mais verdadeira”, mais próxima do real, no sentido de não criar personagem, e sim de viver realmente a situação, acreditando num limite entre o não ser o personagem, mas também não ser o ator como descreve em entrevista à Revista Piauí<sup>21</sup>. Muitas vezes, trata-se de um trabalho até visceral, baseando-se sobretudo no autoconhecimento para aplicabilidade na cena, como explica Toledo:

[...] a técnica do método é, antes de mais nada, virar gente”. Esconder-se atrás do personagem é proibido. “O espectador deve enxergar pessoas, não atores. A cena é um resultado da vivência. O personagem impede que a pessoa viva a situação e descubra o seu próprio depoimento. Stanislavski diz ‘se fosse eu...’; eu digo ‘sou eu’”, enfatiza. [...] a busca é por “um espetáculo que simule sua não-encenação, cujo efeito almejado seria a produção de uma impressão

<sup>20</sup> (VELOSO, 2003, p. 198-199).

<sup>21</sup> (FRAIA, 2009).

de autenticidade e de um valor de verdade que sejam tomados como inequívocos e inquestionáveis”. O “não atuar” [...] contribuiria para essa impressão de autenticidade nos filmes. (FRAIA, 2009).

Não posso dizer que uso o método da Fátima Toledo neste ou naquele trabalho, mas consigo perceber que o mesmo desenvolveu a disponibilidade para despertar a memória afetiva e me colocar em experimento no lugar do sensível, ao provocar e despertar a memória corporal e minhas sensações para além dos limites conhecidos e confortáveis, ao evocar outras posturas, reações e vislumbres de novas camadas cênicas, foi o que mais aproveitei nas minhas criações atuais, e são a mim caras e importantes no lugar de amadurecimento como atriz-pesquisadora.

Com esse método, pude ainda investigar formas de acessar a verdade cênica<sup>22</sup> por meio da memória ativada pelo sensorial, sons, cheiros, estímulos físicos e musculares, o que posteriormente conversou com a pesquisa de campo e as memórias relacionadas ao espetáculo dissertado, as quais eram despertadas novamente na sala de ensaio também por meio dos estímulos sensoriais, visto que precisavam se materializar em matrizes cênicas. Compreendendo a verdade cênica, buscada por Toledo, em concordância com Peixoto:

Fernando Peixoto, no Prefácio do livro de Eugênio Kusnet *Ator e Método*<sup>5</sup>, aborda a questão da verdade cênica como uma realidade virtual adotada pelo ator na qual ele acredita piamente, porém sem perder a capacidade de se observar e conduzir a sua criação. Isto significa ter fé cênica, isto é, assumir a problemática do personagem e vivê-la com a maior sinceridade possível, sem deixar de ser ele próprio para ser o personagem. Stanislavski afirma que, se o ator souber alcançar este estado de verdade em sua atuação, através da aceitação das circunstâncias propostas e dos objetivos do personagem como se fossem seus, a transmissão de ideias e emoções ao espectador será tão eficiente que o ator conseguirá tocar o público, despertar sua emoção e manter o interesse deste na cena apresentada. (LEITE; SILVA, 2007, p. 158).

Acredito na verdade cênica do ponto de vista da sinceridade, da aceitação das circunstâncias propostas e dos objetivos do personagem como se fossem meus, conforme defende Stanislavski, mas percebo no método da Fatima Toledo, que essa busca é mais eficiente, pelo menos para mim, ao atrelar a meu processo criativo, provocações corporais e sensoriais que vão muito além do racionalizar sobre o personagem. E, desse modo, encontro em minha busca por compreender o meu fazer teatral e por desenvolver os meus personagens sem auxílio de diretor, utilizando o autoconhecimento e considerando minha trajetória, em

---

<sup>22</sup> “No âmbito da interpretação realista, o termo ‘verdade’ associa-se à ideia de crença: a verdade da interpretação se verifica quanto mais o público, esquecendo-se que está diante de uma representação, acredite no que é visto em cena como experimento da realidade. Quanto mais verdadeira, e, portanto, crível, a personagem parecer aos olhos do público, mais qualificada está sendo considerada a interpretação do ator (MAIA, 2010, sem paginação).

consonância com a fala Toledo em entrevista dada à Folha de São Paulo, em 29 de março de 2014: “A pessoa tem que se revelar para revelar o personagem, e não construí-lo. Se você busca só o ator, vai ter respostas muito conhecidas, mas se procura o ser humano antes, encontra a sua marca pessoal, que é o que dá o brilho”. (TOLEDO, 2014).

Continuando a travessia de experiências cênicas e novos aprendizados, tive ainda a oportunidade de participar de oficina com a *Companhia do Latão*, um grupo antigo e conceituado em São Paulo que segue o viés brechtiano.

A Companhia do Latão é um grupo teatral de São Paulo, Brasil, interessado na reflexão crítica sobre a sociedade atual. Seu trabalho inclui espetáculos, atividades pedagógicas, edições, bem como uma série de experimentos artísticos. Dirigida desde sua origem por Sérgio de Carvalho, o grupo tornou-se uma referência para o teatro de São Paulo no que se refere à pesquisa estética avançada e à politização da cena. (HISTÓRICO, 2002).

Foi de grande valia ter contato com os mesmos, pois era a primeira vez que compreendia a dimensão e importância de um grupo teatral com foco na pesquisa continuada, atrelando a teoria à prática, experimentações, levantando discussões e indo à campo, o que havia presenciado pouco em Salvador, uma particularidade que, por sinal, contribuía com a criação da identidade dos grupos.

O *Latão*, por ter o intuito de afetar a cidade, de provocar o público com reflexões sociais e políticas, ao causar inquietações com representações que dão voz e cara aos incômodos da sociedade, inevitavelmente me impactaram ideologicamente enquanto artista. Desde então, coloquei-me num lugar de mais responsabilidade sócio-política, atrelada à profissão que escolhi seguir. Para além do entretenimento, pude dimensionar e direcionar melhor o teatro como ferramenta de denúncia, provocação, reflexão e problematização de aspectos da sociedade que vão de encontro aos direitos humanos. Este direcionamento foi um dos que levei para a dramaturgia e personagens deste espetáculo, revelando outras facetas de uma baianidade maquiada por um discurso turístico da “Terra da alegria”, cujos personagens, que sustentam tal imagem, têm suas narrativas constantemente silenciadas. Nesse sentido, seguindo o viés do *Latão* e do teatro brechtiniano, decidi colocar o público para experimentar o lugar real dessas pessoas, fornecendo ainda minha corporeidade para fazer ressoar suas vozes, corpos e histórias tantas vezes reprimidos, o que gerou risos incômodos, abalou convenções, deslocou olhares e provocou discussões.

Também pude experienciar, através da Companhia, uma estética mais aberta, reveladora dos bastidores, interativa, brechtiana, ao contrário da maioria das montagens que havia

participado até então. Esse contato direto com o público, que a mim era tão natural na infância e adolescência, tinha sido abafado pela quarta parede<sup>23</sup>, quando adentrei oficialmente nos cursos de teatro que adotavam, na época, o modelo de interpretação “realista”. Com a chegada em São Paulo, a partir do *Latão* e, posteriormente, de outros grupos com os quais tive contato, retomei esta troca com a plateia que, para mim, sempre foi tão caro. Foi um exercício muito válido, que, posteriormente, pude retomar nas *Três Marias* e que preencheu todas as ausências que um solo carrega, como falta de outros atores para contracenar, falta de diretor e de dramaturgo, além do preparo para lidar com imprevistos e improvisos que são prováveis de ocorrer nesse tipo de apresentação.

Desde então, firmei ainda mais a ideia de utilizar a arte como provocadora da realidade, como missão de vida, como troca direta com o público. Dispositivos que reverberam até hoje, inclusive neste trabalho e vejo com muito valor e potência para ambos os lados: atores e plateia. Neste sentido, faço das palavras de Ferracini as minhas:

Bertold Brecht, meu mestre da visão do ator como rede, conexão e conector do lado de fora ao lado de dentro e vice-versa, o ator como filho de seu tempo, filho de sua época. A ele devo minha visão do ator como potência de revolução. (FERRACINI, 2006, p. 24).

Seguindo por esse viés de grupos com ideologias revolucionárias e provocadoras, participei ainda de uma oficina com o Teatro da Vertigem<sup>24</sup>, com o qual também compreendi a linguagem teatral como possibilidade de denúncia, a partir do momento que a apresento como reflexo da realidade que me cerca e afeta.

Essa companhia ainda me possibilitou vivenciar uma profunda imersão na pesquisa, através de processos intensos de autoconhecimento e de laboratório nas ruas, contatos frequentes com memórias e sentimentos dos mais superficiais aos mais profundos. Uma

---

<sup>23</sup> “No ocidente, a origem da expressão QUARTA PAREDE é bem datada e relacionada diretamente à estética Naturalista, não temos dúvida. Nesse sentido, salientamos dois aspectos distintos que contribuem para o aperfeiçoamento e emprego da convenção da QUARTA PAREDE. [...] com a consolidação do palco dito frontal ou *à italiana* com a sua tradicional moldura de cena, se obtém a confirmação de um tratamento pictural ao palco à maneira da pintura com o emprego da perspectiva. Além do fato de que o próprio edifício teatral, como local de sociabilidade, se fechava sobre si mesmo, consolidando a ruptura entre palco e plateia por meio da moldura de cena; do fosso; do proscênio; da ribalta e da iluminação.” (TORRES NETO, 2009).

<sup>24</sup> O Teatro da Vertigem iniciou seus trabalhos com experimentos baseados na Mecânica Clássica aplicados ao movimento expressivo do ator. Esta pesquisa gerou um repertório de treinamento que foi concretizado estética e artisticamente com O Paraíso Perdido - primeiro espetáculo da companhia - que estreou um ano após o início das pesquisas na Igreja Santa Ifigênia, em São Paulo, e permaneceu em cartaz por oito meses consecutivos participando, ainda, de festivais nacionais. Buscando desenvolver a ocupação de espaços não convencionais, o grupo iniciou seu segundo projeto, O Livro de Jó, aprofundando-se nas possibilidades cênicas do espaço e na exploração e utilização de objetos e materiais do local, que influenciaram diretamente todas as outras áreas de criação. (TRAJETÓRIA, 2020).

vivência de muita entrega, intensidade, investigação de si e do mundo e do que eu quero e preciso dizer naquele momento. Exercícios estes que levei para as salas de ensaio durante o processo criativo deste espetáculo. Com o *Vertigem* também descobri possibilidades de aproveitar a cidade como local para a encenação e para imersões em laboratórios e a desenvolver ferramentas para uma representação com profundidade e organicidade que, segundo Ferracini “é sinônimo de verdade e para o ator ter organicidade deve estar pleno e verdadeiro em cena” (2006, p. 66). Ainda sobre a verdade encontro reverberações em Stanislavski quando diz que “o segredo da arte é converter uma ficção numa bela verdade artística”. (STANISLAVSKI, 1997, p. 205).

Com esse grupo também destaco o contato com o ritualístico, usado nas *Três Marias*, com a visceralidade e o total despir-se para a cena, não no sentido da nudez, mas da total entrega como atriz, contribuição importante para minha criação no sentido de me conectar com memórias afetivas, revelar minha autobiografia sem reservas, pudores, autocríticas e, inclusive, permitir-me acessar a representação de personagens e situações mais bufônicas, sensoriais, e até ridículas.

Nesse espetáculo, encontro também no *Vertigem* estímulo e suporte para o uso do auto relato, ferramenta presente nos espetáculos do grupo, descrita pelo ex ator da companhia, Matheus Nachtergaele, em entrevista dada à Folha de São Paulo:

Nós íamos colhendo a experiência de todos os atores e transformando [o texto] em depoimento pessoal [...] Pareceu-me muito bonito que todos nós, apesar de jovens, pudéssemos colaborar com a nossa experiência. [...] Eu me lembro de trabalhar muito junto com o Luís Alberto de Abreu e o Sérgio de Carvalho [autores do Livro de Jó e do Paraíso Perdido] e conseguir concretizar meu depoimento em cena. (LIVRO RESGATA..., 2018).

Ver o depoimento pessoal inserido no processo criativo foi um dos meus direcionamentos no solo *Três Marias*, o que inclusive percebi que me aproximou ainda mais da plateia, criando uma atmosfera intimista para o espetáculo.

Após o *Vertigem*, pude retomar o contato com a cultura pernambucana através do *Teatro Escola Brincante*<sup>25</sup>, coordenado por Antônio Nóbrega, onde aprendi a dançar cavalo marinho, frevo e maracatu rural, conhecendo também um pouco das suas origens, histórias, contextos e

---

<sup>25</sup> “O Instituto Brincante é um espaço de conhecimento, assimilação e recriação das inúmeras manifestações artísticas do país, que celebra a riqueza da cultura nacional e a importância da sua diversidade. Tem como foco a pesquisa e reelaboração da cultura brasileira. Novos valores, novas maneiras de construir saberes e proporcionar ao indivíduo um outro modo de pensar as relações na sociedade contemporânea.” (APRESENTAÇÃO INSTITUCIONAL, 2020).

narrativas. E, dessa maneira, detectei que, nessas manifestações populares, existiam enredos e personagens perfeitamente apropriados para uma dramaturgia teatral, elementos que se podem encontrar em jogos teatrais de improvisação, enredos cênicos e tiradas cômicas. O que fortaleceu minha convicção na validade dos saberes populares e na presença do espetacular fora dos teatros de caixa e das instituições de ensino. Era como se estivesse confirmando a importância e a riqueza desses outros saberes através dessas experiências, para que hoje, como mestranda, pudesse trazer à tona essa discussão para a academia e para a cena, somando como mais uma agente de contribuição para a perpetuação, legitimação e valorização desses saberes.

No *Brincante*, encontrei aporte para aquela brincadeira antiga de imitar, zombar, causar riso, que trazia comigo desde a infância e entendi, através dos artistas populares pernambucanos, que se autointitulam como brincantes, que fazer arte também é um ato de brincar, uma prática lúdica. Era como se já soubesse disso, não racionalmente, mas através do meu corpo lúdico, desde menina. “No desenvolvimento da prática lúdica há, portanto, uma conjunção formal e formadora entre a criança e o suporte lúdico-brinquedos que abarca inclusive o próprio corpo”. (TEIXEIRA, 2007, p. 44). Dessa maneira, trago para este solo o espírito da brincadeira, do jogo com a plateia, para dentro da cena, na qual a atriz cria uma atmosfera lúdica com a plateia, deixando-a porosa, participativa e envolvida pela proposta, trazendo-a para dentro da cena, em que o público é parte do espetáculo, como se compusesse o elenco dando escopo e liga ao jogo dramático.

E não é que o ato de representar para mim sempre se constituiu como uma brincadeira, na qual eu sou o meu próprio brinquedo? Não no sentido de falta de seriedade, e sim no que o ato remete como: o faz de conta, o experienciar o corpo-voz, desafiando seus próprios limites, e costumes, prazer da descoberta e da presença, riso, aprendizado leve, compartilhar, imaginação, jogar, inventar, aprender sobre si e o mundo. Dessa maneira, vou dando forma e escopo a minha brincadeira de ser outros, compreendendo-me no meu fazer artístico, em confluência com minha trajetória, descobrindo e encontrando significados e valores no meu brincar, em estreitos laços com o meu atuar. Assim também, percebe Teixeira:

A criança, quando brinca, deixa-se absorver pelo mundo do faz- de- conta envolvendo-se no processo ideativo da criação, da fantasia. Este envolvimento que, muitas vezes, é visto como uma espécie de alienação do mundo real, não deixa de ser uma atitude consciente, desde quando a criança tem consciência dessa fronteira entre “o faz-de-conta” e o mundo “de verdade”. Nesse mundo do faz- de- conta há uma liberdade sincronizada com a sinceridade, o que, segundo Huizinga (1993), vem imprimir um caráter de seriedade ao jogo. Assim passa-se também com o artista na elaboração de sua obra. (TEIXEIRA, 1999, p. 15).



Após essa experiência, surgiu o convite para compor o elenco da *Cia. dos Inventivos*, um grupo de Teatro de Rua, formado por ex-alunos da Escola Livre de Teatro de Santo André, dirigido por Edgar Castro. Nesse grupo, também fortemente ligado à pesquisa, marca frequente nas companhias teatrais paulistanas, com o qual permaneci por cinco anos, tive contato com o teatro de rua<sup>26</sup>, hip hop, jongo, maculelê, percussão, capoeira, dança afro brasileira e canto.

Poder realizar teatro de rua foi uma oportunidade nova de aprendizado, uma verdadeira escola para mim, na qual aprendi coisas que jamais tive acesso na época em que cursei a Universidade e que me prepararam para o tipo de espetáculo que estou desenvolvendo. A passagem pelo grupo, proporcionou-me aprofundar profissionalmente questões que, até então, restringiam-se às vivências nos cursos que realizei na cidade. Foram eles, conhecimentos sobre teatro político; teatro de grupo; teatro colaborativo; redes de fortalecimento da classe artística; responsabilidade social e cultural; preparação do discurso através de estudos e discussões; preparação e disposição do corpo-voz para ambientes externos, repletos de todo tipo de interferências; agilidade para o improviso. Uma série de elementos fundamentais para quem faz e vê teatro, apesar de muitas vezes este gênero ser encarado com preconceito, como discorre Pavis:

Apesar de ser uma forma normalmente menosprezada de teatro, pois as pessoas, até aquelas que nunca foram ao teatro, têm em mente o palco italiano, ou até por ser pensado também como uma forma de agitação social, o teatro de rua acaba não sendo visto de forma correta e que abranja toda sua grandeza. Quando falamos de teatro de rua, estamos falando de uma forma de descentralizar o teatro, levá-lo às mais distintas pessoas e lugares, estamos falando em humanizá-lo, de botar o ator em contato direto com o público, de ligar ator e público podendo transformá-los em uma coisa só, fazendo com que o espetáculo receba interferência, mas também entre na vida das pessoas. E nesses tempos em que tudo parece mais veloz, a rua mais agressiva e pela qual devemos passar rapidamente, o teatro pode se colocar como um elemento interruptor dessa agonia moderna, levando o passante a sonhar e a refletir sobre sua condição de sujeito histórico dentro da cidade. (TEATRO DE RUA, 2009).

---

<sup>26</sup> “Podemos definir teatro de rua como um “Teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade, etc.” (PAVIS, 1999, p.385). É uma forma teatral que possui suas origens na antiguidade, o teatro nasceu no espaço aberto e desde a Grécia Antiga colocou na cena os problemas da *polis* e dos cidadãos. Teatro e cidade sempre foram ligados, numa relação amigável ou conflituosa, mas um sempre se serviu ou serviu ao outro durante vários séculos, profissionalizou-se no Renascimento e seguindo a burguesia criou-se o espaço teatral restrito ou edifício teatral que acabou sendo uma forma de elitizar o teatro. As motivações para se optar pelo teatro de rua são as mais variadas, desde uma tentativa de levar o teatro às pessoas que não tem acesso ao fazer teatral convencional, até uma forma de teatro político, Amir Haddad fala que: “ao fazer teatro na rua, descobri uma possibilidade nova de plateia que eu não conhecia: a plateia heterogênea”. As pessoas que veem as peças pela cidade são pessoas das mais diversas faixas etárias, classes sociais e mentalidade, este é um dos fatores interessantes do teatro de rua, ele tem de ser criado de forma que trabalhe com sua variedade de público”. (TEATRO DE RUA, 2020).

**Figura 9**– Representando Marita, vendedora de marmita, espetáculo Canteiro. Cena em que interajo com a plateia oferecendo marmitas na rua (Praça de São Paulo)



Fotógrafo: Leandro Jorge (2011)

Dessa forma, esse novo local de apresentação me fez desenvolver uma outra postura cênica e confirmar determinadas ideologias. Além do senso de contribuição social, havia também um treinamento gradativo desse corpo que desejava ir ao encontro das pessoas e falar a todas as línguas e realidades. E precisei aprender a me comunicar da melhor forma possível com a diversidade e adversidade da rua, quando não havia mais a quarta parede, a proteção do prédio teatral ou de um palco. Necessitava lidar com interferências sonoras, ambientais, físicas, espaciais, tais quais expõe Carreira:

A rua é um espaço de efervescência de ruídos e de movimentação aleatória que corta de forma contundente a construção da cena interferindo na articulação das linguagens do espetáculo e nos procedimentos técnicos do ator. Isso determina que o espetáculo teatral de rua se constitua, em primeiro lugar, como um exercício de concentração de signos teatrais que disputa com o ambiente urbano a atenção do espectador. Como regra geral pode-se observar que o teatro de rua é um teatro de síntese expressiva. Síntese articulada num espaço cênico que se caracteriza por ter altura infinita, amplas dimensões laterais e as mais variadas profundidades. Um espaço inóspito no que diz respeito às condições técnicas de representação. Um espaço no qual o ator está submetido a duras exigências para poder cumprir com sua tarefa

criativa. É elemento crucial da performance teatral na rua o risco ao qual o ator está permanentemente exposto, pois ao não haver elementos físicos de proteção (como as paredes e cortinas da sala teatral) todos os movimentos da cena estão sob os olhos do público ou do simples transeunte que circula pela zona. A vida da rua ameaça todo o tempo o espetáculo e os atores que se esforçam para manter as estruturas do espetáculo sejam estas mais fechadas ou permeáveis às interferências fortuitas da rua. (CARREIRA, 2007, p. 45).

Dessa forma, a rua despertou-me para outro tônus, outra projeção, outro estado de presença e de olhar, ensinou-me a lidar com o inusitado com destreza e prontidão, a improvisar, a falar para todas as classes sociais, níveis de escolaridade, gêneros e idades, assim como projetei para *Três Marias*. Todo esse treinamento que tive na rua hoje refletem neste solo, quando represento sete personagens mudando minha corporeidade a cada minuto, interajo com o público, dirijo e produzo. Nela precisei ampliar a interpretação, o gestual e a voz e estar muito mais atenta ao jogo teatral. Tive de potencializar todos os meus instrumentos de trabalho para trocar com os meus parceiros de cena, para manter a atenção e o interesse do espectador e para conseguir transmitir a mensagem. Sobre a comunicação com a plateia e o ofício do ator de rua, Carreiro entende que:

[...] o jogo com os espectadores, aliado aos fatos narrados, pode ser deflagrador de uma reflexão dos fatos e da “realidade que circunscreve” os mesmos. Ao mesmo tempo, as [...] formas de ocupação da rua exigem um ator bem preparado para lidar com os riscos e as dificuldades inerentes as abordagens, um ator com uma grande capacidade de adaptabilidade. (REVISTA MOVIMENTO..., 2009, p. 3-7).

**Figura 10** – Cena de benzimento em que represento Dadinha no espetáculo Canteiro, Interior de São Paulo



Fotógrafo: Leandro Jorge (2012)

Neste sentido, a rua preparou-me para realizar o formato totalmente interativo deste espetáculo, no qual a reação do público fará o jogo teatral acontecer, influenciando, sobretudo, o desenrolar do espetáculo. Percebi, na prática e depois com os meus estudos, que o teatro de rua é ainda um canal de transgressão.

O simples fato de que o teatro de rua exista implica um potencial transgressor, mas a concretização dessa transgressão manifesta-se em diferentes ordens. Em primeiro lugar, o teatro de rua transgride o caótico deslocamento das pessoas nas ruas, pois, mesmo momentaneamente, propõe uma ruptura no uso cotidiano da rua. Recria o espaço da rua e inventa uma nova ordem, ao mesmo tempo que impõe às pessoas que caminham pela rua uma mudança: de simples pedestres a espectadores. Em segundo lugar, ao ocupar a rua, o teatro se faz permeável à influência do que se poderia chamar 'cultura da rua', que seria a mescla de todas as culturas dos usuários do espaço da rua, tudo o que se manipula como modo de atuar próprio da rua: os medos, os códigos gestuais, as formas de ocupação do espaço, etc. Esta cultura da rua estaria situada fora do padrão cultural dominante, como fato paralelo e marginal. Outro aspecto desta transgressão: o teatro de rua toma elementos das manifestações de rua, especialmente as relacionadas com as lutas políticas ou sindicais. Este fenômeno responde a que, no seio destas manifestações, se desenvolveu uma maneira particular de ocupação e uso do espaço da rua que explicita o caráter democrático da rua. O teatro de rua, tão transgressor como as lutas políticas, toma emprestado a estes alguns elementos formais. (CARREIRA, 2007, p. 41-42).

Dessa forma, seguindo o caminho da transgressão, também escolhemos para nossa montagem, além do espaço da rua, o embasamento em uma obra denúncia sobre a criação do povo Brasileiro. Surgiu então o espetáculo *Canteiro*, livremente inspirado em *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, o qual guiava as improvisações dos atores associadas ainda a outros estudos e debates relacionados ao tema da formação do povo Brasileiro pelo olhar dos oprimidos, sempre com um senso crítico bem apurado, contrapondo o teatro mercantilizado. O que me ajudou a encarar as escolhas dos discursos do meu espetáculo também pelo olhar do oprimido. Sobre este assunto discute-se na revista do Movimento de Teatro de Rua:

Em um mundo espetacularizado, a arte como qualquer outra manifestação, tende a ser encarada como mais uma mercadoria. No entanto, quando os artistas se colocam em situação, apresentando seus espetáculos em espaço aberto, de forma crítica, de modo a que todos fruam suas obras, contrapõem-se ao mundo-mercadoria. Ao assim proceder, evidenciam e concretizam novas formas de dialogismo entre si e com o público. Novos lampejos e descortinamentos de troca efetivam-se. Afinal, como afirmou o pensador Ernst Fischer em *A necessidade da arte*: "(...) a obra de arte deve apoderar-se da plateia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão. (REVISTA MOVIMENTO..., 2009, p. 3).

**Figura 11**– Representando Dafé, contracenando com Marcos de Ferreira, São Paulo



Fonte: Acervo Pessoal (2014).

**Figura 12** – Representando Marita contracenando com Marcos de Ferreira, São Paulo



Fotógrafo: Leandro Jorge (2012).

**Figura 13** – Representando Dafé em Canteiro, interior de São Paulo, em cena estação Marcus de Ferreira, Flávio Rodrigues e Aysha Nascimento



Fotógrafo: Leandro Jorge (2012)

Nessa montagem representei cinco personagens e assim como nas *Três Marias*, eles foram desenvolvidos através de observação, leitura, resgate de memória, experimentação e improviso, com a diferença que tinha toda uma equipe auxiliando e um elenco de 5 atores, diretor, preparador etc. Mas, com certeza, carreguei comigo aprendizados dessa fase que me ajudaram a viabilizar o espetáculo de hoje.

Anos depois, veio a especialização em humor pela SP Escola de Teatro, curso com duração de dois anos e carga horária intensa. Nele, tive contato com diversas técnicas voltadas para o humor, direcionadas por uma pedagogia Paulo Freiriana e com fortes influências do pensamento de Milton Santos.

A educação integrada é a base da SP Escola de Teatro, cuja estrutura pedagógica agrupa conceitos de alguns dos principais pensadores da formação intelectual e cultural contemporânea. Esses conceitos são assimilados na

esfera da cultura e da arte do teatro para, assim, elevar o pensamento crítico desenvolvido na Escola.

[...]

A pedagogia da autonomia proposta pelo educador Paulo Freire, segundo a qual “quem ensina aprende ao ensinar; e quem aprende ensina ao aprender”, está em sintonia com o pensamento da Instituição, que enfatiza relações entre aprendizes e formadores, pautando-se pela emancipação do artista como investigador e criador compromissado com o papel social.

[...]

Essa ideia está também atrelada à noção de território e de espacialização desenvolvida pelo geógrafo Milton Santos – um dos maiores críticos do sistema capitalista e pensador da globalização. Santos entende o lugar, seja público ou privado, como o “espaço do acontecer solidário”, e esse pensamento faz parte dos conceitos levados em consideração na estrutura pedagógica da Instituição.

[...]

A tríplice teórica que dá base à formação da SP Escola de Teatro se completa com a visão sistêmica do processo cognitivo baseada no pensamento do físico e ambientalista austríaco Fritjof Capra, cuja abordagem está apoiada na sustentabilidade. Dentro do projeto pedagógico da Escola, são fundamentais a interdependência entre as diversas áreas do palco, a cooperação artística no fazer teatral, a diversidade de processos voltados à produção cênica e a concepção da cena como um todo integrado. (A ESCOLA, 2020).

Nessa escola estudei mímica, *Commedia Dell’Arte*, canto, circo, circo-teatro, melodrama, canto popular, bufonaria, clown, improviso, e até *le parkour*<sup>27</sup>. Disciplinas com as quais nunca tinha me deparado a não ser com a breve passagem pela palhaçaria, circo, improvisação e máscara em oficinas de curta duração. Através da SP pude ter uma compreensão mais clara e ampla sobre as possibilidades que englobam o universo do humor e inclusive ampliar meu repertório e fazer escolhas sobre o tipo de estilo que desejava seguir de acordo com minhas afinidades. Aprendi, principalmente, sobre a ética no humor, a pensar sobre o riso que quero provocar, a questionar-me por que, para que, de que e de quem estou rindo. Questionamentos que tem me ajudado a manter os meus propósitos políticos e a repensar algumas cenas, para que estejam equivalentes ao meu discurso decolonial.

Nessa instituição, também tive como professores diversos artistas atuantes no mercado de trabalho. Lá não se exigia graduação, mestrado ou doutorado para que pudessem ensinar, o que importava era o grau de experiência prática que esses profissionais possuíam e sua relevância no cenário artístico. É uma escola em que artistas, com ou sem formação acadêmica,

---

<sup>27</sup> Baseado nesse estilo de treinamento, David Belle estruturou uma série de movimentos físicos com a proposta de utilizar os elementos dos meios rurais e urbanos, como obstáculos a serem ultrapassados. O modo de lidar com esses obstáculos, passando de um ponto a outro, deve sempre ser o mais eficiente possível... seu objetivo é tentar encontrar um meio de fazer os caminhos que as pessoas normalmente fariam andando, de maneiras diferentes... existem técnicas específicas que marcam o Parkour como esporte: saltos, rolamentos, aterrissagens e equilíbrio. (RONDINELLI, 2020).

formam artistas. Esse quesito me intrigou, despertando ainda mais para o fator da sabedoria e do conhecimento através da prática. Ter aulas neste contexto, aproximava-nos mais da realidade profissional, proporcionava-nos um diálogo mais horizontal, possibilitava-nos aprender com suas experiências, boas e ruins, trazendo-nos reflexões acerca de nossas próprias escolhas, objetivos e posturas profissionais. Tais fatores despertaram minha curiosidade e interesse. pois apresentava um modelo de ensino. em certa medida, na contramão de algumas aulas e atividades um tanto obsoletas e conservadoras com as quais já havia me deparado.

Nessa escola, acredita-se que os mestres, muitas vezes, não são os que tem mestrado ou até mesmo escolaridade, mas quem tem uma vasta experiência para passar o seu conhecimento adiante e com propriedade, e é esta máxima que levanto com o meu espetáculo e com esta dissertação, temos tanto o que aprender com os nossos. A *SP* vem na contramão, questionando o que é o conhecimento verdadeiro, quem o produz e o valida. A *SP* me ensinou muito sobre a decolonialidade na prática e, ao adentrar nessa escola, encontrei reforço para legitimar as minhas crenças acerca do verdadeiro saber, experimentando-o, confirmando sua eficácia e encontrando parcerias.

Tive a boa sorte de ouvir e aprender sobre os bastidores, caminhos percorridos, técnicas diversas, posturas de vida aliadas a postura profissional, tradições antigas, trajetórias, experiências no circo, na televisão, cinema, hospitais, quadrinhos, livros, teatros de caixa ou em locais alternativos através de Antônio Araújo, Fernanda Montenegro, Laerte, Fábio Porchat, Raul Barreto, Biribinha, Doutores da Alegria, Fernando Neves, Tiche Vianna, Écio Magalhães, Hugo Possolo, Raul Barreto, Maria Alice Vergueiro, diversos coletivos de teatro, dentre outros. Aprendizados válidos para todos os trabalhos que desenvolvo e desenvolverei.

Finalmente, encontrei uma instituição de ensino que acredita que o conhecimento, que a construção de um estilo artístico e, por que não, acadêmico, se faz também através das experiências não formais e as coloca em prática. Nesse sentido, aporto-me nas ideias de Larrosa que diz:

Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem sentido do que nos acontece, trata-se de um saber do finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; trata-se de um saber que revela o homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. (LARROSA, 2014, p. 32).



Assim como o autor, acredito também na importância das vivências para que se aprenda a lidar com a realidade profissional, fora dos muros das instituições de ensino, para que se possa refletir sobre o papel do artista no mundo, possibilitando que se escolha os próprios mestres e despertando as inclinações artísticas de cada um. Sim, precisamos respeitar e escutar nossa trajetória.

**Figura 14** – Apresentação Teatro Sérgio Cardoso, 2014, Palhaça Queixuda e Palhaça Testuda



Fonte: Acervo *SP Escola de Teatro*

**Figura 15** – Apresentação *Satyrianas*, Praça Roosevelt, São Paulo



Fonte: Acervo Pessoal (2014).

Chamava-me também a atenção a metodologia e a ideologia da escola, destacadas pelo próprio slogan da SP que diz: “é importante não estar pronto”, trazendo ainda a máxima de Paulo Freire (1987, p.68): “Não há saber mais, nem saber menos, há saberes diferentes”. Era como se todas os instintos decoloniais estivessem reunidos naquele local, confirmando-me que estava seguindo o caminho certo.

Outra influência da *SP Escola de Teatro*, que se une à de Iami Rebouças é o método de compartilhar com o público o espetáculo ainda em processo. Influência esta, que trouxe para o trabalho autoral das *Três Marias* e que me ajudou no amadurecimento da criação e da escrita desta dissertação. Prática esta, experimentada a cada semestre, nos quais realizávamos montagens, interagindo com os outros cursos (atuação, técnicas de palco, direção, dramaturgia, cenografia, figurino, sonoplastia e iluminação) e, ao final, apresentávamos as cenas para a comunidade civil, artistas da escola e de fora. Essas apresentações eram seguidas de debates e, a partir da devolutiva do público, reuníamos-nos em grupo, refletíamos sobre os apontamentos e refazíamos o espetáculo com os ajustes necessários. Método que utilizei na construção das *Três Marias* e continuarei adiante.

Após a conclusão do curso de Humor na *SP Escola de Teatro*, fui convidada para substituir duas atrizes que representavam ambas as personagens principais dos espetáculos *A Jornada de João e Maria* e *Letras Perambulantes*. Na primeira, tive apenas três dias de ensaio; na segunda, dois. Os textos eram enormes, as movimentações complexas e, ainda por cima, precisava cantar nos dois, mas, como sempre gostei de desafios, aceitei o convite. Analisando essas situações inusitadas recorrentes na minha vida artística, posso afirmar que só foi possível realizá-las, graças ao meu contato constante com os estilos artísticos que tinham como origem os espetáculos e manifestações culturais da rua, os quais me ajudaram a desenvolver a improvisação, a escuta do parceiro de cena, a relação de recepção e jogo com a plateia e a preparação corporal ágil e diversificada. Tal performance não seria possível se não fossem as adversidades presentes na rua, como se pode constatar através do texto de Carreira:

A rua é um espaço de efervescência de ruídos e de movimentação aleatória que corta de forma contundente a construção da cena interferindo na articulação das linguagens do espetáculo e nos procedimentos técnicos do ator. Isso determina que o espetáculo teatral de rua se constitua, em primeiro lugar, como um exército de concentração de signos teatrais que disputa com o ambiente urbano a atenção do espectador. [...] Um espaço inóspito ao que diz respeito as condições das técnicas de representação. Um espaço no qual o ator está submetido a duras exigências para poder cumprir com sua tarefa criativa. É elemento crucial da performance teatral na rua o risco ao qual o ator está

permanentemente exposto, pois ao não haver elementos físicos de proteção (como as paredes e cortinas da sala de teatro) todos os movimentos da cena estão sob os olhos do público ou do simples transeunte que circula pela zona. A vida da rua ameaça todo o tempo o espetáculo e os atores que se esforçam para manter as estruturas do espetáculo sejam estas mais fechadas ou permeáveis às interferências fortuitas da rua. (CARREIRA, 2007, p. 45).

Sendo assim, o trânsito frequente pelo universo da rua como transeunte e como atriz, trouxe-me um estado de atuação similar ao dos artistas mambembes, brincantes e performers do comércio. Um lugar de destreza, prontidão, criatividade, ousadia, um estado de atuação diferenciado, que sempre me inspirou e me apontou um norte. Graças a essas experiências, tive o preparo necessário para criar um solo e atuar, até então, com sete personagens, interagindo com a plateia e sem suporte de traquitanas e truques cênicos, utilizando apenas o corpo, a voz e pouquíssimos adereços, realizando, literalmente, um teatro pobre, como denomina Grotowski (1987), no teatro pobre e Denise Stoklos (1993) no teatro essencial. Sinto-me feliz por ter escolhido essa trajetória, muito potente criativamente e que traduz tão bem a poesia da vida. Neste caminho, venho forjando-me enquanto atriz de grandes desafios e que encontra nas experiências externas, no fazer ao vivo, nas ruas e na observação atenta e sensível do cotidiano, sua maior escola.

Fazendo uma reflexão sobre o meu percurso, percebo que só foi possível me apropriar bem desses desafios artísticos, que surgem até hoje e construir um espetáculo autoral, devido a todas as experiências relatadas aqui e o treinamento que venho realizando ao longo da vida, o que justifica e fundamenta este capítulo, no qual revejo minha trajetória para melhor compreender a fase criativa atual.

Outra experiência, ainda em São Paulo que foi fundamental para ajudar na preparação corporal das *Três Marias*, foi o contato com as danças do oeste africano, o que me trouxe uma noção de musicalidade e uma flexibilidade corporal diferenciadas, uma destreza para usar equilibradamente tanto o lado esquerdo como o direito e me despertou a atenção de partes do corpo que nunca havia exercitado, favorecendo o conhecimento sobre as minhas minúcias corporais, o que mais tarde ajudou muito na construção das corporeidades dos personagens e na sua diferenciação. Além disso, pude experimentar outras possibilidades de movimento, não muito habituais, o que me permitiu desenvolver uma consciência corporal mais aguçada e uma musculatura mais apta a múltiplas experimentações. Conhecimento que aproveito hoje para desenvolver, com o maior número de detalhes possíveis, os corpos dos personagens deste solo, acessando músculos e articulações, aos quais antes não me atentaria.

Em São Paulo, também criei o *Conta Maria*, um projeto autoral de contação e histórias musicadas. Através dele, percebi a importância da musicalidade na condução da atmosfera narrativa, o que, inclusive, fez-me introduzi-la no solo, no qual a música tocada e cantada conduz a narrativa e suas mudanças de assunto e despertam sensações na plateia. Do *Conta Maria*, também aproveitei a experiência com a exploração de diferentes vozes que utilizava nas histórias para experimentar as vozes das personagens, de forma a sincronizá-las com suas estruturas corporais e diferenciá-las umas das outras.

Paralelo a esses espetáculos, trabalhei ainda com teatro empresa, o que consiste em substituir palestrantes por atores que abordarão a temática solicitada através de esquetes cênicas. Para construir os personagens, também me guiava por figuras que observava no dia-a-dia, além de ter que improvisar com base em um roteiro básico.

Muitas vezes tive que fazer como os atores da *Commedia dell'Arte*, seguindo apenas o roteiro inicial básico e improvisando em cima do mesmo como elucidada Tezza :

A *commedia dell'arte* subverte a relação hierárquica que há entre a importância do texto e a do trabalho do ator. A ruptura nessa relação hierárquica se dá na medida em que a base do acontecimento teatral, na linguagem proposta pela *commedia dell'arte*, é criação do ator em determinada situação. O ator deve, com base em um roteiro de ações, ou seu *canovaccio*, dar forma cênica à história a ser contada, considerando simultaneamente o jogo entre os atores com quem contracenam, a plateia e o roteiro, que deve seguir. (TEZZA, 2012, p. 105)

E complementa Berthold:

*Commedia dell'Arte* – Comédia da habilidade. Isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente variável, e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo. Mas isso também significa domínio artístico dos meios de expressão do corpo, reservatório de cenas prontas para a apresentação e modelos de situações, combinações engenhosas, adaptação espontânea do gracejo à situação do momento. (BERTHOLD, [200-], p. 353 apud TEZZA, 2012, p. 105).

Sendo assim, acabei por desenvolver valiosas habilidades corpóreo-vocais, e dramáticas, o que me ajudou no trabalho atual.

Tive a oportunidade também de trabalhar como professora de teatro em CEUS (Centros Educacionais Unificados), em CRAS (Centro de Referência e Assistência Social) e em algumas

bibliotecas municipais, o que me fez ter contato com populações à margem da sociedade, que compartilharam comigo suas histórias e saberes de vida e continuaram fortalecendo a minha constatação de que fervilham potências artísticas aonde não se costuma voltar o olhar, tal qual já havia constatado em Salvador. E assim, voltando o olhar para as realidades que me cercam, fui desenvolvendo neste mestrado, a minha linha criativa própria, singular e ao mesmo tempo plural de influências, a qual compartilharei no capítulo seguinte.

## 2 O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO *TRÊS MARIAS*

[Burnier] pediu também para que estivéssemos atentos aos livros que nos inspirassem possibilidades de temas de trabalho a também às pessoas em geral, arregalando os olhos – “os do rosto e os do coração.” (HIRSON, 2006, p. 46).

Encontra-se, nesta seção, o relato das etapas de criação do espetáculo teatral *Três Marias*, inspirado na espetacularidade do cotidiano, com a qual convivi. O solo foi desenvolvido através de pesquisa de campo nas cidades de Salvador e Canudos, localizadas na Bahia e em laboratórios direcionados, na sede do grupo Lume, em Barão Geraldo, Campinas. Assim como o diretor do grupo, Luís Otávio Burnier, orientou os seus atores em viagem a campo para criação de um dos espetáculos do grupo, também eu, “arregalei os olhos do rosto e do coração” nas minhas pesquisas autoetnográficas.

Em terras baianas, foram utilizadas para a construção do monólogo: entrevistas, fotos, diários e material audiovisual, além de memórias das minhas vivências nessas regiões. Já em Barão Geraldo, foi o local onde pude aprofundar a construção dos personagens por meio do contato com a *Mimesis* Corpórea (sobre a qual abordarei no terceiro capítulo) que me apontou um caminho de treinamento de atriz, fornecendo-me ferramentas eficazes para este processo criativo. Assim, concordo com Burnier, para quem:

Trabalhar o ator é, sobretudo e antes de mais nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele permita dizer. A arte de ator é uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos, esquecidos, com a memória. A verdadeira técnica da arte de ator é aquela que consegue esculpir o corpo e as ações físicas no tempo e no espaço, acordando memórias, dinamizando energias potenciais e humanas, tanto para o ator quanto para o espectador. (LUME TEATRO, 2019).

Nesse sentido, passo a compreender o meu trabalho como um processo de autoconhecimento, capaz de potencializar este corpo de sensibilidade e expressividade, num reencontro de memórias afetivas e do despertar de suas possibilidades e potencialidades. Busco aqui compartilhar os princípios direcionadores e práticas que se destacam no processo criativo das *Três Marias* e esboçam as minhas singularidades cênicas, mas adianto que as tendências artísticas são sempre vagas como esclarece Cecília Salles:

As tendências são rumos vagos, que orientam o processo de construção dos objetos, no ambiente de incerteza e imprecisão. As tendências podem ser observadas sob duas perspectivas: constituição de projetos poéticos ou

princípios direcionadores e práticas comunicativas. Nesse contexto de tendências vagas está, portanto, o projeto do artista, que são princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador, como um todo. São as teorias implícitas no fazer, relativas à singularidade do artista. Esse projeto está inserido no espaço e tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista. A busca, como processo contínuo, é sempre incompleta. O próprio projeto, que direciona de algum modo a produção das obras, muda ao longo do tempo. Quanto às reflexões sobre as tendências dos processos sob o ponto de vista das práticas comunicativas, pode-se afirmar que o processo de criação se mostra, também, como uma tendência para outros, na medida em que está inserido nas complexas redes culturais. O aspecto comunicativo do processo envolve sujeitos como comunidade, travando uma grande diversidade de outros diálogos de natureza inter e intrapessoais. (SALLES, 2017, p. 41-52)

Encontra-se, ainda, nesta seção, o apontamento da descoberta de uma técnica pessoal, revelada ao longo dessa pesquisa. Não a apresento como inédita, mas como fruto de minha trajetória que tem como maior característica as múltiplas referências, e que é sincera à minha história e às minhas ideologias e inevitavelmente transparece em meu processo criativo. Parafrazeando Ariano Suassuna, ousou dizer que desenvolvo um método criativo que encontra reverberações e semelhanças no Movimento Armorial<sup>28</sup>, em suas influências eruditas e populares conversando entre si para somar e jamais subtrair.

[...] ainda segundo escreveu Suassuna em 20 de outubro de 1970, “o movimento lançado agora, sob a denominação de armorial resultou de 25 anos de pesquisas”, o que implica o estreito vínculo entre criação e pesquisa que marca suas concepções. É justamente dessa relação próxima entre pesquisa, reflexão e criação artística que este trabalho parte para tentar pensar a proposta de criação da arte armorial. Trata-se de uma arte que se propõe ser brasileira e ao mesmo tempo erudita, ligada às tais raízes populares de nossa cultura e, ao mesmo tempo, universal. Como se verá adiante, longe de serem coisas diferentes e concomitantes, essas características têm uma relação muito mais estreita na reflexão suassuniana. (BARROS, 2006, p. 10).

E assim, ao realizar este projeto teórico-prático, baseado na cultura popular<sup>29</sup> nordestina, inserido e desenvolvido também na academia, acabo por criar uma obra erudita<sup>30</sup>. Ou seja, através deste projeto de mestrado, “crio o meu próprio movimento armorial”, o qual,

<sup>28</sup> “O Movimento Armorial surgiu na década de 70, da iniciativa de Ariano Suassuna-importante escritor e dramaturgo brasileiro, defensor da cultura nordestina- e outros artistas de criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do nordeste brasileiro. Um movimento que envolvia artes plásticas, dança, literatura, teatro, cinema, arquitetura.” (DIANA, 2020).

<sup>29</sup> “Que se transmite informalmente ou com base na tradição oral, por oposição ao erudito”. (POPULAR, 2020).

<sup>30</sup> “Que se transmite formalmente ou com base na tradição escrita, por oposição a popular (ex.: *música erudita; palavras formadas por via erudita*). ” **erudito**” (ERUDITO, 2020).

vale salientar, ainda está em processo e encontro-me na busca, através desta dissertação, de teorizá-lo. Para tanto, senti a necessidade de observar o passado, fazendo uma retrospectiva do percurso social, cultural, político e artístico feito por mim até hoje, que contribuiu com a criação deste espetáculo.

## 2.1 OS PRIMEIROS PASSOS CRIATIVOS

Após passar pela experiência de ter de silenciar a minha voz natal em São Paulo, num processo de aculturação velada, *Três Marias* surgiu como resposta, fruto do desejo de valorizar a cultura baiana, à qual pertença e da qual me orgulho. Fui impulsionada pela ânsia de afirmar minhas origens e identidades, num momento em que as mesmas estavam sendo oprimidas por necessidades profissionais, como relatei anteriormente. Pude perceber, nitidamente, através de Bourdieu, este constrangimento pelo qual passei fazendo parte de um regionalismo criado como diferenciação cultural, delimitação de fronteiras, a partir da ideia de um centro (sudeste), o qual é detentor de um poder simbólico e que cria inclusive cientificamente a ideia de separação regional, por interesses econômicos e políticos, visando manter sua hegemonia. Encontro, assim, através das leituras bibliográficas, a justificativa que conversa com o meu próprio exemplo de imposição do sistema de “neutralização” do sotaque, impondo uma negação da minha identidade baiana, para poder exercer a minha profissão no eixo Rio-São Paulo. Percebo o enredo do meu próprio processo na explicação de Bourdieu que afirma que “[...] os indivíduos atuando de forma isolada, serão facilmente assimilados pela cultura dominante, tendo que fazer desaparecer todos os sinais que remetem ao seu estigma, visto como negativo, para serem aceitos como parte desta cultura hegemônica.” (VASCONCELOS, 2007, p. 38).

Porém, paralelamente à violência cultural dominante imposta, surge um contra movimento de afirmação identitária por parte dos “dominados/regionalizados” em que:

[...] ao se verem em uma posição distanciada econômica e socialmente em relação a um centro de poder econômico ou político, buscam uma afirmação identitária através da resignificação do lugar e da imagem que lhes foram atribuídos. Para isso, também utilizam mecanismos simbólicos capazes de garantir uma visibilidade e um reconhecimento da sua existência e importância, perante o outro, o centro. (VASCONCELOS, 2011, p. 37).

Nesse sentido, encontro neste trabalho reverberações com o movimento contrário ao regionalismo discutido acima, bem como os pensamentos e práticas que embasam a decolonialidade, a qual acredito ser a matriz geradora de todos os outros movimentos de



transgressão ao sistema hegemônico, inclusive impulsionadora de discussões acerca do, tão em voga, lugar de fala, abordado por Djamila Ribeiro. Dessa forma, num rompante de tomada de consciência, em conversa com o amigo e ator carioca, Ronaldo Villar, também migrante em terras paulistanas, descobríamos que nossa trajetória, terra natal e ancestrais eram, na verdade, fonte de orgulho e carregavam em si um mundo de possibilidades para nossas criações artísticas devido à espetacularidade que traziam. As lembranças de pessoas e situações com as quais tivemos contato, carregadas desta potência teatral, nos instigavam a desenvolver nossos solos, e assim se iniciava o processo embrionário do que mais tarde viria a ser as *Três Marias*.

Desde então, comecei a escrever todas as lembranças que me ocorreriam e que podiam, de alguma forma, serem aproveitadas para um espetáculo. Percebi que as minhas memórias transitavam entre Salvador e Canudos e que São Paulo foi o disparador, o provocador para iniciar esta criação. Feitas as anotações, com base em lembranças, parti para as improvisações e criei uma pequena célula cênica.

O solo não avançou muito naquela época, porém, dois anos depois, surgiu a oportunidade de me inscrever na seleção do mestrado, e então resolvi aproveitar para incluir o monólogo como parte prática do projeto. Dessa maneira, ao ser aprovada, retomei o processo criativo das *Três Marias*. Revejo as antigas anotações como estas:



Cumprida essa sequência de estratégias de compilação de figuras e situações espetaculares que serão reveladas a seguir, retomei os ensaios partindo do que já havia sido criado, optando por alguns acréscimos e mudanças que me pareciam mais pertinentes do ponto de vista dramático. Após o período do projeto “guardado *na gaveta*” e do retorno a Salvador e a Canudos, 10 anos depois, olho para meu objeto de pesquisa de outra forma, com um olhar mais lapidado para a criação, o que, conseqüentemente, me levaria a “remodelar” o roteiro inicial.

Além disso, ao decidir desenvolver um trabalho autoral, no qual optei por não ter auxílio de diretores nem dramaturgos resolvi abrir os ensaios para o público e realizar apresentações de partes do solo inacabado em eventos diversos, desde mostras teatrais, aulas na Universidade e encontros informais entre amigos na sala de casa ou salão de festas, até Congressos, Seminários e Simpósios, como foi o caso do *VIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas* realizado pela Unicamp, do *Seminário Griô de Cultura Popular* promovido pela FAGED/UFBA e do *II Congresso de Artes, Ensino e Pesquisa “Transformar para Resistir”*, da UNIVASF, assim como *A Virada de Eros, Virada Cultural/Artística* criada pela Escola de Teatro da UFBA e na finalização da disciplina Laboratório de Danças Populares do PPGDANÇA da UFBA.

Nessas apresentações, aproveitava para captar as impressões da plateia ao promover debates ao final do espetáculo ou, ao solicitar que depositassem suas críticas numa caixa, quando o tempo do evento estava extrapolado. Essa foi uma estratégia que me ajudou a revisitar as *Três Marias* por meio de olhares externos, lapidando a cada comentário a construção dos personagens e da dramaturgia. Assim, considero que, na metodologia de criação do solo, as contribuições pós-peça ou pós-cenas em *work in progress*, serviram de combustível para a construção do produto artístico. Sempre fui uma atriz atenta à plateia, acredito nela como potente parceria para a criação. E, assim, com auxílio destes “coautores” fui construindo e aprimorando o espetáculo.

Vale ainda relatar como influência na construção deste monólogo, as vivências que tive com o grupo Lume, as quais foram fundamentais para o amadurecimento da criação. Ao tomar contato com o referencial teórico, pude compreender que o caminho em que baseava o meu processo criativo encontrava reverberações na mimesis corpórea desenvolvida pelo grupo Lume Teatro. O que inclusive, devido ao prestígio de 35 anos de existência e reconhecimento no cenário artístico mundial, encontra ecos na minha forma de trabalhar. O que antes era intuitivo se descortinava a minha frente como um conceito, um método desenvolvido por Luís Otávio Burnier, ex-diretor do grupo que tão bem o descreve:

[...] deriva de um aprendizado objetivo, de uma observação atenta, que trabalha principalmente com a imitação, de técnicas ou de pessoas, suas corporeidades e ações físicas e vocais. Chamamos esse processo de “imitação de corporeidades, ou de “mímesis corpórea”. (BURNIER, 2009, p. 28).

A partir do contato com os estudos originais sobre a imitação de corporeidades e, posteriormente, experienciando diretamente da fonte, através da participação por duas vezes no curso ministrado pela atriz do grupo, Raquel Scotti Hirson, pude observar semelhanças que me fizeram acreditar ainda mais no caminho que venho percorrendo. Sem dúvida, era a mímesis corpórea, que melhor representava a minha inclinação para uma criação baseada na observação e na memória.

Porém, apesar de já trilhar um processo criativo com base no observar do cotidiano, na memória e na imitação, o encontro com o Lume me ajudou a perceber formas mais elaboradas de acessar essas figuras, de compreendê-las e desenvolvê-las em outras camadas mais profundas do que a mera imitação de formas. A partir desse contato, as observações passaram a ser não apenas do outro, mas também de mim, encontrando assim respostas de como sensibilizar e potencializar o meu corpo-voz, deixar-me afetar pelo observado, fosse ele figura, ambiente, monumento, música, palavra ou qualquer outra coisa.

Desse modo, a representação ganhou outras nuances, clareza de detalhes, sutilezas e mais apropriação do que antes. O meu corpo passou a ser o meio e o fim para experienciar e transmutar tais observações. Agora, utilizando a técnica, de forma sistematizada, não mais intuitivamente, foi possível compreender melhor as etapas do processo criativo, instrumentalizando-me, inclusive, para a minha autonomia criativa. Sobre isso, reflete Stoklos:

Há duas mãos nessa história, a forma bruta que me dá o bruto (a matéria bruta: o talento) e a líquida em que entrego o líquido (a matéria líquida: o soro, o produto da elaboração- O suor é matéria privada, íntima, pessoal, e não em questão (é rascunho, é excesso), que como o critério, como a técnica, desenvolve-se paralelo a uma loucura premonitória, adivinhatória e intuitiva da criação para a qual estou em missão permanente. (STOKLOS, 1993, p. 36-38).

Sobre a forma bruta, o suor do trabalho, abordarei com mais detalhes na seção 3, ao relatar meu diário de bordo dos cursos de mímesis um e dois, compartilhando sobretudo como eles repercutiram na construção e no lapidar deste solo.

## 2.2 A DONA DA HISTÓRIA

Como foi relatado no início do capítulo, a primeira etapa da construção deste espetáculo teatral constituiu-se do levantamento de matéria prima para a criação, a qual englobava minhas lembranças de situações e pessoas observadas em Salvador e em Canudos que, por terem comportamentos espetaculares, denominei de “personagens da vida real”. Além disso, as histórias orais também foram fonte de inspiração para o construto dramático e cênico deste projeto.

Todo o trabalho teve uma única autoria. Cabia a mim, além da atuação, a concepção, dramaturgia, direção, produção, cenografia e figurino, tarefa um tanto difícil e desafiadora ainda mais por se tratar da parte prática de um mestrado atrelado a escrita dissertativa. Por autoral entendo o mesmo que Denise Stoklos:

Escrever, dirigir e atuar sozinha é solitário como qualquer processo criativo (como o nascer e o morrer) tem-se de estar só, pois se a orientação é a originalidade, não há modelos. Isso me levou a procurar estabelecer esse sistema que chamo de teatro essencial e que compõe as bases desse trabalho para atuação, direção, texto e produção. Minha proposta articula-se no panorama mundial do teatro. [...] É uma proposta de usar, em um mundo que vive tecnologia, o know how de sobrevivência do brasileiro que é feito às suas próprias custas, apenas com a resistência física e mental, intelectual. (STOKLOS, 1993, p. 50).

Comungo das impressões e interesse de Stoklos sobre um teatro essencial, mas confesso que, apesar do grande aprendizado, passei por momentos de amor e ódio. Elaborar uma dissertação com base na minha criação consistiu, de fato, em um estímulo a mais para enfrentar regras acadêmicas, as quais me sentia despreparada. Ao mesmo tempo, acredito que foi um grande desafio, após tantos anos fora da Universidade optar por desenvolver um trabalho teórico-prático. A dimensão dessa dupla jornada foi sendo percebida ao longo do tempo, quando tive que me multifacetar como mestranda, dramaturga, atriz, diretora, sonoplasta, encenadora, cenógrafa, figurinista e produtora. Porém, foi justamente este acúmulo de diversas funções que me proporcionou uma travessia de muitos conhecimentos, autoconhecimento e reconhecimento.

Diante dessa complexa responsabilidade, busquei a disciplina que, muitas vezes, se rebelou contra minha hiperatividade e optei por compartilhar o processo com outros artistas e não artistas em busca de olhares externos que me ajudassem na construção dessa trajetória

acadêmica e artística. Foram ajudas de diversos âmbitos, desde leituras de outros atores e atrizes, que também haviam relatado textualmente processos criativos de seus solos, à críticas e sugestões de profissionais das artes cênicas que assistiram aos meus ensaios e às apresentações, bem como a recepção do público de outras áreas, outras realidades não artísticas que emitiam suas impressões e reagiam ao espetáculo.

Em Salvador, utilizei situações e figuras humanas que me atravessaram para comporem o espetáculo. Figura humana é o termo que tomo de empréstimo do vocabulário do *Lume* que separa em nichos o que é observado para o trabalho da mimesis. Além das figuras humanas, que seriam as pessoas, também fazem parte dos que poderão ser mimetizados, os animais, paisagens, monumentos, músicas e palavras.

No núcleo soteropolitano escolhi trabalhar o menino de rua, o cordeiro do carnaval e os vendedores ambulantes. Num segundo momento, numa oficina de aprofundamento da mimesis, também experimentei cenicamente a figura da empregada doméstica Romildinha, que prestava serviços à minha casa, porém ainda não a inseri no espetáculo que se encontra em construção por falta de tempo, mas entrará no próximo bloco que, inclusive, já foi projetado. Nesse núcleo soteropolitano, destacam-se o carnaval, o ambiente das praias, a irreverência litorânea, a malandragem das ruas e a criatividade romântica e comercial, contrastando com as desigualdades, os preconceitos e abusos.

Em Canudos, destacam-se o núcleo familiar paterno, a fé, o universo sertanejo, as rezas, casos curiosos, crenças e superstições, saberes, dizeres populares e cumprimentos muito particulares da avó Maria, além de um personagem canudense, inspirado no meu tio avô, pai e avô. Assim como Romildinha, também pude experimentar a mimesis da prima Dulce, que provavelmente também estará representada na segunda parte do espetáculo. Dulce desde que nasceu foi diagnosticada com problemas mentais, porém o que me chama atenção nela não é a deficiência, e sim o que ela causa numa cidade e numa família extremamente conservadoras e moralistas. Dulce rompe com esses valores patriarcais e machistas, com pudores familiares e religiosos. Para mim, as atitudes de Dulce são espetaculares e transgressoras ao quebrar com as regras “politicamente corretas”. Ela rasga a roupa na frente das pessoas, foge de casa, pois gosta da sua liberdade, compra cigarros, conversa com todos, abraça as pessoas, paquera e até dança na frente da praça, com qualquer som que toque aleatoriamente, sem necessitar de festas ou cerimônias, fala palavrão no diminutivo para amenizar a blasfêmia, pede moeda a todos que encontra e causa constrangimentos, muito riso e “rebuliço”. Ela faz tudo o que, talvez, as outras mulheres da cidade gostariam de fazer, num lugar onde, na maioria das vezes, ainda prevalece a ideia de que a mulher deve ficar em casa cuidando dos filhos e dos afazeres domésticos. Para

título de conhecimento e vislumbre da continuidade da construção deste solo, mesmo após a finalização do mestrado, disponibilizei em anexo uma tabela com os personagens que irão pertencer a segunda parte das Três Marias, na qual estão descritas suas características.

Ligando ainda um bloco de cena a outro, estão as músicas e narrações que descrevem minha trajetória de vida, as influências que contribuíram com minha formação enquanto ser humano e atriz, vindas através da minha mãe também chamada Maria, ao me apresentar outros cantos e encantos baianos, como as festas de largo, candomblés e feiras livres e da avó paterna de mesmo nome, que me ensinou sobre a vida por meio da sabedoria popular. Narrações estas que se apresentam como depoimentos pessoais, quase que como uma autobiografia, um autodepoimento. Porém, sem nenhum intuito egóico, e sim com a intenção de através da minha história, poder contribuir com a visibilidade e fazer ressoar as vozes e histórias de tantas outras Marias e Joãos.

### 2.3 ANDARILHA DE MARES, ASFALTOS E CAATINGAS

Neste tópico abordarei um ponto fundamental para o desenvolvimento das *Três Marias*, que foi a pesquisa de campo, a qual aconteceu antes e durante o mestrado. Personagens como menino de rua, o cordeiro, a baiana, os vendedores ambulantes e a empregada doméstica Romildinha, já tinham sido pesquisados anos atrás e alguns deles, inclusive, foram brevemente trabalhados na disciplina de Dicção ministrada por Iami Rebouças, na época da graduação.

**Figura 18** – Romildinha na Mostra de Dicção-graduação Escola de Teatro da UFBA



Fonte: Acervo Pessoal (2003).

A muitas dessas pessoas que me inspiraram, não tive mais acesso, mas pude rever o João do Camarão na praia do Porto da Barra, onde também aproveitei para observar o vendedor de queijo coalho que tinha um timbre parecido com o de João, um tom rouco, grave, firme, empostado, muito bem projetado e, também, cantava trechos de músicas de Axé Music parodiadas por ele mesmo com a temática do produto, o que também me inspirava no *hall* dos vendedores ambulantes da peça, que tinham pontos em comum. Observei, nas idas à praia do Porto da Barra, que muitos desses vendedores investiam em suas vendas por meio de músicas compostas por eles mesmos que traziam o nome do seu produto e melodias semelhantes à músicas famosas. Alguns possuíam um figurino colorido ou com algum adereço que chamava a atenção; outros proferiam um discurso rimado ou uma descrição exagerada da qualidade dos seus produtos, os apresentando como as “sete maravilhas do mundo”, mesmo sabendo que não era bem verdade e que nos convenciam a comprar muito mais pelas suas performances. Sim, quanto mais performático era o vendedor ambulante, mais conquistava os clientes, ou seja, a praia do Porto se tornou um grande palco a céu aberto.

**Figura 19** – João do Camarão, Porto da Barra, Salvador



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

Quanto à baiana, pude observar nas minhas viagens, nas idas e vindas no aeroporto de Salvador, principalmente em datas festivas, ao passar pelo Pelourinho e, também, na ida à Lavagem do Bonfim, quando as avistava, sempre sorridentes, simpáticas, solícitas, cheias de balangandãs e muito comunicativas.



**Figura 20** – Lavagem do Bonfim 2018, Salvador



Fonte: Acervo Pessoal (2008)

Na verdade, optei, propositalmente, por representar a imagem dessa “baiana mais típica”, do imaginário do turista, mas tenho a consciência de que não representa a mulher baiana de fato, e sim uma caracterização, beirando o estereótipo, para depois confrontar o próprio olhar preconcebido do espectador. Havia uma intenção cênica e ideológica, provocativa por trás dessa escolha que revelarei mais adiante.

Quanto ao menino de rua, fui reencontrá-lo no centro da cidade para a reformulação da primeira parte do espetáculo das *Três Marias*. Quanto ao cordeiro, já fazia observações todos os anos, quando pulava carnaval, mas, entre 2018 e 2019, lancei sobre eles um olhar mais atento aos detalhes, conversei com alguns enquanto esperava a saída dos blocos e ouvi suas histórias, brevemente, pois estavam sob vigilância e tinham que ser profissionais. Observei os corpos calejados, maltratados, porém quando iniciava o trajeto surpreendentemente parecia que suas corporeidades ganhavam uma outra disposição, um outro tônus, dando-me a sensação de que estavam poupando energia enquanto aguardavam, para depois, por necessidade de sobrevivência, automotivarem-se, no intuito de conseguirem sustentar as longas horas de trabalho braçal em condições sub-humanas.

**Figura 21** – Carnaval de Salvador



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

**Figura 22** – Cordeiros segurando a corda, Salvador



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

**Figura 23** – Cordeiros no Carnaval de Salvador



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

Dentre o *hall* de trabalhadores do núcleo soteropolitano, além da figura do cordeiro, trago Romildinha. Apesar de só entrar no segundo bloco do espetáculo que ainda está em construção, ela foi retrabalhada, ainda que brevemente, durante este mestrado, então achei pertinente abordá-la. Na verdade, já havia convivido com ela durante anos, inclusive a filmei na época e também já a representei na graduação, mas, por ter perdido o contato, não pude reencontrá-la para observá-la novamente, mas, através desse material audiovisual e da memória, pude investir numa breve investigação de sua corporeidade, um pouco mais na segunda oficina do Lume, a qual abordarei no terceiro capítulo.

Quanto a Tio Adrino, Vó Maria, vô Raimundo, meu pai (Gervásio) e Dulce, tive a oportunidade de entrevistar parte deles em Canudos, assim como parentes que davam sua versão sobre os mesmos. Todos sabiam que estava realizando uma pesquisa de campo para desenvolver um espetáculo e estava pesquisando as pessoas e suas histórias através da observação, porém, assim como tio Adrino, embora aceitassem dar a entrevista, ficavam inibidos com a presença do gravador e da filmadora, preferindo que a mesma se desse como uma conversa informal. O consentimento estava dado, mas preferiam não lidar com os aparelhos tecnológicos, então, realizava a captação de áudio e vídeo discretamente para que não perdessem a espontaneidade e o interesse em contar os “causos”, afinal de contas, precisava que fossem o mais natural possível. No entanto, sentiam-se lisonjeados e felizes ao saberem que podiam ajudar na

construção de um espetáculo que homenageava a cidade e alguns moradores. Os únicos que não pude entrevistar foram meus avós paternos, pois faleceram muito antes de pensar em fazer mestrado, mas tenho claramente a lembrança deles e obtive muitas informações de parentes e amigos que aceitaram participar da entrevista.

**Figura 24** – Canudos Velha, estátua de Antônio Conselheiro



Fonte: Acervo Pessoal, (2019)

Gravava áudios ou filmava sem muito alarde pelo celular mesmo. Consegui também, em Canudos, algumas aliadas para a pesquisa: Tininha, uma prima de segundo grau da geração dos meus tios; tia Glória, irmã de vó Maria; Zélia, manicure que morou uma época com minha avó; Pazinha, irmã de Dulce e prima de segundo grau do meu pai; e tia Vanda, cunhada de vó Maria, esposa de tio Adrino, que também me serviu de inspiração numa das falas da cena da minha avó. Elas me contavam os casos da família, esclareciam dúvidas acerca das características físicas e psicológicas das pessoas que estava pesquisando, bem como seu jeito de vestir, suas manias, seus gostos, segredos etc., o que foi muito útil para esclarecer algumas histórias e ideias, permitindo-me conhecer com mais detalhes as pessoas que já não estavam vivas, ou até mesmo que não havia conhecido pessoalmente, apenas havia ouvido falar sobre, como é o caso do meu bisavô que, em algum momento, quero colocá-lo em cena, ou como personagem ou como narrativa.

**Figura 25** – Tia Glória, Maria da Paz (Pazinha), Tia Vanda na Canudos Velha



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

O que buscava em Canudos eram histórias da família, casos, anedotas, espetacularidades, situações, a atmosfera da região, eventos e a corporeidade de pessoas e registros vocais que já eram totalmente distintos dos moradores de Salvador, queria sentir na pele este outro lugar, munir-me de vivências autoetnográficas, importantes para a criação tal qual descreve Hirson:

Após anos de experiência entendi a diferença de um trabalho de observação que se insere em mais uma atividade do dia, e um trabalho de observação que é o preenchimento absoluto de vários dias consecutivos. A observação para ser efetiva, deve ser o ar que se respira. [...] é absolutamente mais produtivo inserir-se em um contexto que fuja por completo da sua vida cotidiana. Este deslocar espacial e espiritual faz que a observação seja preenchida pela vibração de todos os sentidos ao mesmo tempo, sem que estes se dispersem com qualquer mínima outra questão como, por exemplo, o pagamento de uma conta no banco. [...] após uma semana respirando e nos alimentando daquela realidade nos sentíamos diferentes. (HIRSON, 2006, p.106-107).

Assim como Hirson, acreditava no poder de viver a experiência *in loco*, onde habitavam e circulavam as pessoas que me inspiravam para a criação do espetáculo. Tentei aproximar-me ao máximo e experienciar os seus universos, dialogando com elas, frequentando os mesmos locais, comendo a mesma comida, conhecendo seus hábitos, histórias, compartilhando suas vidas e, conseqüentemente, deixando-me afetar por elas. Busquei perceber como aquelas vivências me afetavam, o que despertavam corporalmente em mim, como elaborava aquilo

fisicamente e emocionalmente, como era tocada para além do intelecto. Busquei seguir o viés do que Barbier chama de escuta sensível:

[...] cada experiência pessoal é única e irredutível a qualquer modelo. \* A escuta sensível se apóia sobre a totalidade complexa da pessoa: os cinco sentidos [...]. Trata-se na verdade de se entrar numa relação de totalidade com o outro, tomado em sua existência dinâmica. Alguém só é pessoa através da existência de um corpo, de uma imaginação, de uma razão e de uma afetividade, todos em interação permanente. A audição, o tato, a gustação, a visão e o olfato se aplicam à escuta sensível. (BARBIER, 2002, p. 3-4).

Naqueles momentos, o corpo e a alma estavam sendo carimbados de sensações, registrando memórias afetivas até mesmo na musculatura, o que foi um ganho enorme para a representação. Sabia que viajar para lá, inserir-me naquele contexto, agora adulta e com um propósito bem definido, seria de suma importância para recolher material para o solo e preparar-me com propriedade para a atuação.

**Figura 26** – Açude de Cocorobó



Fonte: Acervo Pessoal (2018)

Quanto ao contato com as histórias da família, devo ao meu pai e tios que, quando se reuniam, compartilhavam-nas conosco e à prima Tininha, uma senhora bem magra, de traços indígenas, de voz rouca, óculos no rosto, pele morena, cabelos lisos, castanhos, com tons brancos, presos numa “piranha” (prendedor de cabelo) neon.

**Figura 27** – Tininha em seu comércio, Canudos, BA



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

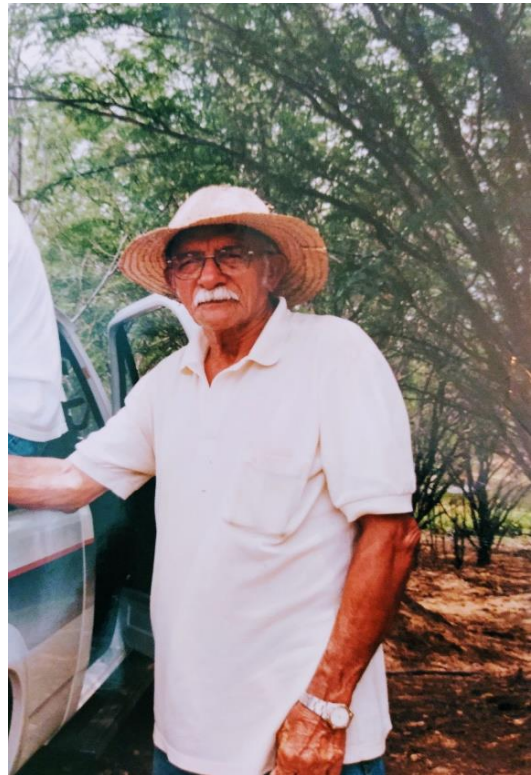
Descobri que ela era da família do meu avô Raimundo Caterê e ouvi de onde vieram meus avós, onde foi o casamento deles, soube que minha bisavó, que também se chamava Maria, era bastante religiosa, calma, amorosa, recebia a todos em casa. Enquanto descrevia minha bisa, Tininha cantava as músicas dos santos que ela e sua filha, vó Maria, eram devotas e explicava como eram as cerimônias religiosas para Nossa Senhora Santana de Canché, Santo Antônio e Senhor Morto, o que provavelmente aparecerá talvez como ritual no próximo bloco do solo.

**Figura 28**– Maria das Graças (minha mãe),  
Maria (eu), Maria (minha avó)



Fonte: Acervo Pessoal (1982)

**Figura 29** – Meu avô Raimundo



Fonte: Acervo Pessoal (1993)

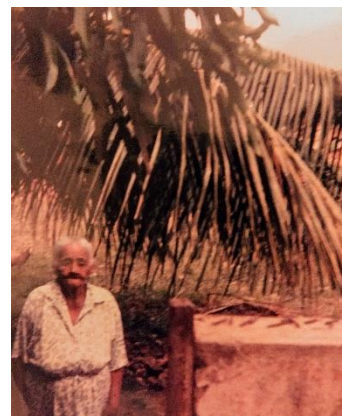
Então, o que eu já sabia ia se juntando a novas revelações que despertavam ainda mais o interesse em trabalhá-las para acrescentar no espetáculo e aprimorar a construção dos personagens.

**Figura 30** – Bisavô Manoel Lubarino



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

**Figura 31** – Bisavó Maria



Fonte: Acervo Pessoal (1985)



Compreendo assim como Hirson a grandeza dessas pessoas e o porquê de escolhê-los como minhas fontes de inspiração:

Uma coisa é sabida: é preciso estar aberto para aceitar o outro, para dignificar e validar o outro, incluir o supostamente excluído. Isto não deixa de ser, no mínimo, um exercício de cidadania, no sentido da construção de uma sociedade mais justa e menos egoísta. Mas não apenas. Estas pessoas simples são, em verdade, como qualquer um de nós. Sua grandeza, revelada para nós graças ao convívio com eles, os torna “incomuns” ou especiais. De excluídos passam a “escolhidos” [...] (HIRSON, 2006, p. 111).

Acredito piamente no que Raquel Hirson expõe sobre revelar a grandeza do outro. O meu convívio com a simplicidade fez-me ver, desde cedo, o grande valor dessas pessoas, sem contar o tanto que aprendi com elas, e hoje, sinto-me no dever de homenageá-las através deste espetáculo. Por esse motivo, durante os dois anos do mestrado, viajei a Canudos cerca de três ou quatro vezes, enfrentando sete horas de viagem num ônibus muito velho, sujo, que passava por uma estrada esburacada. Aproveitava já nesse percurso para iniciar uma imersão em um outro universo, tudo no intuito de recolher material para o espetáculo e incrementar minha pesquisa, apreendendo o máximo que o campo me dava para fugir da possibilidade de elaborar um espetáculo superficial e personagens estereotipadas. Ao chegar na cidade, as conversas/entrevistas sempre tinham um tom informal, aconteciam na calçada, na frente das casas, na cozinha acompanhada de carne de bode, sucos, café e bolos, dentro de algum carro no deslocamento para algum lugar, numa procissão de festas religiosas e enterros, num catar de caju no quintal, na escola pública, num aniversário e na feira. Assim, ao mesmo tempo que ouvia as histórias, podia observar e conviver com as pessoas, de forma mais horizontal, inserindo-me no contexto local, o que, por sua vez, preenchia meus olhos, meus ouvidos, minhas memórias, meu corpo e todos os meus sentidos.

Numa dessas viagens para Canudos cheguei na época da Folia de Reis, quando pude vivenciar a espetacularidade da festa profana e religiosa, desde distribuição de comidas típicas produzidas pelos moradores a vaqueiros cantando na igreja, dividindo espaço com uma banda e com o padre, que também cantava com eles, além da banda de forró que iniciou o show após a missa. Observei senhoras idosas fazendo coreografias, encenando a história do boi, misturadas aos jovens, passando adiante o seu legado cultural e pessoas de todas as idades dançando forró no pátio da igreja, todos felizes, compartilhando o pouco que tinham com conhecidos e desconhecidos. O padre em si já era um revolucionário, discursava a favor da democracia, da dignidade da vida, da igualdade, dos direitos humanos, criticava o governo, fato que me

surpreendeu positivamente. Como isso não seria espetacular e revolucionário? Aliás, tenho percebido que essas duas modalidades de estudo, tanto a etnocenologia, quanto a decolonialidade conversam entre si.

Ali, naquele instante, presenciei uma efervescência de manifestações que comprovavam a sabedoria e a riqueza cultural daquele povo e me dava a certeza de que estava no caminho certo. No meio da folia de reis também avistei um homem com o corpo todo coberto e máscara preta no rosto impossibilitando o seu reconhecimento, representando o caboclo, ele brincava com as pessoas e assustava também, dando de vez em quando uma lapeada com sua bexiga de boi na perna de quem se aproximasse demais da representação. Aquela era uma mistura de religião com festa, teatro, ritual, brincadeira, dança e música, era uma situação espetacular. Queria levar essa atmosfera para o espetáculo, a brincadeira, a multipluralidade, a confraternização, as trocas, o ritual, a música, a dança, o cheiro, os sabores. Queria aguçar os sentidos do público assim como tive os meus aguçados.

Pude, ainda, nessa ocasião, passar uns dias na casa de tio Adrino, que entre uma assistida de televisão e outra, contava uma história, recitava um trecho de poema, dizia algum saber muitas vezes do seu pai, meu bisavô Lubarino, cantava uma música, ou resmungava com sua esposa. Sempre tinha umas “tiradas” que surpreendiam, carregadas de rima, de humor, de sarcasmo, de sabedoria, de morais e, algumas vezes, de lirismo. Um tinham um tom saudoso, outras um ensinamento, uma moral ou simplesmente uma graça.

Tio Adrino é um caboclo alto, com o corpo, apesar dos 82 anos, tonificado, super saudável, veste sempre bermuda jeans, às vezes, anda com uma peixeira na cintura, outras com um badogue, usa camisa polo puída, que, quando está muito quente, ergue até o peito, deixando a barriga protuberante à mostra, causando comicidade, mesmo sem ser essa a sua intenção, pois, na verdade, fica parecendo uma mine blusa, algo que contrasta com sua postura de “cabra macho”. Também é agitado, sempre está procurando algo para fazer, gosta de conversar, cantar, dançar, dirigir, contar piadas, inventar coisas, tem cabelo crespo, que não embranqueceu ainda, mas de preto está ficando ruivo, usa óculos, tem os ombros largos e elevados, uma lombar bem destacada, no popular, a “bunda empinada”, o peito bem aberto, o olhar desconfiado, o cenho franzido, usa relógio, toma líquidos sempre num copo plástico azul, parecido com aqueles copos de creche e de escola pública, “não tem frescura com nada”, como ele diz, é um tanto xucro e gosta de tomar vinho branco, passar perfume e dançar forró.

**Figura 32** – Tio Adrino e eu num arrasta-pé, Canudos



Fonte: Acervo Pessoal (2019).

Observando Tio Adrino, percebi sua agilidade no dia-a-dia, suas manias, sua hiperatividade, impaciência, sua generosidade com os mais necessitados, seu amor pela dança a dois, principalmente bolero e forró, ritmos que só gostava de dançar com tia Vanda, mas aceitou dançar comigo algumas vezes. Sua voz tinha nuances de acordo com seu estado de espírito. Quando estava irritado ou impaciente, costumava ficar ligeira, direta, firme e gaga; quando estava tranquilo, alegre, ou relaxado, após algumas taças de vinho, ficava rouca e grave, mas apresentava um tom melodioso, uma sonoridade suave, romântica, saudosa e vinha, muitas vezes, acompanhada de um canto, de um pensamento rimado sobre a vida, sobre o amor, ou até escapava-lhe histórias que não costumava contar.

As conversas com tio Adrino em forma de entrevista nunca foram o melhor recurso para conseguir observá-lo e tirar dele algumas informações familiares, principalmente da minha avó Maria, sua irmã que já é falecida. Lembro-me de um dia ele começar a falar sobre ela enquanto

o filmava e, de repente, ele mandou parar. Tinha se emocionado e não queria se mostrar frágil, atendendo a uma convenção machista de que homem não chora.

Percebia também seus movimentos rudes comendo “sem etiqueta”, mas sempre com um cardápio saudável, ensinando-nos que devíamos ter bons hábitos alimentares e fazer exercícios regularmente em prol da saúde. E assim produzia farinhas de maracujá, de casca de ovos, garrafadas de folhas e cascas de árvore etc. Mas nunca teve muita paciência de explicar para que servia cada uma e passar as receitas.

**Figura 33**– Eu e tio Adrino, na foto estou pedindo a bênção, próximos ao rio Vasa Barris



Fotógrafa: Graça Teixeira (2019)

Pedi para acompanhá-lo em suas caminhadas que se iniciavam às quatro horas da manhã. Ele duvidou que acordaria tão cedo e que conseguiria andar tão rápido quanto ele e percorrer oito quilômetros. Confesso que sair de madrugada, ainda escuro, sem ter tempo de me alimentar, foi realmente um desafio, mas sabia que serviria para minha pesquisa e, principalmente, teria a oportunidade de estarmos só nós dois vivendo este momento. Era para mim, antes de qualquer coisa uma oportunidade de estar mais próxima, aproveitando com exclusividade sua companhia tão querida e de honrar a ancestralidade de guerreiros, então, topei o desafio.

Lá fomos nós, rumo à estrada. Tio Adrino usava um chapéu com estampa de onça, uma camisa gola polo, atravessada por um cordão a frente do corpo, preso a uma garrafa de 200ml

de coca cola cheia de água, e um badogue no bolso, que usava para espantar os bichos que atravessavam o caminho. Iniciamos a caminhada e ele foi explicando-me sobre cada lugar por onde passávamos, contava histórias e, no meio do caminho, arrancava uma flor e me presenteava cantando ou recitando algum poema cuja autoria não consegui identificar.

**Figura 34** – Retorno da caminhada, Tio Adrino na casa dele em Canudos.



Fotógrafa: Tia Vanda (2020).

Essa foi uma ótima oportunidade para observá-lo nos detalhes, pois, muitas vezes, estava sentado ou passava rápido de um cômodo da casa para o outro. Dessa vez, tive oito quilômetros, sem interferências, para perceber as minúcias corporais, vocais, sua pisada, ritmo, postura, posição dos quadris, o que impulsiona seu caminhar, como se movimentava, onde apoiava o peso do corpo, onde ressoava sua voz, como era sua coluna, seus pontos de tensão, suas características físicas, olhar, respiração, rosto etc.

Dessa forma, pude sair do plano das ideias, ligadas às lembranças mais antigas, pois, depois que fui morar em São Paulo, passei muito tempo sem vê-lo e a memória às vezes falha. Então, pude colocar à prova a imagem que tinha do Tio Adrino, percebendo seus detalhes e compreendendo o que era real, o que era fruto da minha imaginação e o que ainda não havia sido capturado por minha percepção para que, finalmente, pudesse transpô-lo para meu corpo.

Esse tio avô, a meu ver, é um artista, um sábio, um poeta do sertão e muito dicotômico, ao mesmo tempo que é bravo, impaciente, rígido e resmungão; é generoso, doce, gentil e amante das artes, da poesia e dos livros, mesmo tendo estudado só até o ensino fundamental.

**Figura 35** – Serra Vermelha, Canudos. Eu e Tio Adrino



Fonte: Acervo Pessoal (2020).

Encontrei nas leituras sobre a mimesis, sobre a qual dissertarei no terceiro capítulo, algo que realmente condizia com o que sentia necessidade nos meus processos criativos, principalmente relacionado a uma observação sensível, que passa pelo convívio, pelo afetar e deixar-se afetar.

Esta percepção do outro, embora subjetiva, tem que ver com uma relação corporal que se estabelece com qualquer tipo de observação, e que é inerente ao trabalho de ator. Por esse motivo é tão absolutamente imprescindível na mimesis corpórea o aprendizado de como olhar através do corpo. Ou seja, o desenvolvimento de uma percepção que passe pela musculatura antes que se possa completar o ciclo do raciocínio. É a aquisição da consciência através do corpo. (HIRSON, 2006, p. 111-112).

Desse modo, ia desenvolvendo através da própria convivência o “olhar o outro” através do corpo. Assim, também ocorreu ao encontrar Tia Lucy, uma de suas irmãs, a mais velha, a qual também descreveu a árvore genealógica, contou histórias da minha avó Maria que ninguém havia contado antes. Na verdade, não tinha lembrança dessa tia, pois foi morar em São José dos Campos, São Paulo, quando eu ainda era muito pequena e, assim, não tive convívio com ela. Porém, devido ao mestrado, resolvi ir em busca dela em outubro de 2019, quando por ocasião, também encontrei a irmã mais nova, tia Regina, que também morava na mesma cidade Paulistana.

**Figura 36** – Tia Regina, São José dos Campos



Fotógrafa: Maria Teixeira (2020).

**Figura 37** – Tia Lucy. São José dos Campos



Fotógrafa: Maria Teixeira (2020).

Devido ao fato de minha avó já ter falecido, observá-las trazia-me lembranças da sua corporeidade, pois as duas possuíam fisicalidades e alguns aspectos psicológicos e comportamentais parecidos, o que me ajudou na representação de Vó Maria. Descobri que tia Lucy, a revolucionária da família, saía com minha avó, quando ainda era adolescente, para dar uma surra nas mulheres com as quais meu avô Raimundo saía. Contou também que minha avó adorava cantar, que tinha uma linda voz e revelou o nome do seu cantor romântico preferido, Adilson Ramos. Eram suas músicas que embalavam os dias em que minha avó Maria estava triste e, enquanto chorava e cantava, fazia bolo e, a cada etapa da feitura, dizia o nome das irmãs numa espécie de ritual, para que cada uma a ajudasse a fazer o bolo e ele crescesse e ficasse

gostoso. Segundo tia Lucy, também era a forma que encontrava de compartilhar, em pensamento, aquele momento com as irmãs, amenizando seu sofrimento. Minha avó tinha muita fé e acreditava na conexão energética entre pessoas, plantas e acreditava nos sonhos como avisos premonitórios que o universo lhe trazia. Achei muito bonito este relato, e ainda não o inseri por completo no espetáculo, mas pretendo.

**Figura 38** – Vó Maria em Canudos



Fonte: Acervo Pessoal ([1991])

**Figura 39** – Vó Maria na década de 1990



Fonte: Acervo Pessoal ([1995])

**Figura 40** – Minha avó Maria com avô Raimundo, seus sete filhos e tia Regina entre eles



Fonte: Acervo da família ([entre 1960 e 1970])



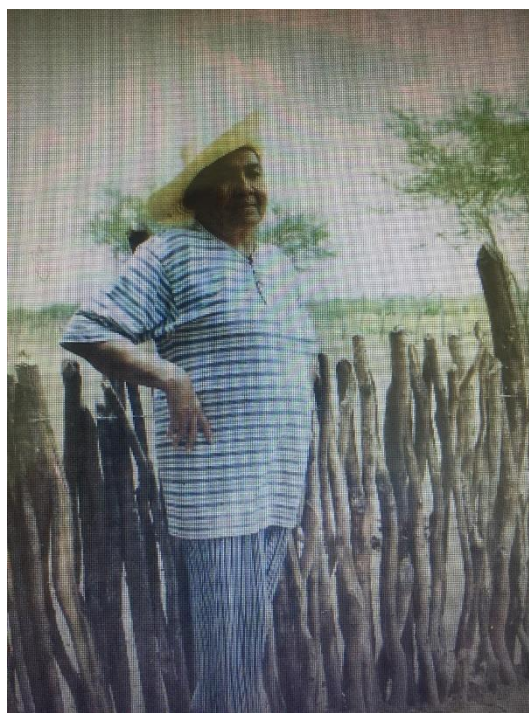
Percebi em tia Lucy a imponência da minha avó, o seu olhar distante, um pouco triste, pensativo, mas cheio de fé, sabedoria e conversas com Deus. Tem sua mesma corporeidade longilínea, seus traços caboclos, seus lábios grossos, ombros largos, quadris para dentro, queixo elevado, estômago alto, olhar desconfiado, o gosto por conversas na varanda ao redor da mesa e das jantas e cafés da tarde para reunir a família. Tudo isso foi importante para compor a personagem.

**Figura 41** – Tia Lucy, São José dos Campos



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

**Figura 42** – Vó Maria, Canudos (BA)



Fonte: Acervo Pessoal ([1995])

Perguntei com quem vó Maria havia aprendido sobre as propriedades das folhas e tia Lucy revelou que tinha sido com o seu pai, meu bisavô Manoel Lubarino, que, por sua vez, era filho de indígenas e o conhecimento foi passado de geração para geração. E, como toda descendente de indígenas, possuía amor e respeito pelas plantas.

E assim, pude coletar muito material e conhecer intimidades da minha avó, o que colaborou para uma construção de personagem mais aprofundada e detalhada. Com tanta informação recolhida, tive que, ao longo do processo, selecionar o que tinha maior relevância e poderia ser melhor aproveitado para o espetáculo. Sobre esta fase de escolhas, Hirson compartilha o seguinte pensamento com o qual me identifico:

[...] quando se vai a campo, há um objetivo primeiro que te faz optar por esta ou aquela direção territorial, mas a direção de cada olhar vai depender de uma captura absolutamente intuitiva e que será uma para a Leonor, outra para a dona Maria, outra para o seu Anísio. A compreensão do tamanho da importância dessa captura se dará em primeiro plano no momento da retomada do material e em segundo no momento da criação (HIRSON, 2006, p.130).

Sendo assim, descobri a importância da pesquisa de campo ao colocar o material coletado em diálogo com as memórias, ora reforçando-as, ora reconstruindo-as, ampliando histórias e conhecimentos acerca das figuras observadas, o que me possibilitou criar a dramaturgia e desenvolver os personagens alicerçados por uma base mais sólida. Feita a pesquisa de campo, era chegada a hora de preparar o corpo/voz para deixá-lo sensível e disponível para a próxima etapa do processo criativo, como revelarei abaixo.

## 2.4 PREPARAÇÃO CORPORAL

Através do levantamento dessas figuras, situações e histórias, deu-se início às improvisações e, aos poucos, foram surgindo fragmentos de cenas. Optei também por separar alguns poucos adereços, um mine cenário, que se resumia a uma mesa e a uma caixa de som. Feita a disposição cênica, era chegada a hora de preparar o corpo para os ensaios. Iniciava com alongamento, fazia um pouco de exercício vocal, aquecia-me e concentrava-me e movimentava-me pelo espaço, dançando, muitas vezes, as músicas das cenas, intercalando com a experimentação dos corpos dos personagens, atentando inclusive para cada detalhe corporal e energético.

Experimentava diferentes ritmos, níveis, timbres e observava as reações corporais. Percebi, na autoavaliação do meu próprio percurso criativo, que transitava entre o aquietar a mente, através do aquietar o corpo e abrir a percepção dos sentidos, tal qual ocorre no estado meditativo, deixando que o corpo reagisse livremente, sem comandos racionais, da mesma forma que também precisava, em determinados momentos, mudar a frequência vibratória, que partia do desgaste corporal, de levá-lo ao limite físico para, enfim, colocar a mente a serviço das respostas do corpo provocado. Ambas funcionavam bem e levavam para o mesmo lugar: um corpo vivo, sensível aos estímulos, reverberando estados criativos e possibilidades cênicas, novas.

Porém, o que aprendi, através do processo de me autopesquisar, foi que, enquanto atriz solo, precisava estar atenta a minha corporeidade (corpo/voz), conhecer a cada ensaio em que momento, em que estado se encontrava a minha ferramenta de trabalho e qual a melhor forma

de ativá-la para o ato criativo. O que variava a cada dia ou algumas vezes foi necessário iniciar com o primeiro caminho para depois partir para o segundo. Sendo assim, criei mais intimidade com meu corpo e aprendi, de certa forma, a escutá-lo, a reconhecer suas necessidades e disparadores cênicos, a potencializá-lo a favor da criação. Dessa maneira, concluo que o estímulo sensorial, aquele que o corpo não era dominado pelo racional, sempre foi o que melhor ativou minha corporeidade em função do processo de construção das *Três Marias*. Identifico sobretudo, no teatro laboratório de Jerzy Grotowski, consonâncias com o caminho que acredito ter trilhado:

Aqui tudo se concentra na “maturação” do ator que é expressa por uma tensão em direção ao extremo, por um completo desnudar-se, por um revelar a própria intimidade: tudo isto sem a mínima marca de egotismo ou de autocomplacência. O ator faz total doação de si mesmo. Essa é uma técnica de “transe” e da integração de todos os poderes psíquicos e físicos do ator que emergem dos estratos mais íntimos do seu ser e dos seus instintos, irrompendo em uma espécie de “transiluminação”. [...] procuramos eliminar a resistência do organismo a este processo psíquico. O resultado é a liberdade do intervalo de tempo entre o impulso interior e a reação externa. [...] O impulso e a ação são coexistentes: o corpo se esvai, queima e o espectador vê somente uma série de impulsos visíveis[...] não um acúmulo de habilidades, mas uma eliminação dos bloqueios. (FLASZEN; BARBA; POLLASTRELLI; MOLINARI, 2007, p. 106).

E assim, fui libertando minhas resistências e dando vazão aos impulsos interiores em prol da criação de um espetáculo o mais orgânico e verdadeiro possível e passível de tocar o público em seus recônditos sensíveis.

Visto o grau de exigência física que o solo acarretava, resolvi fazer aulas de dança afro e academia. Precisava estar com o corpo disponível para as grandes mudanças corporais, rítmicas e, até mesmo, para ter a respiração sob controle, já que no espetáculo canto, dança e represento muitos personagens em um curto período. Para auxiliar na emissão vocal, também investi em aulas de canto, o que me ajudou a compreender como utilizar melhor o meu aparelho fonador e o diafragma para não me cansar tanto e saber aproveitar bem o ar, principalmente nos momentos que sucediam movimentações rápidas e fortes – além de contribuir com a consciência da projeção e diferenciação vocal de cada personagem. Muitas vezes, fiz também movimentos de Kundalini que aprendi no curso de preparação para cinema da Fátima Toledo, antes de iniciar as encenações, o que me trazia para o momento presente e ativava toda a energia do meu corpo para a cena. Experimentava ritmos diferentes, músicas e objetos que estimulassem lembranças, investia na variação de pisadas e posturas, pontos de tensão e de condução do movimento, testava emissões vocais. Enfim, percebi que, à medida que ia

repetindo, movimentando mais, o corpo respondia aos estímulos e tornava-se mais disponível para a criação dos personagens.

Feita a preparação corporal, iniciava os improvisos das cenas, aquecendo-me à medida que repetia as sequências. E assim, de repetição em repetição, percebia onde e como poderia costurar cada cena, que detalhe corpóreo-vocal era necessário ajustar ou investigar mais, o que estava em excesso ou em falta. Aos poucos, descobria como conduzir a criação, por meio de erros e acertos, mas sobretudo, de persistência e conexão com o corpo em suas reações aos estímulos.

A repetição das pequenas células dramáticas que surgiam foram me fazendo refletir sobre o que estava coerente com meu propósito, o que faltava, o que necessitava de ajustes. Não se trata de um mero ato de repetir exercícios, e sim de repeti-los de forma a investigar suas reverberações no corpo, na voz, na ativação de memórias e sensações, seria mais próximo do que Grotowski chama de exercícios que “pesquisam”:

O exercício serve para a pesquisa. Não se trata de uma mera repetição automática ou de um tipo de massagem muscular. Por exemplo, durante os exercícios deve-se investigar o centro de gravidade do corpo, o mecanismo de contração e relaxamento dos músculos, a função da coluna nos diversos movimentos violentos, analisar qualquer desenvolvimento complicado e relacioná-lo ao conjunto de cada junta e cada músculo. Tudo isso é estritamente individual e resulta de uma pesquisa contínua e total. Somente os exercícios que “pesquisam” abrangem todo o organismo do ator e mobilizam seus recursos ocultos. (GROTOWSKI, 1971, p.88).

Desse modo, pude perceber a necessidade de investigar outras posturas, partituras corporais, emissões vocais, costuras narrativas e sonoras. Foi um processo de diálogo com a minha ferramenta de trabalho, atentando-me para o que despertava os meus impulsos criativos, percebendo também, onde e como se ativavam as memórias, se nas posturas, na musicalidade, num movimento, num gesto, num olhar ou numa respiração. Foi um trabalho minucioso de percepção e de diversas experimentações até achar o encaixe adequado para a minha proposta cênica.

Vale salientar também que a preparação corporal esteve presente em todas as etapas deste projeto. Estende-se desde os primeiros esboços de *Três Marias*, na sala da antiga casa em São Paulo, aos ensaios nas salas cedidas pela UFBA, em disciplinas, unidades da Universidade, eventos acadêmicos e saraus, sobretudo, nas oficinas com o grupo *Lume*, descrito no terceiro capítulo, onde pude aprofundar a minha pesquisa e encenação. Sendo assim, será possível encontrar ao longo da dissertação, em outros tópicos e capítulos, relatos que envolvem a

preparação corporal, visto que ela acompanha toda a trajetória deste trabalho. Separá-la de alguns assuntos, às vezes, torna-se inviável, até mesmo para o entendimento de quem lê. Percebam que a preparação a que me refiro neste tópico diz respeito ao momento anterior a oficina do Lume, o que inclusive, sofreu influências após esta experiência, porém sobre isso deixarei para discorrer mais adiante.

Durante a preparação corporal e os ensaios, percebi também que poderia facilitar na construção dos personagens e na ligação entre as cenas, o uso de alguns adereços, como descreverei a seguir.

## 2.5 ADEREÇOS E CENÁRIO, UM APOIO PARA A CARACTERIZAÇÃO

Ao iniciar os ensaios e investigações cênicas, senti a necessidade de utilizar além dos outros estímulos citados no tópico anterior, objetos de cena, adereços, figurinos e um pequeno cenário. Esse foi o outro *insight* que tive para me auxiliar no processo de criação, visto que não tinha direção nem com quem contracenar. Além de contribuir com a elaboração e diferenciação dos personagens, esses apoios cenotécnicos também facilitavam na condução, marcação, diferenciação e interligação das cenas.

Para ajudar na composição dos personagens, optei por usar uma calça *legging* e blusa preta, deixando o corpo o mais neutro possível, imprimindo nele apenas as corporeidades necessárias a cada cena e o deixando livre para receber os adereços de cada caracterização.

Minha escolha foi caracterizar as figuras apenas através da expressão física e vocal e utilização de poucos adereços, sem auxílios externos como maquiagem e figurinos elaborados. A ideia era trabalhar com uma espécie de teatro essencial como descreve Denise Stoklos<sup>31</sup>:

[...] Contrapõe-se a mídia, dispensa tecnologia. Um teatro que não careça de outras técnicas não terá nenhuma base na iluminação, no cenário, no figurino. A cena que não estiver indispensavelmente montada sobre o que é descartável, e sim montada na essência do rito teatral, faz as poltronas do teatro desafiarem o fugaz, tornando-se menos real que o evento no palco- é quando o fenômeno do teatro rompe os sistemas da Terra. Sistematizando o universo, revela-o na

---

<sup>31</sup> “Considerada uma das intelectuais e performers mais importantes do mundo, se apresentou em mais de 33 países, em 7 diferentes idiomas, recebeu 22 prêmios, publicou 7 livros e dirigiu e atuou em 27 solos teatrais de sua própria autoria. Foi professora de Performance Arts na NYU (New York University – EUA), é doutora honoris causa pela UNICENTRO, possui em seu nome um Festival, um Auditório universitário, um Centro Cultural e uma Fundação. Foi também agraciada pela Ordem do Mérito Cultural, do Rio Branco e do Pinheiro, e por diversos prêmios como APETESP, Shell, APCA, Mambembe, de Edinburgh, Romênia, Cuba, entre outros. Foi dirigida por Antônio Abujamra, Antunes Filho, Luiz Antônio Martinez Correa e Fauzi Arap. Fez teleteatros na TV Cultura na década de 70 e então se estabeleceu como uma das únicas atrizes brasileiras de maior visibilidade exercendo continuamente sua profissão sem fazer televisão ou telenovela” (STOKLOS, 2018).

contradição alucinada de caber, por um momento que seja, o maior dentro do menor (sorriso sincero o ator-mago, o ator magno, o ator). (STOKLOS, 1993, p. 46).

E, assim, me identifico com o fazer de um teatro essencial como o descrito por Stoklos. Somando-se à roupa de base preta, temos camisa verde cana, simulando as dos cordeiros, óculos, boné, cinto, torço branco, quartinha de barro, ramos de planta, bandeja, garrafa térmica com café, xícaras de esmalte, corda, caixa de isopor, latas de cerveja, lenço, tecido, nariz de palhaço e uma mesa ao fundo do espaço cênico. Esses elementos, apesar de sintéticos, ajudaram-me a compor os personagens e delinear melhor as cenas e a relação com a plateia.

O uso dos mesmos sempre se fez presente desde o início, assim como a utilização da mesa como cenário, que serve para apoiar alguns elementos de cena. Cada personagem, desde as primeiras improvisações, já apontava para a necessidade de possuírem adereços, até mesmo porque faziam parte dos utensílios utilizados pelas próprias figuras que observei. Também percebi que cada um em suas células dramáticas necessitava de uma trilha sonora, desenhando a atmosfera daquela cena e daquele contexto e corroborando também com a representação.

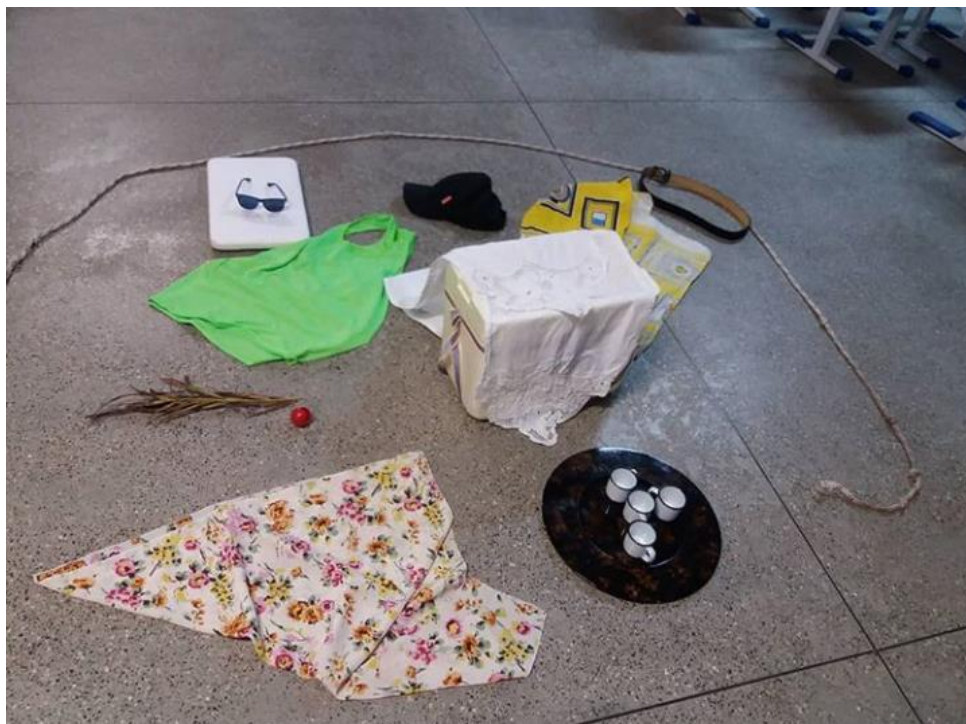
Assim, criei uma *playlist* de músicas para cada parte do espetáculo e, muitas vezes, tive que ligá-la sozinha, mas com o passar do tempo, solicitei ajuda de amigos para a operação do som, o que ajudava na minha permanência na atmosfera da cena, pois não mais precisava quebrar o fluxo da representação para realizar uma ação técnica. E, assim, à medida que os ensaios iam progredindo, desejei trocar impressões com outras pessoas acerca do processo. Afinal de contas, sempre tive o perfil artístico de interagir com o público, o qual, para mim, é motor e combustível para a criação então, mesmo com as cenas ainda com traçados não muito definidos, resolvi convidar pessoas para assistir e expor suas opiniões, o que foi de grande relevância para o aprimoramento deste trabalho, como relatarei no tópico a seguir.

**Figura 43** – Cenário das Três Marias, Sede Lume, Barão Geraldo, Campinas (SP)



Fotógrafa: Foto Maria Teixeira (2019).

**Figura 44** – Ensaio PAF V (UFBA)



Fonte: Acervo Pessoal (2019).

## 2.6 PLATEIA, COAUTORA DE NARRATIVAS

O meu processo, principalmente na construção das primeiras cenas, foi solitário, pouco a pouco fui abrindo os ensaios, primeiro para amigos artistas, depois para quem fosse operar o som e, ao encontrar um formato mais definido, sentia-me mais preparada para me inscrever em eventos e apresentar, oficialmente, as *Três Marias* para todo tipo de público. Desde o início, estive aberta para ouvir os espectadores, permitindo-me, assim, receber todo tipo de opinião, crítica, impressões, elogios e o que estivesse por vir, momento este que integra o processo de criação, influenciando-o diretamente.

A primeira vez que voltei a apresentar o espetáculo, dois anos depois, fora de São Paulo, local onde iniciei a construção do solo, foi em Salvador, na disciplina SPA (Seminários de Pesquisa Avançada), ministrada por Leonardo Sebiani.

Lembro-me de que todos, estudantes e professor, sentiram-se atraídos pela proposta cênica. Muitos disseram que identificavam na narrativa pontos em comum com suas próprias histórias de vida, também recebi elogios pela caracterização dos personagens e linha dramática de grande potência cênica. Porém, no meio dessas falas, surgiu por parte de algumas pessoas o apontamento para um cuidado com os estereótipos.

Aquela pergunta incomodou-me, até porque iniciei esse projeto justamente com o intuito de romper com os preconceitos dos quais eu mesma fui vítima em São Paulo, por ser baiana. Segundo, porque sempre refleti e me preocupei com o que eu queria comunicar através dos meus espetáculos e porque abomino qualquer tipo de movimento que menospreze, subjugu as pessoas. Eu, como uma artista humanista e preocupada com isso, fiquei mexida com a provocação, mas sabia que precisava tomar ainda mais cuidado para que não existisse qualquer possibilidade de parecer que estava apontando um caminho como aquele.

Como parto do princípio de que o público é um importante aliado, sua opinião é sempre bem-vinda. E, apesar de ficar um tanto abalada, entendi que precisava pensar numa forma de fugir do que aparentava, para alguns, o estereótipo, pois, de forma alguma, tinha a intenção de construir um espetáculo superficial, caricato e raso, baseado em formas pejorativas, preconceituosas, com as quais, inclusive, nós baianos, nordestinos, éramos retratados fora do estado. Pelo contrário, deseja combater os preconceitos através das *Três Marias*.

Como deixar explícito o meu posicionamento tanto no espetáculo quanto no meu discurso escrito? Como passar a minha ideologia para a cena de forma que não restassem dúvidas? Precisava fazer algo contra qualquer possibilidade desta impressão vir à tona novamente, até porque a motivação maior para criar este espetáculo foi justamente uma resposta



contra o preconceito pelo qual passei por ser uma atriz baiana em terras paulistanas. Meu intuito sempre foi o de valorizar a cultura local, incluindo os filhos desta terra. Hoje, suponho que aquele questionamento surgiu num momento muito embrionário do solo, em que, provavelmente, devido aos personagens e à dramaturgia ainda não estarem tão bem aprofundados e problematizados, gerou brechas desse tipo. Então, depois de muito refletir sobre como resolver essa questão, descobri que algumas falas reveladoras de verdades sociais e pessoais deveriam ser inseridas no contexto da peça, possibilitando ao público, adentrar aquele universo por um viés mais humano, sensível, profundo, reflexivo e crítico. Também me amparei teoricamente em leituras sobre a decolonialidade, lugar de fala, regionalismo e escuta sensível, através das quais compreendi a complexidade deste assunto e senti-me representada.

Foi a partir dessa bibliografia que compreendi também, que, às vezes, por mais cuidadosos que sejamos e mesmo tendo a melhor das intenções, o pensamento colonial é tão sutil, mascarado, onipresente e enraizado na nossa subjetividade, que nos tornamos factíveis a reproduzir o pensamento colonial, mesmo sem estarmos de acordo com ele. Qualquer deslize, o mesmo pode aparecer, assim como explica Sanchez:

[...] é importante discutir desde onde são colocados os olhares do artista-pesquisador, sobretudo pelo fato de que o pensamento colonial ainda possui força nas trajetórias e imaginários de alguns habitantes da América Latina. A maioria dessas raízes imaginárias vem se sustentando em mecanismos científicos, nos quais o pesquisador acredita ser neutro e sem visão alguma que o contamine; mas elas possuem, sim, um pensamento muitas vezes eurocêntrico e racista. (SANCHEZ-ARTEAGA, 2008, p. 122, tradução nossa)

Nesse sentido, compreendendo a importância de refletir e discutir esse tema de forma crítica, cuidadosa e embasada, após algumas novas inserções cênicas que julguei necessárias contra os estereótipos, iniciei novos questionamentos a partir do significado desta expressão, visando traçar paralelos com a minha criação no ponto em que se encontrava a partir de então. Deseja analisar minuciosamente as *Três Marias* após passar por alguns ajustes, para perceber se nela existiam ainda fissuras que revelassem qualquer tipo de discurso colonial. Assim, analisei os significados das palavras estereótipo e clichê e, por serem sinônimos, para não me tornar redundante, ative-me apenas à primeira palavra que, segundo o dicionário corresponde a:

Substantivo masculino. Padrão estabelecido pelo senso comum e baseado na ausência de conhecimento sobre o assunto em questão. Concepção baseada em ideias preconcebidas sobre algo ou alguém, sem o seu conhecimento real, geralmente de cunho preconceituoso ou repleta de afirmações gerais e

inverdades. Algo desprovido de originalidade e repleto de clichês. Comportamento desprovido de originalidade que, faltando adequação à situação presente, se caracteriza pela repetição automática de um modelo anterior, anônimo ou impessoal. [Artes Plásticas] Forma de impressão em que os caracteres estão fixos e estáveis, clichê, matriz. Que se adapta ao padrão de uma normalidade já fixada. Etimologia (origem da palavra *estereótipo*). A palavra estereótipo origina da junção de estereo-, do grego "stereós", com o sentido de sólido, + týpos, com o sentido de modelo, fôrma; pelo francês "stéréotype". (ESTEREÓTIPO, [entre 2009 e 2021])

Dessa maneira, ao refletir sobre o significado do estereótipo em relação à construção do espetáculo, encontro diversos pontos que divergem com o que o termo propõe. A começar pelo que me incentivou a iniciar o processo criativo do solo, que foi, justamente, uma resposta contra o preconceito que sofri por ser baiana. Em seguida, contrapondo as ideias preconcebidas às quais o estereótipo se vincula, abordo no espetáculo uma temática que diz respeito às minhas vivências e às minhas origens. E, por fim, como já discorri anteriormente, tive a pretensão desde os primórdios a, através deste trabalho, problematizar as ideias estereotipadas acerca da cultura baiana, lançando-me, para isso, em imersões sensíveis nesse universo, através das pesquisas de campo, convivendo e deixando-me atravessar por ele, questionando-me a todo momento e colocando-me em questionamento por meio de diálogos com o público e com as pessoas observadas na intenção de traçar um caminho diferenciado, além de trazer discussões na dramaturgia e nos personagens para justamente problematizar e provocar um outro olhar sobre a “baianidade”.

Também fui questionada sobre a presença de um diretor, mas sempre tive um certo receio de que, ao convidar alguém para dirigir, sofreria influências que acabariam afetando um trabalho que dizia respeito a minha trajetória de vida, algo que só eu vivi. Por inclusive ser muito subjetivo, sentia que precisava estar livre de outras influências e interferências, para que não desviasse do caminho, o qual me propus seguir, descaracterizando inclusive o aspecto autoral do trabalho. Então, decidi que só convidaria um diretor após toda a estrutura dramática estar pronta, o que ainda não aconteceu, pois não consegui finalizar ainda o espetáculo, devido à necessidade de priorizar a escrita da dissertação. Dessa maneira, para ajudar em partes neste ponto, principalmente com um olhar de fora, contei com o apoio do público, meu coautor e meu codiretor.

Também ouvi comentários sobre a movimentação em uma das cenas, que é praticamente uma coreografia, na qual distribuo pelo espaço os objetos da próxima cena em locais estratégicos, performaticamente. Foi muito importante o olhar de fora nesse momento, pois estava várias formas de resolver essa partitura e nunca me dava por satisfeita, até que fui

agregando uma opinião a outra, experimentando-as diversas vezes e, finalmente, cheguei a um formato no qual me senti mais contemplada.

A escuta da plateia era muito importante, pois me fazia refletir sobre como aquele trabalho a afetava, o que estava comunicando para ela, quais impactos causava e, através de sua opinião, também descobria onde deveria investir em mudanças e aprimoramentos para melhorar o espetáculo e potencializar a representação e conseqüentemente a recepção. Assim, fui levada a suprimir alguns pontos, trocar ou acrescentar falas e movimentações, mexer na ordem das cenas, descobrir outras camadas, experimentar outras corporeidades, espacialidades ou, até mesmo, investir em reestruturações textuais.

Em *Três Marias*, interajo a todo momento com o público, o que me ajuda a instaurar a atmosfera da cena, do personagem e a atraí-lo como um espectador ativo, empático, um parceiro da encenação. De fato, o público foi o meu grande aliado, estímulo e termômetro, quase como se fosse um uma espécie de diretor, parceiro de cena e autor do espetáculo. Era a partir das impressões da plateia, que retornava à sala de ensaio para lapidar o espetáculo. O espectador sempre foi o mediador entre a criação e a criadora e ouvi-los sempre foi condição *sine qua non* para meu(s) trabalho(s):

“Obrigada pelas Marias que nos representam, nos levam para esse mergulho de conscientização e construção. Parabéns pelo talento”.

“Baianos, baianas, suas baianidades, energias pulsantes e suaves. A impressão que tive é de ver cartas encenadas, biografias que se entrelaçavam na magia da sua cena”.

“Muito potente pela interação com o público e identificação com o público! Gostei muito!”.

“Um início que assusta e lhe pega de surpresa. Uma generosa exposição de uma história de vida e arte”.

“Gostaria de ver a “versão estendida”, foi rápido demais e já deixou saudade.”.

“Adorei Maria. Verdadeiras, das que não levam desaforo. Vai explorando mais o patriarcado, o racismo. Alerta Maria(s)”.

“Uma sugestão é explorar mais a figura da avó, que possui características muito afetivas com a maior parte das pessoas. Convidar as pessoas a dançar juntas. Um trabalho excelente. Muito obrigada”. (FALAS DOS ESPECTADORES, [entre 2018 e 2019]).

Mas, não só surgiram elogios. Também ocorreram críticas construtivas como as que descrevi anteriormente e que fizeram o espetáculo evoluir a cada apresentação.

Desde que abri os ensaios, o que mais recebia de retorno do público era a diferença entre cada uma das caracterizações, o que me deixava feliz, pois, por trabalhar desde o início com pelo menos sete personagens, corria um grande risco de deixá-los parecidos. Continuo tendo como meta e dobrando a atenção nas experimentações seguintes, visto que esse número tende

a aumentar para, pelo menos, mais três personagens, até a conclusão das *Três Marias*. Para essa diferenciação, além de experimentar o uso de alguns poucos artefatos cênicos, realizei uma investigação detalhada sobre cada personagem, compreendendo suas características e contextos tanto racionalmente e vivencialmente nas pesquisas de campo/ laboratórios, quanto os experimentando no meu corpo e no contato com a plateia. Sobre o processo de construção das personagens dissertarei no próximo tópico.

## 2.7 A CONSTRUÇÃO DOS “PERSONAGENS DA VIDA REAL”

Antes de iniciar este subcapítulo, gostaria de deixar claro que a divisão entre dramaturgia e construção de personagens nesta dissertação fez-se por mera necessidade de organização. Apesar disso, é importante revelar, todavia, que ambos foram desenvolvidos juntos e são inseparáveis neste processo criativo. Neste tópico, apresentarei um relato descritivo-reflexivo acerca da criação das personagens do espetáculo *Três Marias*, a partir das observações de pessoas com características espetaculares, em seu cotidiano, com as quais convivi em Salvador e Canudos.

A primeira etapa da construção consistiu na escolha de quais daquelas tantas figuras espetaculares que se descortinavam à minha frente tinham algum sentido para minha história de vida e para o roteiro de um espetáculo. Sendo assim, selecionei, até então, algumas figuras que, para mim, representam, sobretudo, a criatividade e espetacularidade soteropolitana, muitos deles em busca de sobrevivência e que também problematizavam algumas questões sociais como diferença de classes, sexualização das baianas e baianos, a exploração dos menos favorecidos, o racismo, o machismo, ou seja, reflexos do colonialismo, como já abordei em outros momentos. Como é o caso da baiana, do cordeiro, do vendedor ambulante de camarão e de cerveja e dos meninos de rua que foram hibridizados num único personagem. Também entra nesse *hall* de trabalhadores a empregada doméstica Romildinha, mas que só participará no segundo bloco do espetáculo, mas trago-a por ter sido uma das figuras-chave que despertou minha percepção da espetacularidade como potência cênica. Neste reduto também destaco a minha própria presença no espetáculo, enquanto criança e narradora, além da minha mãe, Maria das Graças, que é citada na narrativa.

Os trabalhadores informais citados são apresentados como um único personagem, mas representam uma classe inteira, inclusive, em alguns momentos, se metamorfoseiam entre si, aparentando ser uma única figura, como é o caso do menino de rua, do cordeiro e do vendedor

ambulante. Todos eles têm em comum a malandragem das ruas, a interatividade com o interlocutor e a necessidade de sobreviver, satisfeita à proporção da sua criatividade e retórica.

Observo, neste trabalho, que, enquanto Salvador revela um tom de malandragem, ousadia, irreverência, criatividade e brincadeira; Canudos apresenta uma atmosfera mais séria, poética, às vezes sofrida, religiosa, revelando um tipo de sabedoria que vem da observação da vida, o saber do povo sertanejo, com suas histórias curiosas e sobrenaturais, que, por alguns momentos, revela seu tom peculiar de comicidade mais ácida, quando, por exemplo, revela ao público jeitos inusitados de cumprimento ou expõe uma opinião de forma extremamente sincera, desprovida de más intenções.

Reconheço-me, então, no trânsito entre tonalidades dramáticas “agridoces”, diferentes em algumas características, mas ambas fruto da junção de objetos espetaculares litorâneo-sertanejos, típicos da realidade híbrida baiana. No entanto, são a criatividade, o humor e a espontaneidade, pertencentes à espetacularidade, que unem esses dois núcleos, que se complementam entre si em alquimias de temperos que resultam nas *Três Marias*.

### **2.7.1 A baiana**

A primeira personagem através da qual o público é recebido do lado de fora do local da apresentação é uma típica baiana, daquele estilo recepcionista de aeroporto em época de carnaval ou anfitriã de turistas no Pelourinho. Simpática, improvisa com o público, dá banho de cheiro, diz frases clichês e outras que surgiram durante os improvisos com a plateia como: “sorria, você está na Bahia!”; “Você já foi à Bahia, nego? Então, vá!”; “Venha, mãe, venha abençoada”; “Afeeee... as plantas chega muchô... Deus é mais... Mangalô Três Vezes”; “Você sabe o que a baiana tem? Tinder!”; “Fecha o olho que isso aqui não é shampoo Johnson”; “Venha, ninha, pegar o axé”; “Venha, nego, pode vim, que eu num morde não”. A personagem é divertida e espirituosa, é o estereótipo da “baiana para gringo ver”, a representação da alegria e sensualidade baiana, retratando o imaginário que criaram de nós fora do estado. Foi desenvolvida, assim, intencionalmente como estratégia, com o intuito de provocar uma quebra, uma reflexão sobre este tipo de olhar que será abalado ao longo do espetáculo através das outras cenas. Sobre essa imagem estereotipada e reducionista de baianidade as universidades vêm questionando, como relata Vasconcelos:

As discussões sobre baianidade realizadas na academia nos últimos anos, geralmente colocam em debate o modelo de identidade produzido e veiculado

sobre a Bahia pelo olhar da publicidade, na qual a mesma é vista, segundo Roberto Albergaria (2002, p. 21), como “[...] uma espécie de paraíso singular e total onde a partir da miscigenação se gerou um caldo cultural muito próprio e feliz (2002, p. 21)”. (VASCONCELOS, 2007, p. 22).

Vasconcelos ainda rebate as discussões que se encerram em Salvador e no Recôncavo e, no caso para ela, são excludentes das outras regiões do estado como o semiárido, por exemplo. Para ela, “a imagem oficial e hegemônica da Bahia, foi implementada por uma política cultural que priorizou o turismo e a legitimação de seus governantes” (VASCONCELOS, 2007, p. 23). Sendo assim, no intuito de problematizar a imagem de baianidade, desenvolvi a cena da Baiana como *hostess* (recepionista, anfitriã), para introduzir o público nesse universo preconcebido e depois questionar, provocar e ampliar esse olhar, como verão mais adiante com a cena do cordeiro, dentre outras. Tanto o corpo quanto a voz são bem fluidos, malemolentes, “chamenguentos”, aconchegantes e acolhedores. Ela tem o glúteo bem empinado, numa lordose forçada, o plexo solar em destaque, aberto e receptivo, e um movimento corporal e vocal lento e curvilíneo, esbanjando sensualidade.

Para ajudar na composição, utilizei um pano branco na cabeça, amarrado como um torço e uma quartinha de barro com água de cheiro e folhas, com as quais vou benzendo cenicamente a plateia.

O ato de benzer é acompanhado das falas que desenvolvi em improviso nos ensaios abertos, que exemplifiquei acima, e, a cada apresentação, surgem novas *gags*. Criei esta cena como um momento clichê intencionalmente, para que o espectador adentre o local da apresentação com a sensação de que na Bahia é tudo tranquilo, receptivo, alegre, divertido, festivo, lascivo, “macumbístico”, tal qual a ideia que se propagou de nós fora do estado. O objetivo disto é deixar a plateia bem relaxada, para depois, com a cena seguinte, que é um simulacro de carnaval, romper com a imagem idílica e estereotipada drasticamente, promovendo um choque de conceitos ou melhor, preconceitos.

**Figura 45** – Ensaio sede Lume, Representação da Baiana



Fotógrafo: Ademir Apparicio (2019)

**Figura 46** – Ensaio sede Lume Representação da Baiana



Fotógrafo: Ademir Apparicio (2019).

### 2.7.2 O cordeiro

Assim que a plateia entra no local do espetáculo, o carnaval é anunciado pelo cordeiro que aparece entre as pessoas, dando ordens de puxar a corda do bloco gerando um desconforto devido à sua fala violenta e impositiva. Esta cena coloca a plateia em dificuldade, pois são muitas pessoas puxando a corda para um lado e para o outro, sob pressão, divididas por cordas, cores de pele e classes, simulando o que realmente acontece no período da festa.

O cordeiro é um arquétipo de outros cordeiros, representa um grupo social. Por ter pulado como folião tantos carnavais, dentro e fora da corda, observei muitos cordeiros, os quais sempre me chamaram a atenção, tanto pelas condições de trabalho desumanas, quanto pela irreverência, agilidade, gingado, sagacidade e malandragem, diante das dificuldades. Seus corpos e a corda que seguram, me parecem um só, dotados de flexibilidade e, ao mesmo tempo, tensão e firmeza. Um corpo que sua, que necessita imprimir força, ser ágil, fluido na multidão. Tudo isso para dar conta de dividir um público que paga pela festa privada em troca de abadás e um público que é privado do seu direito de ir e vir, limitado espacialmente por aquela corda. Esta é a festa carnavalesca “democrática e inclusiva” como é anunciado nas mídias, é o melhor carnaval do Brasil.

O Cordeiro representa o trabalhador braçal que, contraditoriamente, recebe uma quantia financeira irrisória, o que é um contraponto em relação ao valor exorbitante que os foliões uniformizados pagam para curtir o carnaval “protegidos” por esses mesmos cordeiros. É vítima de um sistema social perverso e explorador, mesmo sendo peça fundamental para a existência e permanência dos blocos de carnaval. Ao mesmo tempo, acaba por assumir o papel de uma espécie de capataz, ao dividir as classes, servindo os ricos e renegando os seus por necessidade.

Trata-se de uma cena provocativa e participativa em que a plateia é impulsionada a transitar de uma apreciação passiva a literalmente colocar a “mão na massa”, ou melhor, na corda, tendo a responsabilidade de conduzir o bloco de carnaval em suas próprias mãos e em condições desagradáveis, que vão desde o desconforto do esforço em puxar a corda à sua separação por cor da pele, a ouvir ordens de forma grosseira: “os branco pá dentro e os preto pá fora”; “puxa essa porra, véi, bora!”; “Todo mundo pá direita, todo mundo pá esquerda, rumbora negão”; “se saia, véi, que você é pardo”, simulando a própria realidade dos cordeiros nessa época do ano. O intuito é causar estranheza, revolta, incômodo com a divisão, pois todos estão fazendo parte da mesma festa, mas, enquanto uns se divertem, os outros trabalham. Ao refletir sobre essa cena concluo que, realmente, surtiu efeito.



Assim, apresento um outro lado da Bahia na qual a crueldade, o racismo, a exploração e a diferença de classes imperam, mostrando que a diversão da minoria burguesa, branca, está às custas do sangue e do suor da maioria pobre, negra, periférica, que, ao final da folia, recebe como recompensa pelas 12 horas de trabalho braçal, míseros 50 reais, uma garrafa de água, uma Coca-Cola quente e um biscoito. Esta é uma cena de denúncia, uma crítica.

O personagem do cordeiro, por exemplo, surgiu da minha participação como foliã nos carnavais de Salvador e foi reforçado ao assistir ao documentário *Cordeiros* (2008), de Ana Rosa Marques, o qual relata, através de entrevistas e filmagens dos bastidores do carnaval, toda a realidade que envolve este trabalho temporário, desumano, no qual se estabelece a exploração das classes mais altas sobre as mais baixas, reveladas pela discrepante diferença entre os preços dos cachês dos artistas e dos abadás em detrimento do valor irrisório recebido pelos cordeiros em condições trabalhistas totalmente insalubres, apontando, escancaradamente, a permanência de práticas escravocratas disfarçadas, em contraste com a imagem criada do espírito festivo e alegre do carnaval Baiano.

A observação de trejeitos, formas de falar e agir durante aquele serviço me chamavam atenção. Os corpos marcados e os gestos ágeis, compassados e firmes remetiam-me a uma espécie de coreografia. Como disse anteriormente, comecei a representar primeiro por intuição, empatia e pela observação da forma e, depois, fui aprofundando, criando outras camadas na corporificação ao longo do tempo. Trata-se de uma cena denúncia, na qual o cordeiro invisível na realidade carnavalesca, agora, é visto e ouvido e, por isso, incomoda e revela a complexidade desta classe trabalhadora, do carnaval e de uma pirâmide social desigual e cruel.

As lembranças que tinha dessas figuras, de quando participei dos carnavais se juntavam a fotografias e filmagens no exercício da observação, conversas que tive com eles e a tentativa de mimetizá-las. Nesse processo, encontrei alguns pontos em comum entre os cordeiros, os quais busquei passar para o corpo-voz; foram eles a rigidez e a tensão corporal devido à ação de empurrar e puxar a corda com firmeza, em meio à multidão e ao fluxo intenso de transeuntes. O estado de alerta transbordando em tônus e olhares muito atentos, devido a muitas informações como a música estridente, as brigas próximas à corda, as pessoas que tentavam passar para o outro lado, os vendedores de cerveja que paravam no meio da pista, ou outros foliões que se encostavam na corda, assim como perigos iminentes. Todos esses aspectos influenciavam num estado de alerta, refletindo, inclusive, na expressão facial tensa e cansada, atenta a qualquer comando e perigo. Em contraponto, apresentavam alguns rompantes de descontração ao se afetar pela música, levando-os a dançar coreografias adaptadas a situação em que se

encontravam, na qual tinham a responsabilidade de conduzir o bloco em suas mãos e manter a segurança dos foliões pagantes.

O queixo aparecia levemente apontado para cima como se estivesse impondo respeito, como se estivesse pronto para abordar quem quisesse ultrapassar para dentro da corda sem ter pago o abadá. Já os quadris oscilavam, ora num empinar de glúteos para dançar, ora num destacar de pélvis para se impor ou paquerar. Os braços se abrem enquanto fala e encara ou ameaça o outro.

A voz também apareceu naturalmente pela lembrança e pela experimentação das posturas e ações corporais que despertavam sensações físicas e emocionais. A voz do cordeiro se revelou imperativa como de um policial, ele é atento a tudo, desbocado, debochado, às vezes revoltado pelo valor que recebe de 50 reais para trabalhar por 12 horas e por ter como alimento dois biscoitos, uma Coca-Cola quente e uma água que deveriam sustentá-lo por todo esse tempo.

Durante a festa ele arranja formas de se divertir dançando, paquerando e, às vezes, envolve-se em brigas ou termina recebendo agressões dos passantes ou agredindo. Este personagem também foi construído além da observação vivencial, do assistir vídeos documentários sobre o carnaval da Bahia, incluindo depoimentos dos cordeiros. Ao tentar reproduzir seu corpo, trago um registro aterrado, centrado, e cheio de gingado e malandragem como na capoeira. Ele está em prontidão, pronto para qualquer coisa, então possui uma base plantada e o tronco flexível, tanto para imprimir firmeza na segurança da corda, quanto para impedir que passem para dentro do bloco, trazendo rigidez a musculatura ao manusear a corda, que também é experimentada pelo público que é convidado pelo personagem a puxá-la, simulando o carnaval.

Sua voz é direta, alta, forte e projetada, até gritada algumas vezes, devido à música alta e por estarem na rua. Também são proferidas gírias locais. No final de sua performance, o Cordeiro separa a plateia de forma que os brancos vão para dentro da corda e os negros ficam para fora. Daí, explica as condições de trabalho desumanas, demonstrando que, por traz da alegria, existe muito sofrimento também, mas, segundo ele, “o que é um peido pra quem tá cagado? Tá no inferno abraça o diabo”. E, assim, diz que se “já tá lá mesmo vai *“meter dança”*”.

Dança a música de pagode *Popa da Bunda*, sem nenhum tipo de pudor, querendo dar show, ser mais uma atração do carnaval, é um momento de empoderamento através da dança, de se sentir em destaque, de sair da invisibilidade, de virar a estrela do carnaval por alguns segundos e, assim, mexe o máximo que pode seu corpo e sua pélvis para chamar a atenção e ter

um momento de respiro de catarse e prazer no meio dessa condição, como presenciei diversas vezes na vida real.

Quando muda a primeira música que representa o início da cena do Carnaval com o samba reggae cantado por Margareth Menezes para o pagode *Popa da Bunda* da Banda Psirico, o cordeiro deixa o corpo mais leve, remexendo bem os glúteos, os braços e ombros, emitindo gritos catárticos em meio à coreografia. Além disso, canta e balança a cabeça de um lado para o outro, como num movimento de uma cobra, o que popularmente é chamado de “bate cabelo”.

Relato ainda a importância da utilização de acessórios como boné, óculos escuros e blusa semelhante ao uniforme dos cordeiros, para a composição do personagem. Além desses elementos que compunham o figurino, utilizar a corda realizando movimentos semelhantes aos da festa carnavalesca, incluindo o público como figurante da cena, também colaborou com a encenação.

Essa cena aponta uma crítica social e política quando levanta questões de classe e raça, reveladas na fala do cordeiro: “os branco pa dentro”, “os preto pa fora”, simulando a situação dos blocos de carnaval, nos quais quem pode pagar pelos exorbitantes preços dos abadás são, em sua grande maioria, a classe alta e branca que fica dentro da corda, protegida pelos negros e pardos de classe inferior que os protegem de negros e pardos de sua mesma classe, tal qual faziam os capitães do mato em outros carnavais.

A ideia de problematizar esta cena surgiu após ser provocada por alguns espectadores, como revelei anteriormente, quando numa abertura do processo, logo no início das minhas experimentações cênicas, fui questionada sobre a apresentação dessas figuras de forma estereotipada e isso me fez pensar numa maneira de como quebrar esta impressão e conseguir levantar um outro nível de discussão e reflexão. Afinal, o meu intuito com este espetáculo nunca foi apresentar um *buffet* cênico de virtuosismo corpóreo vocal, e sim promover sensibilizações, inquietações, críticas, reflexões e inclusive valorização dessas figuras invisibilizadas. Foi, inclusive, a partir daí que surgiu a ideia de trazer para cena as segregações raciais e sociais existentes na Bahia, “a terra da alegria”.

**Figura 47** – Representação do cordeiro 1

Fotógrafo: Ademir Apparicio (2019)

**Figura 48** – Representação do cordeiro 2

Fotógrafo: Ademir Apparicio (2019)

**Figura 49** – Representação do cordeiro 3

Fotógrafo: Ademir Apparicio (2019)

**Figura 50** – Representação do cordeiro 4

Fotógrafo: Ademir Apparicio (2019)

**Figura 51** – Representação do cordeiro 5

Fotógrafo: Ademir Apparicio (2019)

Após o carnaval, vem a cena dos vendedores ambulantes. Digo vendedores no plural, porque foram dois os que me inspiraram, o vendedor de camarão e o de bebidas da praia do Porto da Barra em Salvador. Mas, em determinado ponto, passam a ser um só, como verão no tópico seguinte.

### 2.7.3 O vendedor ambulante

Para desenvolver o personagem do vendedor ambulante, passei por quase que uma metamorfose entre o cordeiro e o vendedor, sendo que o segundo é mais suave, mais relaxado, “escorregadio”, divertido e brincalhão.

Para fazer a passagem entre um e outro, optei por baixar o tom de agressividade do cordeiro, deixei o corpo menos tenso, mais flexível, solto, sinuoso e foquei no tom da brincadeira e descontração. Nessa cena, a qual intitulei *cena dos ambulantes da Bahia*, mesclo dois vendedores em um. O primeiro foi baseado no João do Camarão e o outro num vendedor de bebidas. Seu João vende o camarão com uma música composta por ele mesmo e que descreve o seu produto, o “camarão sem cabeça e sem *oreia*”. A letra da música é basicamente esta: “O meu nome é João, eu só vendo é camarão. Vamo que vamo. Ziriguidum borogodó. Vamo que vamo cumê o bichinho, camarão no espetinho. Camarão sem cabeça e sem oreia”.

O outro vende bebidas e sua tática para atrair a clientela e aumentar as vendas foi criar um *jingle* rimado e ritmado, acompanhado de coreografia de *hip hop*. Enquanto o vendedor canta, movimentava o corpo como um *beeboy*, sincronizando cada trecho da música com um movimento e uma pausa. Para esse momento, aproveitei a breve experiência que tive com aulas de *hip hop*, as quais faziam parte da preparação de um espetáculo de rua quando estava em São Paulo. Apesar de não dançar muito bem este estilo, pois o contato com o mesmo foi muito rápido, resolvi, mesmo assim, aproveitar este conhecimento a favor do espetáculo, e inclusive utilizar da irreverência do vendedor, para lidar comicamente com a minha falta de domínio neste estilo.

Para o momento da coreografia, precisei decupar cada parte do corpo como o estilo solicita, desenhando detalhadamente cada movimento, tentando minimamente desenvolver alguma precisão. Cada passo da dança é seguido de pausas realizadas nos finais das frases, e a coreografia do *hip hop* é acompanhada da seguinte fala marqueteira: “Eu não tenho Pepsi. Eu não tenho Skol”. Pausa. E no último momento surpreende o público com a frase final: “Eu tenhooooooooo: Schin Kariol!”, acompanhada de um movimento corporal imitando um escalar,

um espacate no chão, com os braços erguidos, como nos finais apoteóticos de grandes musicais da Broadway.

Nessa cena, preciso destacar também a interação com a plateia, a qual surgiu de improviso, suscitando inclusive na criação do restante do texto, enquanto o vendedor distribuía cervejas para o público. Nesse momento, há uma pequena mudança corporal entre a venda do camarão e das bebidas. Neste último, o corpo se torna mais amolecido, o andar do isopor até o público é quase que um arrastar de pés, num gingado próximo ao da capoeira.

As falas que surgiram a partir das improvisações principalmente com plateia foram: “Vai querer papai? É 0800 pai”; “Vai querer negona? Tá cum sede? Tá até cá boca aberta... Tome aí que hoje eu tô igual a Bruna Surfistinha, tô dando pra todo mundo”; “E você, mô pai, aproveitcha que tá cuzinho de foca, geladinha”; “E você abençoada, é vegana, é? Pode beber sem medo, que essa aqui é puro malte, orgânica, sem glúteo, direta do Capão, sem agrotóxico (enquanto mostra a schin)”; “Desce redondo. Se jogue vá”.

Em meio a esta interação com a plateia, decidi incluir uma situação ocorrida nas ruas de Salvador, permeada pelos trejeitos de um menino de rua, que inclusive havia experimentado nas aulas de Dicção de Iami Rebouças durante a graduação. E assim, surgiu a cena da paquera, numa espécie de hibridismo entre o vendedor e esse “capitão da areia”, o menino de rua.

Aproveitando que a plateia já estava descontraída com a cena anterior, disponível para brincadeiras, escolho duas moças para direcionar as cantadas e busco um homem para servir de confidente. Nesse momento, coloco a voz num tom ainda mais suave e galanteador e invisto na sensualidade, passando a língua levemente pelo lábio inferior, os quais, em seguida, se comprimem, formando uma protuberância frontal, como num movimento de beijo, seguido de um leve morder dos lábios.

A pélvis está projetada para frente, numa alusão ao desejo sexual e as costas se inclinam levemente para trás. O corpo balança como num balanço de mar e os pés se arrastam no chão, dando um tom de relaxamento e preparação para o bote. O pescoço avança levemente para a frente e os olhos se comprimem. É uma postura machista, invasiva, abusiva, que gera riso, constrangimentos, riso nervoso e, por fim, vem o choque, o qual descreverei abaixo.

Surge, em meio a esse gestual, o comentário com algum homem da plateia como se estivesse fazendo um aparte: “venha cá, vei, aquela mulé tem goiabada na barriga?” E em seguida para ela: “Porque você parece um sonho”. E ri. Agora falando diretamente para outra mulher da plateia: “E você, minha linda, colé sua graça?” Faz uma rotação com o corpo e, quando fica de frente já está sem boné e sem óculos e imita uma menina tímida respondendo com um riso envergonhado: “Thais...”. Ele mimetisa o estereótipo do sexo frágil e acha graça

disso. Ele zomba do feminino. Faz a rotação novamente, coloca de volta o boné e diz fazendo movimentos sexualizados com a pélvis: “Porque Táíspetacular!”, ele ri, vai alternando riso do vendedor sarcástico e ousado, com o riso da menina, envergonhada, constrangida, e talvez querendo flerte, e aumenta exageradamente este riso, que vira o riso da menina Maria, criança, que, em seguida, é interrompido e ameaçado pelo trio pai, avô, tio avô numa cena violenta de repressão e violência física e psicológica, em que a menina (Maria criança) é humilhada, ameaçada e apanha de cinto por sorrir.

Esse é o trecho soteropolitano da peça. Como podem ver, o espetáculo tem muitas nuances e atmosferas, que se dividem entre diversos tipos de comicidade e drama, ora satirizando, ora poetizando, ora se deleitando, ora problematizando. Este foi o núcleo de figuras que observei e me inspirei em Salvador. Relato, a seguir, os personagens oriundos de Canudos seguindo a sequência de suas aparições no espetáculo.

**Figura 52** – Cena da paquera – hibridismo, menino de rua com vendedor ambulante. Registro de interação com a plateia. Apresentação Virada de Eros, Escola de Teatro da UFBA



Fotógrafo: Ronaldo Queiroz (2019)

**Figura 53** – Ensaio Lume



Fotógrafo: Ademir Apparicio (2019)

**Figura 54** – Apresentação Virada de Eros, Escola de Teatro da UFBA



Fotógrafo: Ronaldo Queiroz (2019)

**Figura 55** – Ensaio Lume



Fotógrafo: Ademir Apparicio (2019)

**Figura 56** – Performance – vendedor ambulante. Ensaio Lume



Fotógrafo: Ademir Apparicio (2019)



#### 2.7.4 O homem canudense ou o cabra macho

A criação do primeiro personagem do núcleo canudense consistiu de uma mistura de influências de três pessoas observadas, das quais aproveitei características variadas, unindo-as e formando uma única representação e, por esse motivo, denomino este tópico de “O homem canudense”. Foram utilizados como base para a criação deste “cabra macho”, o corpo do meu tio avô Adrino, a fala oriunda do discurso do meu pai Gervásio e a voz do meu avô Raimundo. No segundo bloco do espetáculo que ainda está sendo desenvolvido, revelarei outras facetas de Tio Adrino, onde abordarei o humor, a poesia e a sabedoria desse homem canudense.

**Figura 57** – Eu e tio Adrino, Serra Vermelha (Canudos, BA)



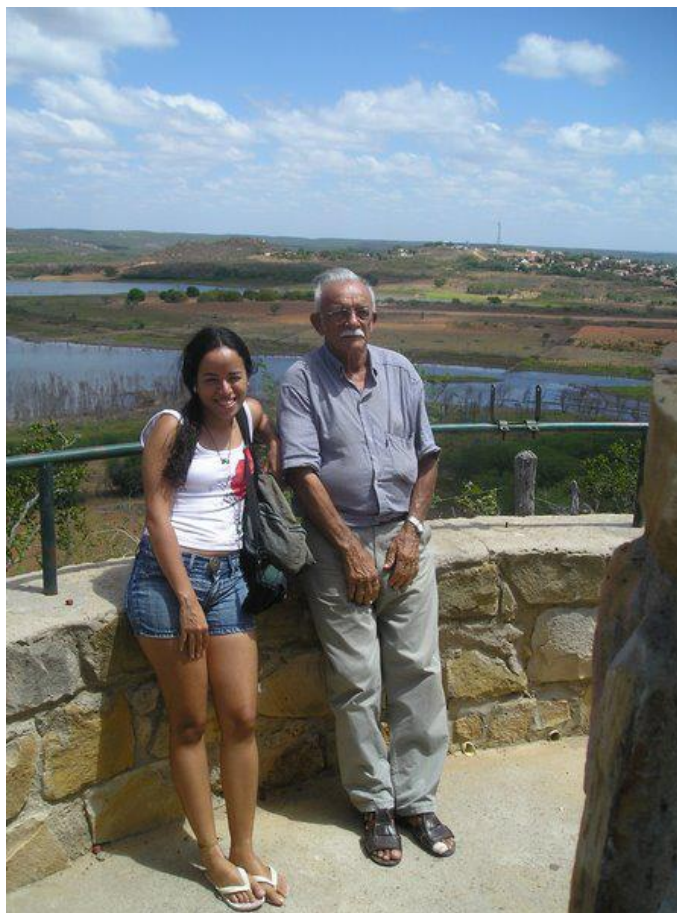
Fonte: Acervo Pessoa (2019)

**Figura 58** – Meu Pai, Gervásio e eu. Serra Vermelha (Canudos, BA)



Fonte: Acervo Pessoal (2018)

**Figura 59** – Eu e meu avô, Raimundo Caterê, Mirante do Conselheiro (Canudos, BA)



Fonte: Acervo Pessoal, ([2004])

Para transmutar essa tríade de personas num só corpo, utilizei a observação ao vivo, entrevistas, filmagens, gravações de áudio, fotografias e a própria memória. O corpo que codifiquei foi inspirado no tio Adrino, meu tio avô, que tem um quadril com a lordose acentuada, o que deixa sua barriga um pouco saliente, e o tronco é levemente inclinado para frente, como se estivesse num leve desequilíbrio, as articulações dos joelhos, cotovelos, dedos das mãos são um pouco dobrados, um pouco rígidos, a boca, muitas vezes, fica entreaberta e possui uma suave protrusão, os olhos estão sempre contraídos, meio desconfiados, observadores, são olhos que veem longe, que, às vezes, vagueiam, talvez em lembranças antigas ou pensamentos no futuro, a expressão facial demonstra impaciência e, às vezes, uma tonalidade de leveza, quando ouve música, canta, conta piada, causos e declama poemas.

Um dos pés é aberto enquanto o outro aponta para frente e, ao caminhar, pende mais para o lado direito, assim como um dos ombros também está mais voltado para esta direção e possui uma tensão que o eleva para cima. Ao sentar com as pernas abertas e os pés em meia

ponta, mexe os joelhos que abrem e fecham ou os balança para cima e para baixo e tem o pescoço ligeiramente retraído para trás.

Em seguida, trabalhei a voz do meu avô para aplicá-la neste corpo. Ela se assemelha quase a um rosnar, com alguns tons de sussurro, tem firmeza, aspereza, é ventilada e alterna momentos de prolongamento e pontuação, traz um tom de repreensão e raiva.

A fala, ou seja, o texto que compõe essa figura híbrida vem da memória infantil, de quando era repreendida pelo meu pai, que brigava comigo, com um palavreado ameaçador acompanhado, algumas vezes, de “cinturãozadas” nas mãos. Optei por unir a este texto a fala do meu avô, que também correspondia a um ato repressor de violência física e psicológica, ao impedir que os netos rissem, principalmente eu, a mais risonha de todas, alegando que dava rugas. Nunca entendi por que crianças felizes causavam tanto incômodo a ele, e o pior é que quando meus primos e eu tentávamos segurar o riso, tínhamos ainda mais vontade de rir, o que o deixava ainda mais apoquentado.

Esta cena sempre foi complexa de fazer, pois exigia transições da cena anterior do menino de rua-vendedor, seguida da “imitação de Tais”, para a Maria criança rindo e a entrada da figura repressora tríplice (tio avô-pai-avô), o homem canudense. Cada momento desse possuía deslocamento de espaço, mudança na corporificação e na energia. Foram necessários muitos experimentos, ensaios, repetições e apresentações para encontrar um formato que me satisfizesse cenicamente, inclusive com a aprovação do público e seu entendimento da proposta. Para essa cena inclusive, contei brevemente no início da sua criação, com o olhar crítico do diretor e amigo Luís Alonso. Porém, ainda levou um tempo de maturação para que ela se ajustasse e, ao longo dos ensaios, ainda fiz algumas alterações por conta própria. Próximo a uma das apresentações num evento acadêmico, pude ouvir também a opinião das atrizes e amigas Any Luz e Brenda Urbina que me auxiliavam na operação de som.

Esta parte do espetáculo me exigiu decupagem, sistematização de cada fase, diferenciação de cada partitura e muita consciência corpóreo-vocal que foi adquirida através de exaustivas repetições para alcançar um efeito mais próximo do desejado. Esse é o clímax do espetáculo, a mudança para o outro universo da peça, então, precisava encontrar a medida certa e as mudanças no tempo que causassem espanto na plateia, que quebrasse com o clima da cena anterior e os conduzisse agora para um novo momento, uma nova atmosfera.

**Figura 60** – Oficina Mimesis 2, sala verde do Lume



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

**Figura 61** – Apresentação Virada de Eros, Escola de teatro da UFBA



Fotógrafo: Ronaldo Queiroz (2019)

**Figura 62** – Oficina Mimesis 2, sala verde do Lume



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

**Figura 63** – Oficina de mimesis 2, homem canudense, sede Lume (Campinas, SP)



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

### 2.7.5 A “Vó” Maria

Além do tio Adrino, aparece, no núcleo canudense, a figura da avó Maria, a que completa a trilogia. Para construir sua personagem, utilizei-me da memória, pois ela é falecida, de idas aos locais onde ela frequentava, de convívio com amigos, familiares, e de entrevistas com os mesmos, alguns que até hoje ainda moram em Canudos. Além disso, a observação de fotos, filmagens, diários e de suas irmãs, que se parecem com ela, foram muito úteis para a criação.

Fiz sua releitura, buscando teatralizá-la um pouco mais, sem perder suas características mais marcantes, é claro. Dessa forma, optei por envelhecê-la mais, envergando levemente os ombros, porém mantendo-os destacados como eram originalmente, diminuindo os seus passos, mas sendo fiel ao arrastar dos seus pés quando caminhava, guiando-a pelo nariz que acompanhava o olhar desconfiado de sempre. Em relação ao pescoço, inclinei-o levemente para frente e, por fim, dobrei os joelhos. Mas a sua “atmosfera” de mulher segura, religiosa, sábia, rude e amorosa ao mesmo tempo, continuava fiel à original.

Para ajudar na sua composição, também utilizei adereços como um pano que amarrei à cintura para simular uma saia da cor que costumava vestir, um lenço florido na cabeça, o qual utilizava nas viagens para proteger os cabelos da poeira da estrada de terra ou quando usava bobs ou hidratações. E na sua mão segurava ramos de folhas, os quais utilizava para benzer, tal qual reproduzi em cena, em interação com alguma moça da plateia que escolhia, que, por sua vez, estaria exercendo o papel da Maria criança e adolescente.

A voz veio por meio da lembrança, busquei reproduzir o mais próximo do que guardei na memória, oscilando entre firmeza, agudeza, projeção, suavidade e impaciência. As falas eram, na maioria, originais. Em apenas uma parte do texto desta cena, utilizei uma fala de tia Vanda, sua cunhada, esposa de tio Adrino, que, por sua vez, é irmão de minha avó Maria. No entanto, esse dizer emprestado se assemelhava aos dela e, por isso, não sofreu maiores impactos em sua correspondência com a realidade.

Como já citei em outro capítulo, vó Maria cumprimentava os netos de forma peculiar, que correspondia a toques nas partes íntimas dos meninos e cheiros no olho das meninas. Decidi unir o cumprimento habitual que ela dispunha as netas, seguido da interjeição de tia Vanda: “Popocão gordo. Eu acho bunitim assim gordim”, apostando que essa união seria de bom tom, o que foi comprovado pela reação da plateia.

Ou seja, como podem ver, não quis, neste trabalho, ser cem por cento fiel a cada uma dessas figuras, fiz essas misturas justamente em prol da dramaturgia e do que afetava meu corpo e favorecia à codificação dessas corporeidades. Observei, inclusive, que essas mesclas deixariam o enredo e a construção mais ricos e melhor costurados. Os personagens dessa forma ficariam mais empáticos e melhores construídos, como poderão comprovar em contato com o roteiro do espetáculo, que está disponibilizado no próximo tópico e que corresponde apenas a uma parcela da peça, a que já foi apresentada. O restante do texto, encontra-se, ainda, em processo de construção.

**Figura 64** – Apresentação Virada de Eros,  
Escola de Teatro da UFBA



Fotógrafo: Ronaldo Queiroz (2019)

**Figura 65** – Ensaio Lume, 2019



Fotógrafo: Ademir Apparicio (2019)

**Figura 66** – Apresentação Virada de  
Eros, Escola de Teatro da UFBA



Fotógrafo: Ronaldo Queiroz (2019).

**Figura 67** – Apresentação Virada de Eros, Escola de  
Teatro da UFBA



Fotógrafo: Ronaldo Queiroz (2019).

**Figura 68** – Apresentação Virada de Eros, Escola de Teatro da UFBA



Fotógrafo: Ronaldo Queiroz (2019).

Como podemos constatar, foram trabalhados sete personagens que serviram de base para a primeira parte do solo, os quais estão especificados na Quadro 1 abaixo para uma melhor visualização do leitor. Os personagens que ainda estão em construção para a criação da segunda parte do espetáculo, encontram-se no Quadro 2, no anexo 1, após as referências, para vislumbre do que ainda virá. No próximo tópico, o leitor terá acesso ao roteiro da parte 1 das *Três Marias*. Abaixo, na próxima página, Quadro 1:



**Quadro 1** – Características dos personagens: primeira parte do espetáculo

NOME	LOCAL	CORPO	VOZ	SUBJETIVIDADE
BAIANA	SALVADOR	Destaque no quadril e peito, bunda empinada, movimentos sinuosos e lentos, pisada suave.	Voz suave, cantada, melodiosa, alonga as vogais.	Sensual, simpática, alegre, extrovertida, ousada, interage com a plateia.
CORDEIRO	CARNAVAL DE SALVADOR	Base aberta, pés ancorados, joelhos levemente flexionados, pélvis projetada para frente, coluna para trás, peito aberto, braços que se abrem ao falar, olhar atento, lábios projetados para frente, corpo flexível, tonificado, ritmo ágil.	Voz firme, direta que impõe comando, bem projetada, volume alto.	Atento, desconfiado, grosseiro, ousado, autoritário, sexualizado, irônico, interage com a plateia.
VENDEDOR DE CAMARÃO	PRAIA DE SALVADOR	Corpulento, alto, ágil, tonificado, base que oscila para os lados num desequilíbrio proposital, direcionado pelo ombro, anda saltitando para os lados no ritmo da música, lembrando o gingado da capoeira num ritmo moderado.	Grave, projetada, cantada, sinuosa.	Simpático, criativo, compositor, pinta de artista, comerciante, performático, lembra um capoeirista, interage com a plateia.
VENDEDOR DE BEBIDAS	PRAIA DE SALVADOR	Movimento parte do quadril, deslizando para os lados, arrasta os pés enquanto anda, peito aberto, braços em destaque, pescoço levemente recuado para trás, ombros elevados.	Firme, cortada e direta, cantada, ritmada, volume alto.	Comerciante performático, sedutor, retórico, brincalhão, lúdico, aspirante a dançarino de hip hop, comunicativo, ousado, interage

		<p>Durante a dança: Flexível, realiza movimentos de <i>bee boy (hip hop)</i>, cortado, direto, destaque nos braços, pescoço e pernas, segmenta e pontua os movimentos, ritmo ágil. O corpo e a voz estão interligados ritmicamente. Finaliza a coreografia de forma apoteótica, exageradamente performaticamente, com os braços abertos para cima, e numa simulação de <i>espacate</i>.</p>		improvisando com a platéia.
MENINO DE RUA	CENTRO DE SALVADOR	<p>Continuidade do corpo do vendedor de bebidas, incluindo pélvis projetada para frente e lábios desatacadas, olhos sedutores, gingado, quadril em rotação para os lados, ritmo lento.</p>	<p>Voz sinuosa, macia, sedutora, volume mais baixo. Simula, em um momento, a voz de uma mulher da plateia de forma caricata para representar o riso envergonhado de uma mulher.</p>	<p>Gozador, ousado, paquerador, malandro, comunicativo, sedutor, lascivo.</p>
HOMEM CANUDENSE	CANUDOS	<p>Base firme, joelhos levemente dobrados e rígidos, quadril para trás, andar firme que pendula para a direita,</p>	<p>Voz firme, grave, que dá ordens, impositiva, agressiva, estendida,</p>	<p>Repressor, dá ordens, impositivo, rude, agressivo, impaciente, ameaçador,</p>

		<p>barriga protuberante, dura, peito aberto, braços levemente abertos, cotovelos levemente dobrados para os lados e rígidos, dorso das mãos tensas, viradas para frente com os dedos em garras, juntas duras, ombros tensos e elevados, pescoço tensionado para trás, rígido, boca levemente aberta, olhos desconfiados, observadores, julgadores, ameaçadores, tensão na testa.</p>	<p>vogais prolongadas, mas quando dá ordem torna-se direta, cavernosa, gutural, airada, arranhada. Sotaque do sertão da Bahia.</p>	<p>incomodado, firme.</p>
VÓ MARIA	CANUDOS	<p>Coluna levemente curvada, tronco para frente, ombros elevados e tensos, joelhos dobrados, apontados para frente, arrasta os pés ao caminhar, olhos curiosos e desconfiados, faz força para ver como se quisesse enxergar melhor, apertando os olhos e franzindo o cenho.</p>	<p>Voz aberta, prolongando algumas vogais, cantada, firme, projetada, adjetiva os diminutivos, sotaque do sertão da Bahia</p>	<p>Sábia, conselheira, direta, carinhosa e impaciente ao mesmo tempo, tem cumprimentos inusitados, interage com a plateia.</p>

## 2.8 ROTEIRO DAS TRÊS MARIAS

Neste tópico, apresento uma das partes do roteiro do espetáculo *Três Marias* que já foi concluída. O restante ainda está em construção. O trecho que se encontra abaixo, corresponde às cenas que já estão bem elaboradas, amadurecidas e foram ensaiadas e apresentadas diversas vezes. Existe, ainda, o esboço da outra parte do solo que o complementa, porém, como não foi ensaiado o suficiente e apresentado, decidi que seria mais coerente, nesta dissertação, compartilhar apenas a parte que, de fato, foi mais trabalhada durante o mestrado. Este texto surgiu por meio de improvisações e possui recursos do teatro épico, como as narrativas que interligam os personagens e atmosferas dramáticas, a interação com a plateia, bem como a revelação dos bastidores da cena. A dramaturgia do solo é polifônica, possui ainda influências do teatro popular de rua e da obra de Ariano Suassuna, como se pode constatar abaixo. Neste espetáculo, notamos que a tríade sujeito-trajeto-objeto se faz presente, apresentando, em forma de cena e narrativa, algumas das histórias pessoais e “personagens da vida real” com as quais a atriz conviveu desde menina e que contribuíram na construção do seu caráter e do seu estilo artístico:

### AS TRÊS MARIAS

(FORA DO ESPAÇO QUE OCORRERÁ A ENCENAÇÃO, ENCONTRA-SE A ATRIZ DE LEGGING E BLUSA PRETA, COM TORÇO BRANCO NA CABEÇA, CARACTERIZANDO UMA “TÍPICA BAIANA”, RECEBENDO OS “TURISTAS” EM SALVADOR. POSSUI UMA QUARTINHA DE BARRO COM ÁGUA DE CHEIRO E FOLHAS PARA BENZIMENTO).

**BAIANA** – (enquanto benze a plateia que faz fila para entrar, além dessas frases clichês, podem surgir outras de improviso) Bem-vindos à Bahia! Sorria, meu lindo, você está na Bahia. Você já foi a Bahia, nego? Então, vá! O que que a baiana tem? Tinder (batendo com o ramo na bunda), fecha o olho que isso aqui não é shampoo Johnson! Afe Maria! A folha até murchou, tava carregada, viu mãe? Mas já tirei o quebranto... Seja bem-vinda, minha rainha; venha, nego, receber meu axé. Pode vim, bê, que eu num mordo não, só cheiro. Você é cardiologista é? Porque você mexeu com meu coração. Ovulei. Hai ai... Aqui é só alegria etc.

(Público entra numa sala, no teatro, de preferência num espaço alternativo que os aproxime da atriz que ainda se encontra do lado de fora. Neste lugar estão tocando músicas do carnaval de

Salvador, encontra-se, ao fundo, no meio do recinto, uma caixa de isopor contendo em seu interior cervejas, lenço de cabeça, pano, corda, óculos escuros, ramo de folhas, nariz de palhaço e xícaras de esmalte. Atrás do isopor, está uma mesa de quatro lugares com uma bandeja e uma garrafa térmica com café, no chão uma corda delimita um semicírculo ao redor do cenário).

(Após a plateia se instalar no local da encenação, a atriz entra em cena com novos adereços: boné, camisa verde cana de tecido parecido com os do carnaval, cinto e óculos de sol, caracterizando outro personagem).

**CORDEIRO-** (entra gritando, dando comandos ao público e segurando a corda que estava no chão) - É carnaval desgraça! Bora, puxa a corda vei, puxa essa porra, mais pra direita, mais pra esquerda, bora, bora vei, puxa essa porra, puxa essa porra negão, puxa essa porra negona. (Separando o público para dentro e fora da corda). Os branco pá dentro, os preto pá fora! Bora parmalate entra, aqui lora, venha, se saia vei que você é parda (o), vaza. (Só a plateia fica com a corda na mão e o Cordeiro começa a dançar, simulando uma briga)

(De repente para a movimentação, escolhe um homem da plateia e discute).

**CORDEIRO-** Colé de merma, mermão? Cê tá na cocó? Puxa essa corda, porra! Tá de migué, vei? Eu tô aqui desde 5 hora da manhã, vei, vô saí só mea nôte, pá ganha 50 real, uma coca cola quente, uma água e um biscoito, e cê ta ai tirando ondinha, na cocó? Mas é isso mermo vei, tá no inferno abraça o diabo. O qué que é um peido pá quem tá cagado? Eu vô, ó (gesto de sarrada no ar) metê dança.

(Música muda, toca *popa da bunda*. O cordeiro dança, interage com a plateia, dança junto, depois vai até o isopor e o pega. A música para ele está de costas, virou a aba do boné para trás e já se tornou o vendedor de camarão).

**VENDEDOR DE CAMARÃO** – Ooolha o camarãaaaao!!! (cantarolando) O meu nome é João, eu só vendo é camarão. Vamo que vamo! Ziriguidum, borogodó. Vamo que vamo cumê o bichinho, camarão no espetinho. Camarão sem cabeça e sem oreia. Vai querer freguesa?

(Espera a resposta, se disser que quer olha dentro do isopor e diz que acabou; se disser que não quer apresenta o outro produto, passa a ser vendedor de bebidas, coloca a caixa de isopor no chão, no centro da sala, com a tampa aberta apoiada no objeto).

**VENDEDOR DE BEBIDAS** – (bate com a tampa na caixa do isopor e anuncia) Oooooooooiá ceveeeeeezá! (Fazendo performance corporal, passos de *hip-hop*, *bee boy* a cada frase e uma pausa entre elas). Eu não tenho pepsi, (enquanto fala faz movimento de dança e para em postura quando acaba cada frase) eu não tenho skol. (movimento de dança e para em postura) Eu tenho skinnnnn cariooooooooooollll. (Desce até o chão, enquanto fala, simulando que escalou (fez staccato) e abre os braços como num grande desfecho de um musical de sucesso). Vai querer freguês? Quêra que é 0800. (Distribui cervejas para a plateia enquanto interage com elas). Tá com sede, mãe? Tá até de boca aberta... E você toda magrinha... é vegana, é? Se preocupe não, Bela Gil, que aqui é puro malte, cevada orgânica da Chapada, pá ficar cá barriga chapada, e o juízo também (ri). Pode tomar sem medo. Vai querer, papai, vamo aproveitcha que hoje eu tô igual a Bruna Surfistinha, tô dando pra todo mundo. Hoje é promoção brack freedon, aprovêcha (Distribui). Venha, aqui desce redondo.

(Quando acabam as cervejas, comenta com algum homem da plateia que esteja do lado direito, cutucando-o).

**VENDEDOR** – (Sussurrando). Venha cá, vei, aquela mulé (aponta com o queixo uma mulher no lado oposto) tem goiabada na barriga? (responde alto para ela) Porque você parece um sonho! (ri).

**VENDEDOR** – (Ri. Se aproxima de uma mulher do outro lado) – E você, minha linda... qualé a sua graça? (Gira em torno de si mesmo, tira o chapéu e o óculos, se deslocando para o outro lado da sala).

**VENDEDOR** - (imitando a moça com voz aguda e gestos delicados e contidos, como uma caricatura da mulher tímida) Taís.

**VENDEDOR** - (Gira o corpo, muda de lugar novamente, coloca os adereços no chão e responde para a moça da plateia agora com a voz e o corpo do vendedor). Porque Táispetacular. (Ri como vendedor, aumenta o riso mudando de lugar, o riso passa a ser feminino como o de Taís, vai aumentando o tom, num outro giro muda o corpo do personagem, passando a ser a menina Maria, criança, esse riso vai ficando histérico, num crescente, num próximo giro o corpo e a voz mudam para o homem canudense, inicia-se uma nova célula cênica, uma outra atmosfera).

**HOMEM CANUDENSE (PAI, AVÔ E TIO AVÔ)** – (encara a plateia como se fosse olhando a menina Maria). Para de rir, Maria! (Direciona a fala cada hora para uma pessoa do público diferente) Cê tá ficando besta? Para de rir que dá ruga. Para de rir, menina! Tá ficando grande, tá ficando desinteligente. Cê pare de me olhar com essa cara de santa puta. (Tirando o cinto da cintura, unindo suas pontas e elevando-o acima da cabeça). Ah, per aí, per aí que você vai ver o mané gostoso! Se tirar a mão vai ser duas vezes. Per aí... (Estrala o cinto, imediatamente toca música *Não Mexe Comigo*, de Maria Bethânia. O cinto cai no chão).

(Voltando à representação da Maria criança, estendo as mãos como se estivesse prestes a levar “cinturõezadas” nelas e me desloco em direção à plateia, traçando diversos vetores em desequilíbrio, como se a plateia fosse me bater e como se estivesse pedindo ajuda; vou, mas o corpo não quer ir, enquanto isso, a música *Não Mexe Comigo* continua tocando, essa cena lembra uma coreografia).

(No trecho da música que diz “me aponta um caminho”, fico de costas para o público, de frente para o isopor aberto, do qual retiro objetos de um em um, colocando-os cada qual num lugar diferente, espalhando-os pela sala, enquanto a música continua preparando o ambiente para as próximas cenas).

(No trecho final da música que diz: “corpo vivo de Xangô” estou ao lado da mesa com os braços cruzados acima da cabeça e os punhos cerrados, aludindo à postura do orixá da justiça. Lentamente, vou abaixando os braços enquanto olho nos olhos de cada um, tiro a blusa verde e coloco-a no braço simulando um bebê, após a cena de violência, este momento coreografado durante toda a música é como um ritual de empoderamento da Maria, de proteção, de lembrança que ela não anda só que tem outras e outros com ela e como ela e deve-se lutar juntos contra o silenciamento, contra a violência física, psicológica, contra os vetores de opressão).

**MARIA** – (Cantando olhando o “bebê” e triangulando com a plateia) Acorda Maria bonita. (Coloca o pano no chão cuidadosamente. Gira o corpo em plano baixo, pega o outro pano na diagonal esquerda mais a frente com cuidado, como se fosse algo de muito valor, olha o pano, olha a plateia, sorri e continua a cantar). Levanta vem fazer o café. (Triangula com a plateia. Coloca o pano no chão. Este é um momento do despertar da Maria, depois do medo da opressão. Vê mais um pano dessa vez na diagonal direita e se desloca até ele no plano médio. Pega-o e volta a cantar) Que o dia já vem raiando e a polícia já está de pé. (Olha o pano com carinho, olha a plateia e deixa-o cuidadosamente no chão. Existe uma mensagem subliminar aí: Levanta Maria(s), não se curve(m) aos opressores. Levanta vira as costas para a plateia e caminha cantando, até a mesa onde coloca o café nas xícaras).

**MARIA** – (Para de cantar e oferece a alguém no canto direito da platéia) Cafezinho? (Sirve).

**MARIA** - (Enquanto serve, dá pausas para explicar) Eu sou Maria, (serve) minha mãe é Maria, Maria das Graças, (serve) minha avó... (Silêncio para ver se a plateia responde) Maria, maninha de Caterê. Nós somos as três Marias. Com minha mãe eu conheci as feiras livres, as festas de largo, o Candomblé. Com a minha avó, uma cabocla canudense que estudou só até a quarta série, eu aprendi a maior lição da minha vida. (Toca a música *Asa Branca*. Pega um dos panos que estão no chão e amarra na cintura como se fosse uma saia, enquanto isso o corpo vai modificando, pega o outro menor e põe na cabeça como um lenço, pega o ramo de folhas, para, olhando longe para alguém no canto da plateia).

**VÓ MARIA** – (Chama firme já com o corpo e voz da avó) Mariiiiá, cheeeegue! Chegue minha fia (Chamando alguma moça). Chegue pra vó rezar. (Se a moça não for até a atriz, vai buscar, leva a pessoa até o centro, segurando seu pulso. Pegando o rosto da moça entre as mãos). Ô bichin pitititin da vó. (Cheirando o olho dela) cheirin de vó. (Pega as folhas e bate na genitália da menina) Popocão gordo. (Para a plateia) Eu acho bunitin assim gordim. (Volta a atenção para a moça escolhida) Fia, preste muito atenção no que vovó vai dizer: Num tem prince, num tem princesa, num tem presidente (cospe no chão), num tem dotô, ninguém é milhó do que ninguém. Eleve seu pensamento. (A cada fala passa a folha na cabeça, nos ombros e no tronco da pessoa) Cum um te botaro, cum dois eu te tiro, pelo poder da Virge Maria, vai cum Deus. (Grita sem paciência). Vai!

**MARIA** - (Tirando os adereços enquanto fala ao público). Então eu fui. Me criando entre o litoral e o sertão baianos, entre Salvador e Canudos. (Vai guardando cada objeto de cena que está espalhado no isopor enquanto fala). Fui descobrindo o quanto que tinha de riqueza, beleza, sabedoria e poesia na simplicidade. Fui me constituindo enquanto mulher, atriz, enquanto ser humano. E, desde muito cedo, eu sempre tive uma obstinação e minha mãe (Já com o cinto na mão) sempre me dizia: Maria, para de querer mudar o mundo. Mas, (Guarda o cinto) teimosa do jeito que eu sou (Vai até a mesa e coloca o nariz de palhaço de costas, depois se vira para a plateia e diz), não é que eu continuo tentando? (Música *ABC do Sertão*). Porque como diz meu pai, quem tem medo de cagar não come!

(Pega pessoas da plateia para dançar e formar pares para que o espetáculo vire uma verdadeira pista de forró).



**Figura 69** – Eu e Fábio Vidal na cena Final do Forró



Fotógrafo: Ronaldo Queiroz (2019).

**Figura 70** – Eu e Fábio Vidal Virada Eros, Escola de Teatro da UFBA



Fotógrafo: Ronaldo Queiroz (2019).

### 3 AO ENCONTRO DO LUME: DESPERTANDO PARA A MÍMESIS CORPÓREA

Eu antes tinha querido ser os outros para saber o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros. E o outro dos outros era eu.

Clarice Lispector (1999, p. 385)

Assim como Clarice Lispector, ao buscar ser o outro ao longo da minha jornada, encontro-me com a mimesis corpórea, mas, ao buscar mergulhar conscientemente no universo desse outro para mimetizá-lo, descubro muitos outros, que, por sua vez, levam-me ao conhecimento de mim mesma e do reconhecer-me no meu fazer artístico. Quando inicio a jornada da observação do outro, a travessia converte-se em olhar para minha própria história. E, revendo essa história, percebo o quanto a mimesis sempre esteve presente ao longo da minha trajetória e, ao encontrá-la como conceito e como prática sistematizada, através do *Grupo Lume*, lançam-se sobre o meu processo criativo, outros contornos novas tintas e consistência, incorporando, sobretudo, novas matizes aos meus desenhos de personagens já elaborados. Considero que o Lume “lumiu” a minha pesquisa, dando a ela mais acabamento e envergadura.

Porém, cabe dizer que busquei o grupo não para investigá-los, mas para expor o processo criativo de *Três Marias* e poder contar com o olhar deles e receber influências dos mesmos. Entendo a oficina de mimesis, que abordarei a seguir, como extensão da minha criação, dos meus ensaios, dos meus laboratórios. Apenas mudei de uma sala de ensaio em Salvador para Campinas, mas a moldura do ensaio continuou a mesma. No *Lume*, ensaiava as *Três Marias* não mais solitariamente, agora compartilhava com outros artistas, tanto é que em todas as etapas das oficinas levava para trabalhar, os personagens do meu solo.

Portanto, não poderia deixar de abordar nesta dissertação, uma das minhas descobertas conceituais além da espetacularidade, que é a mimesis corpórea, técnica revelada por Luís Otávio Burnier<sup>32</sup> e desenvolvida pelo grupo *Lume Teatro*, a qual descobri graças ao contato com o referencial teórico, suporte para esta pesquisa. A mimesis surgiu praticamente com a fundação do grupo Lume e é uma das linhas de pesquisa do grupo e “[...] consiste na observação

---

<sup>32</sup> Luís Otávio Sartori Burnier Pessoa de Mello (1956-1995), atuou como diretor e ator. Sua atuação como intérprete e performer esteve ligada à antropologia teatral. Foi um dos fundadores e líder do Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão – LUME, da Universidade Estadual de Campinas.

de ações físicas e vocais cotidianas, posteriormente transformadas em matrizes corporais”. (SILMAN, 2011, p. 86).

Devo a este mestrado a tomada de consciência e a nomeação do que já vinha apontando como tendência da minha trajetória artística: a mimesis corpórea, agora com uma nova tomada de consciência e o entendimento da possibilidade de aprofundamento deste olhar, do transpor o outro para o meu corpo não mais querendo recriá-lo a sua cópia e semelhança, mas deixando-me afetar por ele, permitindo-me experimentar as sensações que aquela imagem despertava em mim. Diferenciando-o do que ele é e, ao mesmo tempo, mantendo-o como tal.

Trago, aqui, novamente, Teixeira que vem me servindo de subsídio desde o início da dissertação, para traçar um paralelo com a minha tendência à mimesis desde a infância, a qual explica que o que parecia uma singela brincadeira de criança, encontra ecos no Lume ao revelar, no ato de mimetizar o ser observado, sempre algo novo:

*Ação lúdica*, como prática do ser brincante, desenvolve-se no campo infinito da imaginação e da fantasia, que, mediante a imitação e a repetição, empreende o seu jogo, a sua brincadeira. Entretanto esta repetição, esta imitação, não é uma cópia, é um ato complexo em que há sempre a descoberta do novo na experiência vivida. (TEIXEIRA, 1999, p. 12).

Uma abordagem, que passa pelo sensorial, pelo corpo antes da mente (racionalmente), não é mais sensorial, mais impulso. A partir daí, busquei aprofundar-me nesta investigação. O impulso está, no meu entendimento, intimamente ligado ao sentido do que Grotowski denomina de “corpo memória” ou “corpo vida”. Para ele o corpo inteiro é memória, e é aí onde se iniciam os pontos de partida, os impulsos para as reações, e não sendo essas reações originárias do interior, e sim do exterior, tornam-se artificiais, falsas e rígidas. “O corpo vida” ou o “corpo memória” determina o que fazer em relação a certas experiências ou ciclos de experiências de nossa vida.” (GROTOWSKI, 1987, p.172-173). Assim, a memória e as observações que inspiraram este trabalho foram ativadas a partir dos estímulos sensoriais e de treinamento físico de forma a despertar a memória corporal, para tornar-se material cênico.

Atentando para o fato de que a imagem observada não seria a cópia fiel dela mesma, e sim o transmutar dela no meu corpo, um corpo que já carrega suas próprias memórias, histórias e emoções, portanto seria um recriar de uma nova figura, contendo características dela e de mim e aí está o papel e a importância das mimesis nesta minha pesquisa, pois assim a humanizo, exponho e descubro os seus recônditos mais profundos e compartilho com o público que, assim, empatiza com a criação. Dessa forma, através da complexidade criativa das mimesis de outros

e eus, que, por sua vez, tornam-se uma figura que não é mais a observada, nem a minha que a observo e represento, trago a resposta ao questionamento que me foi feito acerca da possibilidade de reafirmar o estereótipo do baiano e, inclusive, de render-me aos clichês do meu próprio corpo, tomando como referência o próprio pensamento do Lume:

[...] cada ação, cada olhar, cada movimento pode servir de flechas que afetam o ator e o potencializam, intensificando linhas de fuga de seus clichês corporais singulares e formas estratificadas de vibração cotidiana; enfim a mimeses faz fissurar essas forças nefastas que atravessam o corpo, retirando-lhe potência poética. A mimeses assassina clichês. Nela, o outro liberta essa força, pois faz o corpo do outro encontrar- no meu- outro corpo. E nesse movimento retorna, dobra-se nele mesmo: o outro que potencializa outro corpo em mim- intensifica-me. Reencontro assim eu mesmo no outro do outro. Ser diferente continuando a ser eu mesmo. (SILMAN, 2011, p. 88-89).

Sobre esse princípio de observação, abordarei, no tópico seguinte, uma tentativa de subdividir a mimesis nos seus três princípios mais importantes: observação, codificação e teatralização e que foram valiosos para o aprimoramento das *Três Marias*, mas que, apesar de estarem separados neste texto por uma questão de organização, dialogam entre si a todo momento.

### 3.1 OBSERVAÇÃO

Como pode-se constatar, a observação é o primeiro movimento que sustenta a mimesis corpórea, o primeiro passo que precede a codificação e teatralização da figura que baseará a imitação de corporeidades. Sendo assim, dissertarei neste tópico os meandros deste olhar, destacando aspectos importantes que influenciarão em todas as outras etapas da mimesis. Em primeiro lugar, é importante salientar que o ato de observar, deve ir muito além da superficialidade, deve-se estar atento aos detalhes que incluem muito mais que a forma das figuras observadas. Deve-se estar atento aos detalhes da corporeidade.

Burnier, criador da mimesis corpórea e o fundador do Lume, ainda descreve que para realizar a mimesis corpórea existem três fases que são a observação, codificação e teatralização. Essas fases aqui colocadas didaticamente de forma separada, conversam entre si. A observação consiste em observar de forma ativa, ou seja, observar e tentar imitar a corporeidade da pessoa observada. Isso deve ser repetido diversas vezes de forma que o ator perceba detalhes das ações físicas da pessoa observada, o que acarreta num aperfeiçoamento e uma imitação mais precisa. Por corporeidade entende-se que:

A corporeidade é, portanto, a maneira como informações de ordens diversas, referentes à pessoa, operacionalizam-se e articulam-se por meio do corpo, ou seja, como essas informações se somatizam. Ela pode ser considerada como a primeira resultante física do processo de dinamização das distintas qualidades de energia que se encontram em estado potencial no indivíduo; está muito próxima do que podemos chamar de qualidades de vibração, situando-se entre essas energias potenciais e a fisicidade. A corporeidade é a parte das ações físicas e vocais, pois é por meio delas que temos acesso a tais informações. (BURNIER, 2009, p.185).

Ou seja, a corporeidade engloba o todo, a complexidade do ser, e, após observada essa corporeidade, passa-se para a segunda etapa da mimesis que é a codificação da figura observada. Sobre isso, Burnier afirma:

A dinâmica observação- imitação é muito particular a cada circunstância. O importante, no entanto, é que a observação resulte numa imitação [...] mais próxima possível do original (considerando por original as ações físicas da pessoa observada). É a capacidade de ver-e-imitar que chamo de “observação atenta e ativa”. De nada (ou de muito pouco) servirá para o ator observar atentamente se ele não transferir com precisão para seu corpo. Por “transferir com precisão” entendo a imitação das ações desde seus componentes gerais até os detalhes mínimos. (BURNIER, 2009, p.187)

Foi principalmente nesse ponto, da observação atenta aos detalhes, que alcancei um outro nível de qualidade na minha pesquisa, após participar dos encontros do *Lume* e, também, ter contato com o seu referencial teórico. Confesso que, antes disso, não era tão detalhista e ao atentar para esse ponto, consegui notar uma grande diferença na qualidade da representação e, por conseguinte, no que se quer comunicar através da mesma. Burnier em seu livro *A Arte de Ator*, frisa a importância de nos atentarmos aos detalhes por acreditar que são os principais responsáveis pela precisão da ação e pelo todo. Dar informações vagas e difusas, dificultam a codificação de ações físicas objetivas. Para ele, o todo é fundamental associado aos detalhes (BURNIER, 2009, p. 187).

Vejo hoje a questão de estar atenta aos detalhes de duas formas que se complementam: a da descoberta por estar sempre em estado de observação investigativa do ser externo e, ao mesmo tempo, desperto para olhar-me internamente, para a descoberta de mim mesma. Quanto mais observo, mais encontro detalhes, os quais se multiplicam quando experimento suas corporeidades. Consiste num exercício de observar atentamente a imagem em sua complexidade, tentando reproduzi-la no meu próprio corpo, percebendo cada sutileza que se engaja nesse movimento e cada sensação que este movimento desperta, colocando-me, inclusive, em situações outras para que meu corpo-voz “reaja”. Feito isso, repete-se, então, por muitas vezes, as matrizes, até chegar em uma partitura, em matrizes, e forma-se, assim, um novo corpo disponível para a teatralização, o que abordarei mais adiante.

Vejo hoje a questão de estar atenta aos detalhes de duas formas que se complementam: a da descoberta por estar sempre em estado de observação investigativa do ser externo, ao mesmo tempo, que me desperto para o olhar interno, para a descoberta de mim mesma, que observo. Quanto mais observo, mais encontro detalhes, os quais se multiplicam quando experimento suas corporeidades. Consiste num exercício de observar atentamente a imagem, tentar reproduzi-la no próprio corpo, percebendo cada sutileza que se engaja nesse movimento. Nessa experimentação é crucial estar atenta(o) a cada sensação causada, colocando-se, inclusive, em situações outras para que a corporeidade “reaja”. Feito isto, repete-se, então, por muitas vezes, as matrizes até chegar em uma partitura cênica e forma-se, assim, um novo corpo disponível para a teatralização, o que abordarei mais adiante.

Porém, até chegar a este ponto, passa-se por várias etapas, dentre elas a de tentar reproduzir a figura observada da forma mais fiel possível. A proposta da mimesis é experimentar e desenvolver a corporeidade. O primeiro passo para mim nesse processo, antes do contato com o Lume, foi coletar por meio das observações, as ações físicas e vocais e algumas outras características mais subjetivas das pessoas em Salvador e Canudos. Mas, após a leitura da bibliografia do grupo e das oficinas, ampliei ainda mais o sentido da minha observação e conheci o método de sistematização da mimesis, e assim pude investigar melhor as outras camadas da representação por meio da experimentação de corporeidades que é compreendida ainda por Burnier como:

[...] o uso particular e específico que se faz do corpo, a maneira como ele age e faz, como intervem no espaço e no tempo, a dinâmica e o ritmo de suas *ações físicas e vocais*. Ela, como vimos, em relação ao indivíduo atuante, antecede a *fisicidade*. A fisicidade é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física; é a espacialidade física deste corpo, ou seja, se ele é gordo ou magro, alto ou baixo, carrancudo ou caquético. A *fisicidade* de uma ação é para nós a forma dada ao corpo, o puro itinerário de uma ação. Já a *corporeidade*, além da fisicidade, é a forma do corpo habitada pela pessoa. Assim a *corporeidade* envolve também as *qualidades de vibrações* que emanam deste corpo, as *cores* que ele, por meio de suas ações físicas, irradia (BURNIER, 2009, p.184-185).

Sendo assim, fica claro que a corporeidade engloba a fisicidade e outras complexidades do ser. Por isso, não estou tratando neste trabalho de uma mera imitação de formas para criar tipos, pelo contrário, busco perceber e experimentar o máximo de informações que a figura observada possui, em riqueza de detalhes de toda natureza, em sua completude, como aborda Burnier:

Para observar e transpor, para seu corpo, as corporeidades, o ator deve estar atento às ações físicas e vocais do sujeito observado. E, por sua vez, para estar atento às ações físicas, o ator deve observar simultaneamente o todo e o detalhe com precisão. Isso implica uma observação não somente da ação como um todo, mas também dos componentes constitutivos desta ação observada: a intenção (que, como vimos, contém uma contradição), o élan (com seus dois momentos ê-lã), o impulso (e o coração, o pulso da ação, o contra impulso, o espasmo), o movimento (tempo, espaço, força, fluência) e o ritmo (os dinamoritmos e as causalidades motoras). O mesmo deve ocorrer com as ações vocais: foco vibratório, intensidade (força e volume), altura, espacialidade e musicalidade (BURNIER, 2009, p.185).

Foi dessa forma que adensei ainda mais o processo de construção das *Três Marias*, partindo para uma “re-codificação” com outro grau de consciência e riqueza de minúcias. Para uma melhor compreensão dessas etapas, continuo no próximo tópico com o que corresponde à segunda fase da mimesis, que é a codificação.

### 3.2 CODIFICAÇÃO

Como vimos acima, a mimesis corpórea é muito mais que uma mera observação e tentativa de cópia, de espelhar a imagem observada. A mimesis não é mímica, é uma simbiose do mundo de fora (macro) com o mundo de dentro (micro), renascendo como arte. Sobre isso o próprio grupo discorre:

[...] busca ir além: recriar a potência, a sensação em afeto no outro (seja esse outro, foto, quadro, bicho), gerando uma zona de intensidade através das ações observadas e também recriadas no corpo do ator. A mimesis não é imitação. É ampliação do espaço da sala de trabalho para o mundo, pois ela transforma o espaço-tempo-outro em material de trabalho; potencializa o outro-fora como campo de afeto que intensifica o dentro singular do corpo do ator. (SILMAN, 2011, p.86-87).

De acordo com o próprio pensamento do Lume, comprovo a impossibilidade da cópia perfeita da imagem observada, visto que o próprio corpo do ator é dotado de suas particularidades, experiências outras e fisicalidades distintas, ou seja, quando codifico o corpo da minha avó nas *Três Marias*, por exemplo, passo por uma primeira etapa que seria tentar imitar o seu corpo tal como ele é, porém devo me deixar invadir pelas sensações que aquela postura dos pés, da bacia, dos braços, aquela voz, aquele gesto é capaz de produzir, despertando minha memória corporal e transformando-me assim num “terceiro corpo”.

Trata-se de uma recriação. Exemplificando com a codificação da minha avó Maria, tomo como ponto de partida sua corporeidade, levando em consideração inclusive as sensações

que ela me traz quando a experimento em meu corpo, por meio da lembrança que tenho dela e inclusive, do ponto que se encontra o afeto por ela. Isso estará decodificado num novo corpo que traz aspectos da minha avó, meus e, quiçá, de outras avós.

Quando levei vó Maria para a cena, tentando reproduzi-la, bem no início da construção do espetáculo, antes mesmo de ter participado do curso de mimesis do Lume, entrei em uma certa crise, pois sabia conscientemente que o corpo e voz da minha avó não correspondiam naquele momento, totalmente, à realidade. Ela era alongada, firme, possuía ombros largos, coluna ereta, e eu a fiz um pouco curvada, mais velha. A sua voz original, que eu tentava reproduzir, por exemplo, nunca parecia exatamente a dela, então, mais uma vez, intuitivamente, deixei que surgisse uma figura que possuísse a energia e atmosfera dela e permiti que se revelassem as impressões que aquele corpo novo trazia para o meu. O mais importante era estar atenta à sua afetação e à percepção de seus efeitos e reações, mas sabendo que os mesmos também não poderiam ser copiados, até porque o meu próprio corpo-voz, história, idade etc. eram outros. Além disso, pode-se fazer a mimesis até mesmo de animais, monumentos, palavras e paisagens, o que materialmente seria inviável se o objetivo fosse a reprodução exata da fisicidade. Sobre isso complementa o Lume:

[...] a corporeidade, como percepção e afetação, também não poderá ser copiada, mas, de alguma forma, recriada no corpo do ator, potencializando-o e intensificando-o. Diferenciando-o, porém ao mesmo tempo mantendo-se ele mesmo. (SILMAN, 2011, p. 89).

Dessa forma, descobri, através do meu próprio processo de investigação dessas corporeidades, que aquele caminho era muito mais rico, dotado de verdade, organicidade e potência cênica.

Passada as ações observadas para o corpo do ator (atriz), vem o processo de memorização e codificação das mesmas. A memorização deve ter o intuito de aperfeiçoar ainda mais a imitação, buscando reconhecer e deixar precisos os detalhes de cada ação impressa no corpo. Na codificação, a cada ação imitada é dada um nome, no intuito do ator identificar a ação com mais rapidez. No caso do curso de mimesis que realizei com o *Lume* e abordarei mais adiante, denominávamos por números ou por figuras de animais, pessoas, monumentos, paisagens, caminhos etc. E, assim, sistematiza-se o método da codificação:

Mais um ator repete uma linha de ações físicas, mas ele deve dividir cada ação em ações menores; cada ação deve ser mais complexa. Não que o ator deva mudar sua linha de ações, mas sim descobrir elementos ainda menores no



interior desta mesma linha de ações, de maneira que a linha de ações original venha a ser mais detalhada [...] (BURNIER, 2009, p.188)

Neste sentido, exemplifico a descoberta de ações ainda menores a cada detalhe que se investigava, com minha própria experiência com a imersão nos cursos de mimesis corpórea. A cada ano, e foram dois, mesmo já estando com o espetáculo avançado, e tendo-o apresentado diversas vezes e reelaborando-o tantas outras, *Três Marias*, ao ser colocado novamente em experimentação, revelou, ainda, muitas outras facetas. Foram novas descobertas. Constatei, então, que os detalhes estão na figura observada e a cada investigar das suas corporeidades, é possível encontrar tantas outras camadas. Mas, existe toda uma sistematização do método até chegarmos na teatralização das figuras, sendo esta a última etapa.

### 3.3 TEATRALIZAÇÃO

Como vimos, todos esses processos da mimesis são realizados em detalhes, mas ainda estão de certa forma, próximos ao corpo cotidiano. Tratando-se de uma criação artística, faz-se necessária a teatralização dessas ações e gestualidades. Sobre a teatralização entende-se que:

Todos os elementos componentes de uma ação (intenção, élan, impulso, movimento, ritmo) e suas diversas variantes internas podem ser redimensionados, aprimorados. O objetivo principal desse trabalho é primeiramente limpar as ações imitadas de ruídos na informação; outro objetivo é encontrar a exata dimensão teatral desse material, tendo em vista o contexto para o qual ele será transferido. (BURNIER, 2009, p.191).

A ideia de ruído, para Burnier, é tudo que atrapalha a essência da ação, que impede a organicidade e a clareza da ação, o que, conseqüentemente, interfere na recepção. Ele coloca ainda para exemplificar um ruído, um ombro tenso numa determinada ação, mas já em outra pode não ser.

Como exemplo da Teatralização, trago aqui algo que vivenciei no contato com a mimesis. Ao utilizar fotografias, por exemplo, para o estímulo das corporeidades, ou das minhas memórias, principalmente dos parentes falecidos ou das figuras com as quais não encontrava mais, não tinha como ver as ações físicas, porque aquelas imagens eram estáticas, ou estavam no plano das ideias. No caso das fotografias, podia notar apenas a forma e não o conteúdo humano, vivo, o conteúdo vibratório, porém era importante buscá-lo. Arelada as fotografias, existiam, as imagens reproduzidas pela memória, mas buscava maiores detalhes,

ou até mesmo recriá-las. Ou seja, cabe a nós, atores, inspirarmo-nos no mundo real, cotidiano, e dar a ele o tom adequado para torná-lo teatro.

Trabalhar a teatralização é trabalhar uma série de elementos componentes da ação, aumentando-os ou diminuindo-os, acelerando-os ou desacelerando-os, intensificando-os ou amenizando-os, de maneira que nos permita objetivamente aumentar a luminosidade desta ação.[...] A teatralização é o elemento que rompe com a dimensão cotidiana de uma ação.[...] No contexto cotidiano uma ação serve para cumprir uma meta precisa, mas no contexto teatral ela também tem a função de se mostrar, ou seja, de comunicar algo, além de cumprir, digamos uma tarefa precisa.[...] O importante é que exista algo, na ação, que seja sublinhado. Algo essencial que seja ressaltado, dilatado, projetado. (BURNIER, 2009, p. 192-193).

É nesse contexto da teatralização das ações físicas descrita por Burnier, que venho desenvolvendo esse espetáculo baseado no cotidiano, redimensionando-o em prol de um discurso, de uma intenção, de uma teatralização, experimentando, acertando, errando e redimensionando-o, para encontrar o tom adequado para uma obra teatral. Após as etapas de imitação, codificação, e memorização, as ações observadas são transferidas do seu contexto e dimensão original e natural para o teatral, de modo a alterá-las no tempo, ritmo, espacialidade, impulso, contra impulso, introdução de olhares, etc. E, assim, de ações apresentadas passam a ser reapresentadas, podendo-se entender a teatralização como a dilatação da ação ou de parte dela (BURNIER, 2009, p.186).

Em resumo, a mimesis corpórea engloba observação-imitação-codificação-memorização e teatralização, mas, ao estudá-la teórica e praticamente, descobri nela outras facetas, que foram importantes para o meu processo e achei pertinente abordar nesta dissertação como elementos que contribuíram na “luminação” das *Três Marias*, as quais compartilharei nos próximos tópicos que dizem respeito às duas oficinas de mimesis corpórea de que participei e que foram ministradas pela atriz do grupo, Raquel Scotti Hirson. Essas oficinas corresponderam a um novo passo no processo criativo das *Três Marias*, quando pude andar de mãos dadas com o *Lume* e lapidar a minha criação e a minha visão enquanto artista.

**Figura 71** – Grupo Lume Teatro, Sesc Paulista, São Paulo, 2020 (da esquerda para direita: Renato Ferracini, Jesser de Souza, Maria Teixeira( eu), Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla)



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

**Figura 72** – Carlos Simioni, Barão Geraldo, 2019, integrante e um dos fundadores do grupo Lume Teatro, São Paulo



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

### 3.4 A PRIMEIRA OFICINA

Ler sobre o Lume, sua metodologia, processos de criação e técnicas foi de grande valia para este trabalho, porém considero que participar das oficinas de mimesis corpórea com a atriz do grupo Raquel Scotti Hirson, foi particularmente fundamental para o aprimoramento da construção das *Três Marias*. Além disso, unir o conhecimento teórico ao prático trouxe-me outro grau de lucidez, outra “Luminação” sobre a minha pesquisa e o solo que estou desenvolvendo, bem como o reconhecimento da minha trajetória artística como um todo e, em particular, a pesquisa/espetáculo que estava criando e dissertando aqui. Confesso que posso dividir este processo criativo entre antes e depois das oficinas, devido à reverberação que tiveram sobre a minha criação, em termos principalmente de amadurecimento técnico, estético, cênico e acadêmico.

Resolvi fazer o curso de mimesis corpórea com o grupo *Lume* ao entrar em contato com o referencial teórico, quando percebi semelhanças deste método com a forma que vinha elaborando muitos dos meus processos criativos, por meio da observação e escuta sensível. Então, em fevereiro de 2019, embarquei nesta imersão de oito dias, para compreender melhor, na prática, como funcionava aquela técnica e aplicá-la no processo criativo das *Três Marias*. Tentarei traduzir minha experiência com o *Lume*, abordando os pontos mais relevantes que impactaram a minha pesquisa.

Primeiro, percebi que existia toda uma sistematização do método e que a mimesis era muito além da mera imitação de formas. A mimesis vinha dotada de sensibilização, do despertar do corpo, da potencialização das minhas ferramentas de trabalho por meio da memória, da imagem, do som, de estímulos textuais e treinamentos. Relatarei, aqui, numa espécie de diário de bordo, a minha experiência na primeira oficina de mimesis corpórea que participei com o grupo *Lume* em Campinas, São Paulo.

Iniciamos o curso nos apresentando, falando das nossas pesquisas, as quais gostaríamos de trabalhar durante as 36 horas de oficina e compartilhando com todos os participantes as 15 imagens solicitadas pela professora, as quais deveríamos observar para codificar durante aquele período. As mesmas estavam impressas e estampavam pessoas, monumentos, paisagens, pinturas, caminhos, animais, poemas, músicas e trechos de textos dramáticos que haviam nos tocado e tinham relação com nossas investigações cênicas. Em seguida, as imagens foram coladas nas paredes da sala de ensaio para que recorrêssemos a elas com frequência durante os exercícios. Discípula de Burnier, Raquel seguia a mesma linha do mestre, incitando-nos a escolher o material a ser observado pela sensibilidade, pelo que nos atravessasse, como descreve em seu livro *Tal Qual Apanhei do Pé*:

[Burnier] sugeriu que juntássemos tudo o que nos tocasse como, pinturas, poesias, textos teatrais romances, fotografias, etc., não ignorando quaisquer elementos que nos saltassem aos olhos e que, posteriormente poderiam nos ajudar. (HIRSON, 2006, p.46).

Dessa forma, escolhi fotos da família, nas quais apareciam as três Marias juntas, sendo eu, ainda bebê, minha mãe e avó Maria, outra do meu tio avô Adrino, do meu pai e das baianas na lavagem do Bonfim. Quanto às paisagens, caminhos, monumentos e animais, optei pela fotografia do mar, dos meus pés junto com os do meu tio avô no chão rachado da Canudos velha, com uma pequena flor nascendo em meio a época da seca, foto dos cordeiros do carnaval

de Salvador, puxando a corda do trio elétrico, fotos da estátua de Antônio Conselheiro, da carne de bode.

**Figura 73** – Mural das imagens trabalhadas no primeiro curso de mimesis corpórea, Sala verde, Sede Lume, Barão Geraldo, Campinas, SP



Fonte: Acervo Pessoal (2019).

Feito isso, tivemos os primeiros contatos com o treinamento do Lume, algo que percebi ser muito importante para eles e que fez toda a diferença no meu processo criativo. Sobre isso relatarei a seguir.

### **3.4.1 O Treinamento**

Observei que o treinamento precedia todas as etapas dos ensaios do *Lume*. Não importando o que estávamos trabalhando, os ensaios sempre iniciavam por ele. Por esse motivo e pelo treinamento reverberar no meu processo criativo, achei pertinente discorrer sobre ele. Porém, apesar do seu grau de relevância, não tenho a pretensão de decodificá-lo, por sua complexidade, histórico e pelo pouco tempo que tive usufruindo desse aprendizado. Todavia, tentarei relatar o que dele pude perceber, sobretudo referente ao que me tocou e foi importante para mim, clareando algumas das minhas zonas criativas. Além disso, não sou integrante do

*Lume* e o meu acesso a esse treinamento foi por um curto período de tempo, insuficiente para aprofundar um método desenvolvido em 35 anos.

Vale salientar que todo o trabalho realizado no *Lume* e pelo *Lume*, passa por um treinamento, mesmo no caso da oficina, que possuía um curto período de tempo. Mesmo precisando ser simplificado e compactado, o *Lume* compartilha-o com os alunos, pois entende sua importância e reverberação no trabalho de ator/atriz. Sobre isso Burnier explica:

O treinamento prepara o ator, trabalha as ações físicas e vocais desde seus elementos constitutivos, ou seja, propõe uma série de exercícios que permitam ao ator conhecer na prática, aprimorar e desenvolver elementos como os impulsos, os movimentos, os ritmos, as intenções etc. Ele é voltado para um como fazer que envolve a relação do ator consigo mesmo e com sua própria arte, com sua capacidade de dinamizar suas energias profundas e potenciais, ao mesmo tempo em que para a capacidade de desenhar com precisão, no tempo e no espaço, suas ações físicas e vocais. (BURNIER, 2009, p.190)

Foi o que ocorreu nos cursos de que participei com o grupo, abordados nos próximos tópicos, no qual a mimesis era precedida de uma espécie de treinamento, que tinha repetições de exercícios e aprofundamentos dos mesmos, com o intuito de preparar e potencializar nossa ferramenta de trabalho para um maior aproveitamento do método. Tal treinamento será descrito por meio da experiência que tive com o grupo e resume-se em alongamento, aquecimento, dança pessoal, trabalho das articulações, lançamento, impulso, salto, níveis, “alcançar galáxias”, reduzir o movimento em impulso e manter a energia.

Iniciávamos todas as manhãs com exercícios de alongamento individual, aquecimento coletivo, movimentos para despertar as articulações, exploração das partes do corpo, por meio de decupagem, lançamentos, saltos, exercícios para “alcançar as estrelas”, de conter o movimento mantendo sua energia, deixando-o pequeno, mas pulsante, como um impulso, ou deslocá-lo apenas para uma parte do corpo, exercícios diversos de impulso, de experimentação de corpos de animais, de corporificar a figura observada para depois deslocá-la apenas no olhar ou no dedinho da mão, ou investigar, em cada parte do corpo, uma imagem diferente e depois fazê-las ao mesmo tempo.

Todos esses exercícios eram realizados repetidas vezes e em diversas velocidades, gerando uma certa exaustão física e algumas vezes vontade de parar para descansar, o que seria provável de acontecer se não estivéssemos tão engajados naquele instante. Durante o treinamento, também éramos orientados a observar o nosso corpo e o do outro, assim como suas reações aos comandos, fato que sucedeu em experimentar o corpo do colega no nosso, já disparando um caminho para adentrarmos na mimesis.

Uma vez perguntei a Raquel Hirson se aquilo que estávamos fazendo era o treinamento energético, ela disse que não, porque, se fosse, ficaríamos de quatro a oito horas repetindo exercícios ininterruptamente. Era uma adaptação, é claro, pois se tratava de um curso de curta duração. Porém, mesmo assim, com a exigência física, energética e as repetições, acabávamos atingindo um certo nível de exaustão que nos deixava mais atentos para não nos boicotarmos, devido ao cansaço e para perceber as reações corporais e emocionais, possibilitando-nos vivenciar outras experiências cênicas, de forma menos racional, mais conectada com as sensações, mais verdadeira, deixando o corpo responder aos estímulos sem nos autocriticar, deixando o processo fluir o mais orgânico possível. Sobre este estado ao qual alcançamos com o treinamento Hirson discorre:

O treinamento energético existe para mexer [...] assim, buscamos por meio do empurrar dos limites do corpo, encontrar emoções, sensações e vivências também limítrofes. A vida tem um extremo que é o máximo do seu interior, mais guardado e escondido. Se não provocamos algo para que esta vida escondida venha à tona, ela continuará desconhecida. Vindo este interior à tona, encontramos pregas e dobras que se fazem exterior e que se podem fazer interior novamente. (HIRSON, 2006, p. 53)

E assim, o treinamento permitia que nos libertássemos das cristalizações, dos clichês e vícios, fazendo com que mergulhássemos profundamente no conhecimento e no despertar de um corpo mais sensível. Descobríamos, desse modo, outras facetas do nosso instrumento corpóreo-vocal. O que para mim agregou valor ao processo criativo e ampliou minha percepção num grau tal que afetou positivamente o desenrolar deste trabalho e acredito que todos os outros que vierem daqui para frente.

**Figura 74** – Oficina de Mimesis Corpórea, sede Lume, Treinamento



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

### **3.4.2 Mimesis de animais, monumentos, paisagens e pessoas**

Após esta imersão de autoconhecimento, sensibilização e novas descobertas de potencialidades, no dia seguinte, avançamos mais um passo rumo à mimesis. E assim, iniciamos o trabalho com os animais.

Raquel Hirson pediu que colocássemos em nossos olhos uma borboleta, que batia suas asas rapidamente. E perguntava-nos: “que olhar era aquele? Que sensação nos causava?”. Não respondíamos a ela, mas ficávamos muito atentos a como reagíamos aos estímulos. E percebi que a reação vinha antes do pensamento, isso era bom, estava permitindo que o corpo reagisse totalmente e integralmente, sinal de que o treinamento estava funcionando. O exercício da borboleta me deu a sensação de encantamento, ao olhar o mundo, e acelerou minha respiração, era como se eu estivesse muito empolgada e feliz. Nesse momento, a professora pediu que olhássemos para longe, que buscássemos ver para além das paredes, dos muros, da sede do Lume, de Campinas, que víssemos, dentro da nossa casa, cada um em seu estado, que passássemos para fora do planeta Terra e, como um zoom, essa visão ia ampliando. Era incrível fazer isso, meu corpo todo dilatava, uma sensação de expansão e grandiosidade me invadia e o



olhar tinha brilho, tinha vida e muita energia. Esse olhar pude aproveitar em momentos do espetáculo como algumas narrações e num momento que sucede uma cena de violência, dando uma qualidade e profundidade ainda maior à célula cênica.

Depois, deveríamos nos direcionar às imagens impressas e olhar atentamente a figura do animal, observando cada detalhe. Em seguida, passávamos essa imagem para o nosso corpo, inclusive fazendo-o deslocar-se pelo espaço, buscando colocar em nós o olhar do animal, os movimentos, a forma de correr, de interagir, atacar, defender-se, recuar etc. Depois foi colocada uma música e deveríamos reagir a ela como se fôssemos esse animal. A princípio, ficava sem entender direito se era para dançar mesmo ou se apenas reagir, não necessariamente com uma dança, e como *a priori* não deveríamos perguntar, mas fazer o que se entendia, prossegui. Acredito que isso tinha a ver com não racionalizarmos o processo. Mais tarde descobri que não se tratava literalmente de dançar, mas de se deixar guiar pelo que a música provocava nesse corpo “transfigurado” num novo ser. Como ele reagia à música, que impacto causava nele, o que o estimulava a fazer? Ampliava seu ritmo? Fazia-o correr? Entristecer, alegrar-se? Enfim, deveria estar aberta para o estímulo da música numa corporeidade de animal.

Esse exercício me ajudou a refletir sobre o que os meus personagens tinham de semelhança com os animais e experimentar, por exemplo, o bode no corpo da minha avó, o gorila no corpo do homem canadense, a ema no corpo de Romildinha, e assim por diante. Outro ponto que somou ao processo das *Três Marias* foi o deixar-me afetar em cada detalhe corporal com as músicas do espetáculo, na verdade já fazia essa busca, mas não com tanta minúcia.

Outro animal com o qual trabalhamos foi o lagarto, dessa vez trazido por um dos colegas. A professora pediu, assim como no primeiro exercício, que experimentássemos movimentos, gestos, ações e sensações. Enquanto caminhávamos pela sala com esse bicho em nosso corpo, ela nos perguntava como era a textura da sua pele, como era pisar com aquela pata, quais articulações eram necessárias movimentar para que ele andasse, quais os tipos de olhar que ele possuía, como era a sua respiração, sua boca, sua língua, suas possíveis velocidades etc. Tudo isso individualmente e, em seguida, com interações.

Depois de muito experimentar todas essas facetas corporais do lagarto, deveríamos colocá-lo em uma parte do corpo como fizemos com todos os outros. Como era tê-lo só na cabeça, no quadril, nas pernas etc? E, assim, repetíamos novamente por diversas vezes experimentando cada parte do corpo em alternadas velocidades, até deixá-lo apenas internamente, pulsando dentro de nós, como energia, vibração, mas lembrando que ele ainda estava ali e, de repente, ele podia aparecer no olho, no ritmo, no andar etc. Era muito interessante perceber como cada uma dessas provocações trazia alguma sensação ou lembrança

em relação ao material do meu solo, o que ampliava as minhas possibilidades de aprofundar os personagens e descobrir novos caminhos, além de ser útil como investigação para a construção da outra parte do espetáculo que ainda está um tanto indefinida.

Era interessante descobrir como nossos corpos reagiam a essas imagens, a essas diferentes qualidades e a novas provocações. A cada experimento, nosso corpo ficava mais receptivo e sensível às propostas. E a inteligência corporal tonava-se mais aguçada e disponível.

Fazer o corpo daqueles animais com tudo que eles abarcavam, muito mais que sua simples forma, remetia também aos corpos e características humanas. E assim, começamos a traçar essas relações, ampliando nossas percepções para além do bicho, encontrando similaridades entre a corporeidade do homem e do animal. Também experimentamos juntos o corpo do gato, que nos trazia uma outra qualidade, flexível, maleável, escorregadio, alongado, relaxado e atento ao mesmo tempo, pronto para correr, atacar ou seduzir. A percepção de cada animal no corpo, levava em consideração inclusive sua energia, agilidade, olhar, tônus, pisada, postura, coluna. Através desse exercício, fui experimentando qualidades desses animais nos personagens das *Três Marias*, o que permitiu um outro grau de consciência acerca dos detalhes de cada parte do corpo, gestual, energia e voz. Com a mimesis dos animais, descobria qual o olhar, o caminhar, o falar, o parar, o respirar de que animal existia em cada um dos meus personagens e, assim, foram se tornando cada vez mais complexos e diferenciados, afinal de contas, num único personagem poderiam existir qualidades de muitos bichos.

Chegou o momento em que tínhamos um verdadeiro “zoológico” em nosso corpo e todo tipo de combinação foi experimentada. Estávamos sempre em ação e investigação. Meu corpo transformou-se em uma espécie de laboratório, no qual se passavam muitos experimentos e, neste processo, ia criando novas dimensões, possibilidades de criação, despertavam novas potencialidades, tudo estava diferente do habitual.

Todas essas imagens são estímulo para que possamos aguentar as muitas horas de atividade intensa ininterrupta. E o motivo disso; levar o corpo a um estado limítrofe para que, a partir deste estado seja possível tocar sensações desconhecidas. Tudo está diferente do habitual: a respiração, o tônus muscular, os batimentos cardíacos, as glândulas, o cheiro. (HIRSON, 2006, p.57)

Esse foi nosso primeiro contato com os bichos para, em seguida, trabalharmos com os animais que havíamos escolhido. A premissa para escolhê-lo deveria ser o que nos identificássemos, sem maiores explicações. Então, levei a foto do bode, que me remete a Canudos, a lembranças da minha família paterna e estão por toda parte, com seus sinos

balançando pendurados ao pescoço, formando uma espécie de sonoridade sertaneja que mexe com os meus sentidos e a minha memória. Com ele, fizemos todos aqueles exercícios que relatei acima, mas, curiosamente, o animal escolhido por nós trazia algo novo, uma memória mais afetiva, histórias, choros e risos, não que os outros não pudessem trazer algo desse tipo, mas o bicho da nossa escolha possuía uma forma ainda mais profunda de nos tocar.

Diante dessas experimentações, aproveitei, por exemplo, o olhar da borboleta para o final do espetáculo, no qual coloco um nariz de palhaço e revelo uma solução para o meu desejo de mudar o mundo, refletindo sobre os meus olhos a minha esperança, alegria e disponibilidade de fazê-lo.

**Figura 75** – Imagem cena final *Três Marias, Virade de Eros* da Escola de Teatro da UFBA



Fotógrafo: Ronaldo Queiroz (2019)

O olhar do lagarto aproveitei para o homem canadense, para fazê-lo ainda mais desconfiado, o corpo do gato foi para a baiana, para deixá-la ainda mais sensual etc.

Finalizado temporariamente o “laboratório animal”, partimos para as ruas. Raquel como numa brincadeira de mestre e seguidores, realizava movimentos de aquecimento para que repetíssemos em fila, atrás dela.

Porém, nunca nos era explicado o porquê de cada exercício, nem nos cabia saber. O intuito da “ignorância” e da exaustão, acredito eu, após o segundo módulo e algumas leituras

da bibliografia do grupo, era tirar a razão de lado e provocar os nossos corpos para estarmos inteiros, presentes, sem interferências externas e totalmente entregues às vivências propostas no curso. Compreendo, após um tempo, que estão seguindo influências grotowskianas o qual explica:

Se este corpo se limita a demonstrar o que é - algo que qualquer pessoa comum pode fazer -, não constitui um instrumento obediente capaz de criar um ato espiritual.[...] Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso psíquico, então ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. (GROTOWSKI, 1971, p.18-19)

Dessa forma, seguíamos em sacrifício dos nossos corpos, libertando-os de toda resistência, para permiti-los trabalhar com sua máxima potência criativa.

Após esse momento, Raquel Hirson pediu que saíssemos às ruas, observando tudo o que nos chamasse a atenção. Deveríamos encontrar monumentos naqueles quarteirões de Barão Geraldo. Explicou, ainda, que o monumento poderia ser até mesmo uma lata de lixo, que não colocássemos juízo de valor, e sim aceitássemos seguir nossos impulsos iniciais e fôssemos registrando esses monumentos por vídeo ou gravação em áudio descritivo e que poderíamos escolher vários, inclusive.

Lembro-me de ter me interessado por vários objetos durante a caminhada, mas, por fim, escolhi como principal uma árvore que denominei árvore das borboletas, pois possuía folhas brancas dentre as verdes com um formato idêntico ao das borboletas e me remetiam a um imaginário fantasioso.

Ao retornarmos para a sala de ensaio, Raquel pediu que escutássemos e víssemos nossos vídeos diversas vezes, tentando passar nossos monumentos para nossos corpos. Enquanto isso, conduzia-nos a decodificar, em cada parte do nosso corpo, cada parte da figura observada. No meu caso, que optei pela árvore, deveria corporificar desde a raiz até o tronco e a copa. Em seguida, provocava-nos a reagir como o monumento escolhido ao dizer que ventava, que chovia, que estava muito quente, que nos danificavam, que tinha um casal de namorados próximo etc. E perguntava-nos como era passar por essas situações enquanto monumentos.

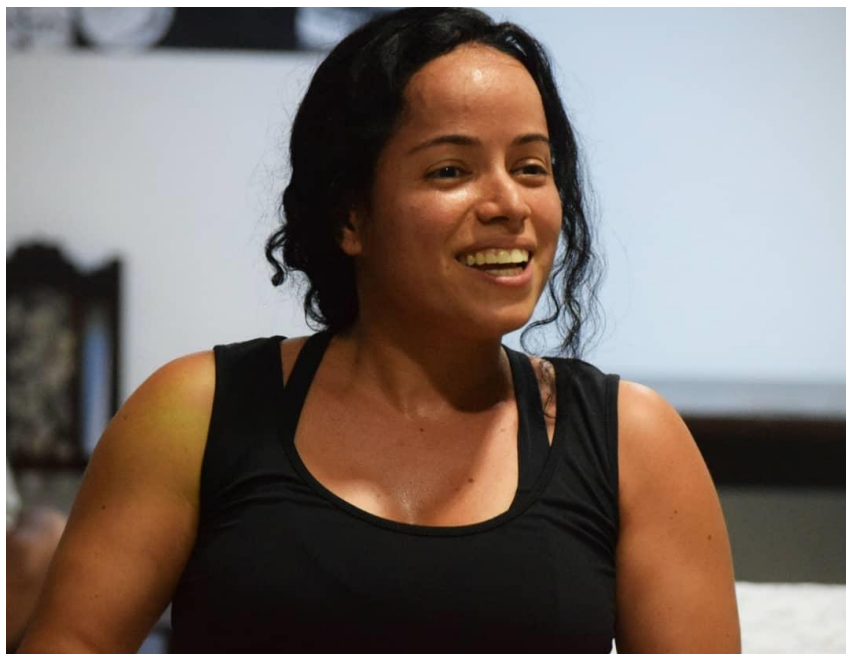
Era um exercício subjetivo, mas que permitia investigar sensorialmente o que racionalmente não conseguiríamos vislumbrar como as sensações e reações de uma planta ou um objeto inanimado passando por diversos estímulos. Teoricamente, pareceria mais fácil

mimetizar o corpo do animal, que se movimenta, emite sons, demonstra sentimentos, mas nesse caso, estávamos lidando com outro grau de dificuldade, por serem *a priori* “estáticos”, não se moverem por vontade própria. Porém, a mimesis dos animais e o aquecimento já nos deixavam mais preparados, abertos e sensibilizados para todo tipo de proposta. Sinto como se esse fosse um avanço, pois, dessa vez, lidaríamos ainda mais com a abstração.

Raquel Hirson solicitou que estivéssemos abertos às sensações e que não deveríamos compreender as propostas com a cabeça, e sim com o corpo. Deveríamos acreditar e confiar na inteligência corporal. Então, a meu ver, este exercício trabalhou justamente com nossa ampliação de percepção, conectou-nos com sensações corporais, com o investigar, experimentar de nossos próprios corpos como se fossem outros e em diversas situações. Achei uma ótima proposta, já que, muitas vezes, utilizamos o texto e a suposição de formas rasas como bengalas, desenvolvendo uma representação vaga. No momento em que observava a árvore, pude ampliar o olhar para além do costumeiro, do superficial. Pude observar detalhes que jamais atentaria, cores, movimentos, sons, cheiros, ritmos, atmosfera, atentando-me ao que ela me causava e me mostrava.

Esse exercício do monumento me ajudou a desenvolver melhor as cenas em que não falo nada, apenas observo e, por vezes, interajo com objetos silenciosamente. A partir da “árvore”, descobri com mais clareza como manter meu corpo preenchido de sensações e energias nesses momentos, fazendo-o inclusive comunicar, mesmo estando aparentemente “estático” e “silencioso”.

**Figura 76** – Cena *Três Marias* narração, *Virada de Eros* na Escola de Teatro da UFBA



Fotógrafo: Ronaldo Queiroz (2019)

Depois decodificar todos esses estímulos para o corpo deveríamos reduzi-lo a impulso, conter o movimento no plexo solar, transformá-lo em energia pulsando em nós. E a partir daí, caminhávamos pela sala com o monumento nos olhos, na barriga, no peito, e intercalávamos com corridas com amplidão, com o lagarto, etc. Percebo que todas essas experimentações no Lume, só vieram acrescentar e ampliar a minha percepção para o que já havia mimetizado no espetáculo, agregando ao meu corpo-memória ainda mais material e ferramentas cênicas para a minha criação. Agora estava com a minha corporeidade mais sensibilizada e preparada para novas jornadas de adensamento das minhas investigações artísticas, tal qual revela Hirson:

Hoje, mesmo quando me recordo de fatos corriqueiros do dia-a-dia em contato com aquelas pessoas que imitei e, portanto vivenciei no corpo, percebo que há uma memória física das sensações do cotidiano com eles acrescida de uma memória física de cada um deles em meu corpo. A transposição de suas ações para o meu corpo gera a descoberta de novas qualidades de respiração, tensão, acomodação da musculatura, ritmo, etc., que resultam em tantas mais sensações não percebidas durante a observação. Sendo assim, utilizo este princípio para defender a importância do relato dessas percepções, antes da identificação da metodologia utilizada para transformar estes cheiros em material objetivo e corporal para o ator. (HIRSON, 2006, p. 112)

Nesse sentido, Raquel Hirson defendia a importância da escrita do nosso diário de bordo, anotando os exercícios, as impressões e descobertas que eles nos causavam. Percebi que, através dessa escrita, foi possível autoavaliar nossos processos, manter as sequências e matrizes

vivas, os detalhes registrados, avaliamos as dificuldades e os avanços. Ao escrever sobre as experiências, o conhecimento fixava-se melhor e, como tive que revisitar as anotações, foi fundamental ter seguido seu conselho, pois a memória sempre falha em algum aspecto. Foi também através do diário de bordo que percebi que aquela minha opção de mesclar tio avô com pai e avô era um caminho possível e cheio de riqueza. E, através dessa prática, fiz um caminho próximo ao que a Salles defende como crítica de processo, na qual reconheço os traços, tendências e caminhos da minha criação para que, assim, possa dissertar sobre ele, refletir teoricamente sobre a trajetória criativa das *Três Marias* que, muitas vezes, conversou com minha trajetória de vida e com o apontamento de um estilo artístico e ideológico, inclusive conversando com outros artistas e suas obras, que me ajudaram a me autoreconhecer, que revelam minhas singularidades e me fazem traçar paralelos e elos com outros artistas e pesquisadores que me ajudam a compreender de certa forma a efêmera criação artística, como discute Salles:

O acesso aos arquivos da criação (anotações, diários, esboços, etc.) gera a compreensão sobre algumas das camadas que sustentam as escolhas dos artistas que, naturalmente, ressignificam a obra. [...] Há questões gerais nos processos, mas o que faz, por exemplo, teatro ser teatro ou o que caracteriza o processo de criação de um ator ou diretor específico? Abre-se, também, a possibilidade de se desenvolver pesquisas comparadas, tanto no que diz respeito a diferentes autores de um mesmo meio de expressão ou entre processos de criadores de diferentes áreas. (SALLES, 2017, p.45).

No dia seguinte, observamos paisagens. Escolhi o mar. Como seria colocá-lo no meu corpo? Pareceu-me até mais fácil, já que havia passado pelo exercício do monumento, algo que para mim era mais complexo. Como compreendi na mimesis da árvore que tudo era energia e movimento, mesmo que interno, consegui passar por essa proposta com mais propriedade e segurança. Começávamos sempre do movimento pequeno para o maior, ampliando para depois reduzir de novo, criando partituras, que, em seguida, eram repetidas, em várias velocidades até se tornarem apenas impulso e vibração.

Iniciei com o mar calmo, com pequenas marolas, para depois virem as ondas maiores e o quebrar delas, que faziam espirrar pequenas gotículas aquáticas, seguidas do recolher das águas, para começar tudo novamente. Através dessa paisagem, que, por sinal, trazia muitas variações, fui investigando as possibilidades que o mar trazia em suas diversas fases, buscando levar isso para os braços, coluna, pernas, olhar, cabeça etc. Buscava até mesmo sentir corporalmente como seria só a espuma do mar e seus respingos quando quebravam na pedra ou na areia. Era um mar de possibilidades e, junto a essas experimentações, veio-me o cheiro da

maresia, a alegria do verão e a calma das marés baixas, que se revezavam com a agressividade do mar revolto das águas de março.

Lembro-me das sensações de frescor ao experimentar as gotículas de água respingando, da força do corpo pendendo para frente, sendo levado pela correnteza e passando por uma onda que quebrava. Todos esses movimentos e imagens me trouxeram qualidades de movimento, olhar, respiração, energia e sonoridade. Este trabalho com o mar que gerava muitas mudanças foi útil, sobretudo, para a cena da paquera do vendedor/menino de rua com a moça da platéia, seguida do riso imitado e caricato feminino, que virava o da menina Maria, que se transformava no personagem do homem canudense, que, por sua vez, voltava a ser Maria criança, após a cena da repreensão violenta. Sempre me questionava: como passar por tantos estados e personagens em tão pouco tempo de forma clara, orgânica e crível, expondo o grau de importância, força e denúncia que a mesma carregava em sua origem? Antes do Lume, já experimentava diversas formas de condução e dosagens da representação para encontrar à medida que me parecesse justa, mas, através do exercício do mar e do conhecimento sobre a sistematização da mimesis, tive minhas inquietações respondidas. Naquele momento, descobria como passar de um estado corpóreo-vocal e energético para outro, transitando da lascividade para a ludicidade, da ludicidade para a agressividade e da agressividade para o silêncio. Trabalhar o mar também me serviu para a corporeidade da baiana, ondular e sinuosa, como uma maré mansa.

Já a outra paisagem do chão rachado do sertão canudense que trabalhei me fazia ativar a base das pernas, o quadril, os joelhos e pés. Sentia, através daquela imagem e da lembrança que tinha do dia em que foi tirada, a aspereza e a secura do solo e as rachaduras. A foto utilizada, além do solo, tinha estampados os pés do meu tio Avô Adrino e os meus, o que me remetia à conexão com minha ancestralidade paterna, marejando meus olhos com um misto de saudade, orgulho e dor. O pisar era cansado, mas firme, assim como o corpo que parecia possuir fortes e profundas raízes como a do juazeiro. O olhar saiu desconfiado, longe, como se vislumbrasse o horizonte, vendo muito além. Sentia a quentura do vento ao olhar aquela fotografia e ouvia internamente o som de Luiz Gonzaga, o rei do Baião.



**Figura 77** – Canudos Velha na época da seca. Pés meus e de Tio Adrino



Fotógrafa: Maria Teixeira (2018)

Essas sensações experimentadas, corporal e energeticamente, iam alternando-se, entrecruzando-se com as outras matrizes miméticas trabalhadas anteriormente. Fazíamos essas mesclas diversas vezes, repetindo exaustivamente, experimentando outras combinações, tonalidades, níveis etc., até ser dado o comando de deixar tudo isso só na intenção do movimento, deixando-a bem pequena, porém, pulsante e viva, passando pelos nossos poros, olhos, vibração, pela energia do nosso corpo. Sobre isso Hirson comenta:

[...] a aceleração destes saltos e da articulação era a “tacada final” antes da parada total. Parar brusca e decididamente e manter somente internamente todas as vibrações e impulsos gerados por aquela quase histeria corporal. É a chamada “panela de pressão”. Esta parada brusca é a maneira mais eficaz para que se compreenda em primeiro plano a função do energético. Essa parada coloca o corpo em conflito imediatamente, possibilitando um fervilhar enorme de sensações e emoções. A imagem da panela de pressão contribui para que este estado seja a manutenção de toda a força provocada anteriormente e que deve ser mantida em estado de combustão interna. Algum pequeno fio deste calor produzido internamente pode ser disperso através dos poros e através do olhar, que é o sentido que nos mantém o tempo inteiro conectados com o mundo externo ao nosso corpo. (HIRSON, 2006, p. 57)

Recordo-me do corpo dolorido de tanto repetir aquelas posições extracotidianas e de me manter por muito tempo nelas, porém lembro do meu autocontrole para não desistir do exercício nem dar uma “roubadinha” para descansar, nem buscar qualquer artifício de fuga. Era exaustão física e quando parecíamos que havíamos chegado no limite, Raquel mandava alcançarmos as

estrelas, pularmos, lançarmos, dançarmos e, novamente, realizarmos só o impulso de pular ou lançar, além de nos fazer cantar.

**Figura 78** – Oficina Mímesis 2, Sede Lume, Barão Geraldo, Campinas



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

Dias depois, finalmente chegamos à mímesis de pessoas. Para esse momento, havia escolhido tio Adrino e minha avó Maria. Mas antes de irmos direto para o trabalho com nossas imagens escolhidas, saímos com o celular na mão, pela cidade de Barão Geraldo, em busca de alguém ou alguéms que nos chamasse a atenção. Raquel Hirson orientou-nos a puxar conversa, tentar gravar e, enquanto isso, deveríamos observar o corpo, o olhar, o timbre vocal, as histórias de vida, sotaques, formas de se mexer, tiques, manias, características psicológicas, estados emocionais, ritmo e tudo o que pudéssemos captar da pessoa. Quanto mais informações, melhor para o trabalho da mímesis. O aprendizado sobre como observar e capturar detalhes foi inclusive muito útil para as outras pesquisas de campo que sucederam a oficina.

Então, escolhi para observar Seu Américo, pois me chamou atenção pela altura, pelo corpo curvado para o lado, com uma corcunda e joelho direito dobrado, bem desenhados, como uma caricatura, depois pela sua simpatia e disposição em conversar ou foi na ordem contrária, não me lembro bem.

**Figura 79** – Pesquisa de Campo, Barão Geraldo, Campinas



Fotógrafa: Maria Teixeira (2020)

O senhor de 72 anos estava numa loja que vendia e consertava bicicletas, acompanhado de mais dois outros homens. Adentrei o local um tanto receosa, inclusive sem querer dizer que ia entrevistá-lo para não o inibir, como aconteceu na minha primeira escolha. Como era apenas para exercício achei que não havia maiores problemas éticos se ele não soubesse que fazia parte da tarefa de uma aula de teatro.

Então, cheguei sem gravar, nem anotar, apenas confiei na minha memória. Disse que estava me mudando para Barão Geraldo e fiz perguntas sobre a cidade, pedi informação de casa para alugar, transporte, tomei cafezinho etc. Tudo para estimular que ele falasse e ficasse à vontade, o que o fez revelar até mesmo algumas histórias da sua vida pessoal e, enquanto isso, podia observá-lo atentamente, buscando registrar na memória todos os pormenores da sua corporeidade. Após a curta pesquisa de campo deveríamos levar este material para a sala de aula e depois “colocar” a pessoa observada em nosso corpo, ou seja, no meu caso, um homem,

com cerca de dois metros de altura em oposição aos meus 1,52m e quase 40 anos mais velho. Acho que realmente gosto de desafios.

Descobri nesse dia, mais uma forma objetiva de fazer pesquisa de campo, os pontos para os quais deveria direcionar minha observação e a importância de me inserir no contexto da pessoa, de interagir verdadeiramente com ela e com seu ambiente, criando um laço afetivo para tornar-me porosa, sensível ao encontro, para me deixar afetar de corpo e alma, algo que já vinha fazendo de certa forma antes do *Lume*, mas, com essa experiência, confirmei meu direcionamento e ressignifiquei de forma mais elaborada os detalhes aos quais deveria estar atenta na pesquisa de campo, conduzindo-a de maneira mais focada e consistente.

Foi estranho tentar representar um homem muito mais velho que eu e tão alto que passei apenas alguns minutos conversando, um verdadeiro desafio, mas foi aí que descobri também que a ideia da mimesis não é ser fiel à figura observada. Jamais conseguirei representar exatamente uma árvore já que sou humana, mas posso imprimir no meu corpo todas aquelas sensações e percepções que aquela espécie emanou para mim. Através dessa compreensão, pude avançar uma etapa significativa no meu trabalho, pois, antes disso, tinha a preocupação com a imitação perfeita, o que me angustiava e, a partir daí, descobri que essa busca era algo impossível de realizar, como expõe Hirson:

[...] no trabalho de imitação existe a tentativa de adaptar ao seu corpo as tensões, projeções, deformidades, etc. observadas no corpo do outro, mas há, fundamentalmente, o caminho inverso, que é a sensação do outro em seu corpo a partir da forma que este corpo é capaz de adquirir quando dotado dessas tensões, projeções, deformidades, etc.; mesmo que de maneira relativa, jamais idêntica. (HIRSON, 2006, p.129).

Feito o corpo do seu Américo, por exemplo, pude seguir para o corpo do meu tio avô que, inclusive, é tão alto quanto. Porém, devido a convivência maior com tio Adrino por sermos parentes, sentia, ao codificar seu corpo, que estava sendo mais fiel do que na outra situação; mas, mesmo assim, era impossibilitada de mimetizar exatamente o ser observado, devido a todas as diferenças físicas entre eu e ele, psicológicas, de gênero, histórias de vida, idade, etc. O que não seria um problema, afinal de contas, a proposta da mimesis, como já foi dito, não é imitar fielmente uma figura, e sim ser afetado por ela e transmutá-la no meu instrumento de trabalho que é meu corpo e minha voz. Sobre isto Hirson explica:

Há um certo desconforto no uso do termo personagem quando relacionado a uma imitação “pura”, ou seja, que não pressupõe mistura de distintas imitações para a construção de uma figura, mas ela acaba resultando em uma

personagem, visto que já não é mais o seu Anísio e sim o resultado de algumas características dele em meu corpo e locadas em um determinado contexto teatral. É uma recriação de seu Anísio. (HIRSON, 2006, p.134)

Porém, até chegar nesse ponto descrito pela autora, no princípio, tenta-se ser o mais aproximado possível da imagem, para, com o avançar do trabalho, ir criando outras camadas, dando outras cores, outras nuances. Então, iniciamos esta fase observando, por muito tempo, as fotografias, tentando realizar no corpo a mesma postura da imagem. Os joelhos e cotovelos de Tio Adrino estavam dobrados, existia uma bunda empinada, barriga saliente, músculos tonificados, apesar da idade, ranzinze no olhar, olhos um tanto apertados, cenho franzido, desconfiado, impaciente, e as vezes irritado, ombros altos, tensos. O personagem inspirado em Tio Adrino, meu pai e meu avô, ou seja, o homem canudense, remeteu-me em relação ao animal à família dos equinos e gorilas. Realizar essas facetas corporais despertou minha memória e me fez lembrar de outros aspectos que diziam respeito a meu tio, como a sua postura imponente, a voz gaga, ligeira, grave, arranhada, meio rouca, com sua pisada oscilando para a direita e, às vezes, arrastando os pés principalmente nas danças. Também lembrei de sua braveza, da impaciência típica de um coronel do sertão, do corpo semelhante àquele chão rachado, mas que também trazia a poesia e a beleza da flor que crescia em meio a seca, o que mostrava alguma sensibilidade pulsando dentro dele.

**Figura 80** – Chão de Canudos na seca



Fotógrafa: Maria Teixeira (2018).

**Figura 81** – Eu e tio Adrino, Canudos Velha na seca



Fotógrafo: Pedro Campos (2019)

**Figura 82** – Tio Adrino e eu na casa de Vó Maria em Canudos



Fonte: Acervo Pessoal (2018)

Após tentar reproduzir a foto estática, experimentei seu caminhar e também comecei a observar os colegas investigando “seus personagens”. Quanto mais riam, exageravam, ficavam estridentes demais, isso incomodava “Tio Adrino”, despertando-me o desejo de falar, reclamar e resmungar. Raquel Hirson permitiu e tio Adrino disse: *ooooxe, cê ta beeeeeesta?* Simulei tirar o cinto da cintura, estalando-o acima da cabeça como fazia na cena das *Três Marias*, andando pela sala como se tivesse um cinto nas mãos, ameaçando quem viesse com gracinhas. Aquele era o impulso que surgia. Todos esses exercícios, assim como os outros, eram repetidos inúmeras vezes até criarmos uma partitura de ações que, por sua vez, eram chamadas de matrizes.

Além de tio Adrino, também trabalhei o cordeiro do carnaval de Salvador, experimentando ainda mais a codificação daquele corpo. A fotografia que me serviu de base foi a de vários cordeiros empurrando a corda do bloco de carnaval, e na mimesis buscava reproduzir um esforço semelhante. Realizei movimentos de puxar e empurrar a corda, em todas as direções, aplicando o contra impulso e a resistência, o que me obrigava a tensionar os músculos e dobrar os joelhos para deixar a base mais firme, além de exigir o movimento do tronco que oscilava para frente e para trás, para um lado e para o outro. Para realizar essa experimentação contei, ainda, com a ajuda de duas outras artistas, o que me estimulava na

liderança necessária para a cena da peça, ordenando que elas obedecessem a meus comandos e verificando suas reações que reverberavam consequentemente nas minhas.

**Figura 83** – Mímesis do cordeiro (Lume)



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

**Figura 84** – Mímesis do cordeiro (Lume)



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

**Figura 85** – Mímesis do cordeiro (Lume)



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

**Figura 86** – Mímesis do cordeiro (Lume)



Fonte: Acervo Pessoal (2019)



Nas últimas aulas, partimos para os trabalhos individuais, que consistia em um de cada vez, ficar no centro da sala e os demais deveriam assistir suas partituras e suas reações aos estímulos dados. Na minha vez, me senti desconfortável pelo fato de ser o centro das atenções e, também, não ter ideia do que fazer, ou seja, estava tudo fora do meu controle.

**Figura 87** – Oficina de Mímesis, trabalhando as partituras



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

A professora, então, colocou músicas para tocar e falou trechos dos textos que eu havia escolhido e pediu para que “dançasse essas músicas e textos”, que olhasse as imagens na parede e que misturasse com as matrizes que havia criado se desse vontade, para deixar o corpo reagir, não mimeticamente, mas com os sentidos. Como se ela quisesse me afetar para, a partir daí, entrar na figura observada, já com o corpo em estado sensível. Nesse dia, lembro que chorei, tudo que via nas fotos, que ouvia ela dizer me deixavam profundamente emocionada. Eu não sabia que gesto ou ação fazer, mas deixei vir o choro foi essa a resposta mais verdadeira do meu corpo, ele não queria dançar, mimetizar, só observar e transbordar. Por conta disso, fiquei envergonhada, na dúvida se estava fazendo o exercício correto, e me sentindo estranha, porque não conseguia realizar nenhum movimento. Mas, fui fiel ao meu corpo, pois, ao olhar aquelas

imagens, sentia-me inundar, deixei virem as lágrimas salgadas como o mar e doces como as lembranças do açude de Cocorobó. Deixei-me atravessar e fim.

Não houve comentários por parte de Raquel Hirson acerca do meu exercício, mas os colegas estavam emocionados, com os olhos brilhando e me diziam: “que linda”. Eu, naquele momento, abri literalmente o meu coração, expus-me em corpo e alma. Foi difícil, mas libertador.

Ao finalizar esses exercícios, cantamos juntos algumas músicas levadas por colegas. Na verdade, sempre nos finais e, às vezes, no meio das aulas, retomávamos essas canções que acabavam por nos unir e fortalecer ainda mais a nossa egrégora. Para mim, era como se fosse uma injeção de ânimo para continuar o trabalho árduo do dia seguinte. Enquanto cantávamos, olhávamo-nos e eu sentia como se nos fortalecêssemos juntos em nossas pesquisas, em nossos desafios e na persistência do encontro com os nossos objetos de estudo, como se todos estivessem no mesmo barco. Assim também acontecia durante os exercícios que mexiam com a exaustão física. Afinal de contas, todos estavam participando e passando pelas mesmas vivências e desafios. Sobre isso Raquel Hirson discorre:

Este treinamento carrega consigo um sentido ritualístico. A força do outro é alimento para mim e assim por diante. E a força do grupo move cada um. É estabelecido um ritual entre essas pessoas, que se reúnem para trocar suas forças e vibrações por meio dos exercícios propostos e em busca de um objetivo comum, que é a busca do desconhecido através do corpo. (HIRSON, 2006, p.58).

**Figura 88** – Oficina Mímesis, Exercício salto, impulso, sede Lume, Barão Geraldo



Fonte: Acervo Pessoal (2019).

Assim como Hirson descreve sobre a troca energética entre os artistas, entre o grupo, encontro também consonâncias com o que o *Lume* chama de “bom ladrão” (roubar o outro de tanto querer capturá-lo), mais precisamente citado por Renato Ferracini em *Café com Queijo*, dessa vez, na perspectiva de roubar o conhecimento do outro, o corpo, aprender com o outro, no caso da oficina, aprendermos juntos: ator, professora, mestres, colegas e figuras observadas:

Ladrão, esse, em sentido duplo: no pensar prático e na reflexão livre baseada na prática.[...]no primeiro caso significa[...] apoderar-se do que se vê e se aprende do mestre e do professor, e se em um primeiro momento existe a necessidade de imitação mecânica para o aprendizado, logo em um segundo momento devemos nos apoderar dessa informação e, sem nenhum pudor, como ator criador e independente, transformá-la, absorvê-la para realizar e construir nosso próprio trabalho, nossa própria maneira e capacidade de fazer. (FERRACINI, 2006, p. 46-47).

**Figura 89** – Exercícios da Oficina de Mímesis 2, sede do Lume



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

**Figura 90** – Exercícios da Oficina de Mimesis 2, sede do Lume



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

E assim, munida de muitas observações e “roubos” de corpos e conhecimentos artísticos, fui trilhando um caminho fértil de influências na construção das *Três Marias*. Depois da oficina, me inscrevi para apresentar a parte do solo que já estava “pronta” no escambo artístico promovido pelo Lume entre os artistas que estavam participando de diversos cursos ministrados pelos integrantes do grupo e também no *VIII Simpósio Internacional da Unicamp*. Então, parti para as apresentações das *Três Marias*, já aproveitando os ajustes que o curso me estimulou a fazer, agora com um outro nível de aprofundamento dos personagens e da dramaturgia.

**Figura 91** – Flyer apresentação *Três Marias*, 2019, UNICAMP

**JORNADA INTERNACIONAL: ATUAÇÃO E PRESENÇA**  
apresenta

**28/01** (segunda-feira) na sede do LUME  
Abertura do Terra Lume:  
20h | Boas Vindas aos participantes dos Cursos de Fevereiro 2019

**28/01, 08 e 17/02** na sede do LUME  
20h30 | Exibição do documentário: "Café com Queijo – Brasil em um só Brasil" de Alexandre Soave (LUME Teatro) para participantes dos Cursos de Fevereiro

**29/01** (terça-feira) na sede do LUME  
20h30 | Espetáculo "SerEstando Mulheres" com Ana Cristina Colla (LUME Teatro)

**01, 11, 18 e 25/02** na sede do LUME  
18h30 | Escambo Cultural – Mostra livre dos participantes dos Cursos de Fevereiro

**09/02** (sábado) no Sindicato Bar  
20h | Festa Terra Lume 2019 com D' Digão (música afro-brasileira)

**15/02** (sexta-feira) na sede do LUME  
20h30 | Espetáculo convidado "Violetas" com Mayra Montenegro

**20/02** (quarta-feira) na sede do LUME  
20h30 | Espetáculo "Cabaré Efêmero" com Ricardo Puccetti (LUME Teatro)

**21/02** (quinta-feira) na sede do LUME  
20h30 | Apresentação musical convidada "Duo Singeleza" com Camilla Farias e Edu Guimarães

**22/02** (sexta-feira) em local a confirmar  
20h30 | Estreia do documentário do Lume: "Café com Queijo-brasil em um só Brasil"

**23/02** (sábado) na sede do LUME  
20h30 | Demonstração "Prisão para a Liberdade" com Carlos Simioni (LUME Teatro)

**24/02** (domingo) no Espaço Núcleo Cupinzeiro  
20h30 | Espetáculo convidado "Uji – O Bom da Roda" com Edu de Maria

**26/02** (terça-feira) na sede do LUME  
20h30 | Trabalho em processo: "Flor de Mármore" de Merida Urquia (Colômbia)

**27/02** (quarta-feira) na sede do LUME  
20h30 | Demonstração: "Não Tem Flor Quadrada" com Naomi Silman (LUME Teatro)

\*Após todas as atividades o PONTO DE ENCONTRO é no Sindicato Bar

**de 19/02 a 22/02**  
VIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas  
inscrições abertas / programação em: [www.simpósio.lumeteatro.com.br](http://www.simpósio.lumeteatro.com.br)  
local: Casa do Lago – UNICAMP / Av. Erico Veríssimo, 1011 – Barão Geraldo – Campinas/SP

Lume Teatro – UNICAMP  
[www.lumeteatro.com.br](http://www.lumeteatro.com.br) | [facebook.com/lumeteatro](https://www.facebook.com/lumeteatro)  
R. Carlos Diniz Leão, 150 – Barão Geraldo, Campinas/SP  
tel. (019) 3228-8689 / 3249-3115

Fonte: Terra Lume, UNICAMP (2019)

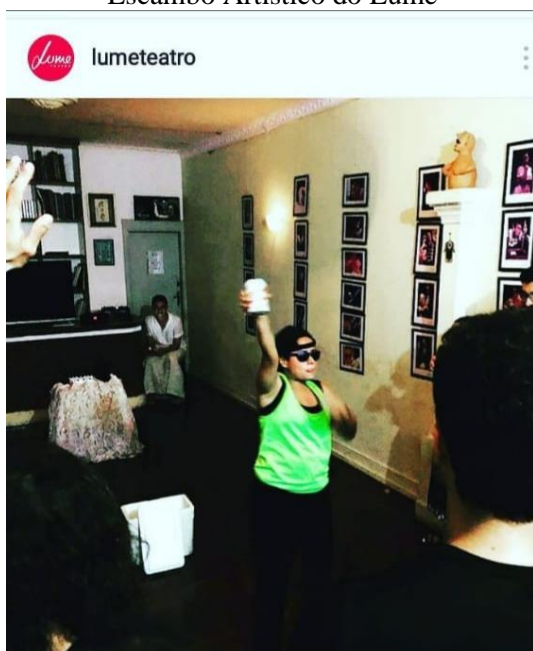
**Figura 92** – Apresentação das Três Marias, no Escambo Artístico do Lume cena avó Maria, sede Lume, Barão Geraldo



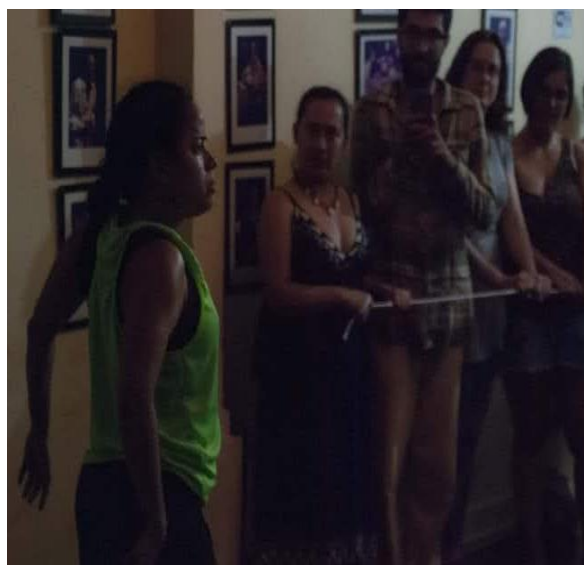
Fonte: Acervo Pessoal (2019).

Consistiu numa experiência muito rica do ponto de vista da recepção do público, constituído por artistas de diversos países, pesquisadores com seus diferentes olhares e vivências artísticas, possibilitando uma troca de impressões e fazeres que acrescentou bastante à minha criação. Assisti-los também ampliou minhas ideias sobre outras possibilidades criativas e ainda me fez feliz e estimulada a continuar a criação devido à ampla aceitação do solo nesses eventos.

**Figura 93** – Apresentação das Três Marias no Escambo Artístico do Lume



**Figura 94** – Apresentação das Três Marias no Escambo Artístico do Lume



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

**Figura 95** – Apresentação das *Três Marias* no VIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas. (Promovido pela Unicamp em parceria com o *Lume*)



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

**Figura 96** – *Três Marias* LUME (UNICAMP)

**Figura 97** – *Três Marias* LUME (UNICAMP)



Fonte: Acervo Pessoal (2019)



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

Recebi muitos elogios. Pessoas diziam que se identificavam com as personagens, viam na minha avó, as suas, sentiam-se convidadas a participar e interessavam-se em ver mais cenas, já que só apresentei quinze minutos, o que, inclusive, era exigência para participar do Sarau, devido à quantidade de pessoas inscritas. Porém, vale salientar que o interesse de assistirem um pouco mais era porque estavam gostando, e não por falta de sentido ou desfecho. Na verdade, essa parte do monólogo já se basta por si só, possui um enredo fechado, fator que foi destacado por uma atriz equatoriana, que até me incentivou a me inscrever em festivais de cenas curtas, devido à cena estar pronta, com início, meio e fim.

Analisando esse aspecto, por isso também, sinto-me tranquila para avaliar, nesta dissertação, apenas uma parte do solo inacabado, levando principalmente em consideração sua completude e complexidade, além do fato de já conter sete personagens, de forma que já possui muito o que se refletir acerca do processo criativo. Dentre os comentários da plateia, destaco, ainda, um que foi unanimidade entre eles: a diferenciação entre cada uma das figuras, por meio do trabalho corpóreo-vocal, o que me deixou feliz pela trajetória que estava seguindo, apesar de saber que ainda tinha muito trabalho pela frente.

Participar das oficinas do grupo Lume foi de suma importância para o desenvolvimento deste projeto tanto do ponto de vista de adensamento da teoria quanto do ponto de vista da elaboração da criação. Considero esta pesquisa antes e depois do Lume, pois, graças à experiência vivida nas oficinas de mimesis, amadureci em diversos aspectos tanto este trabalho quanto o meu lugar de atriz-pesquisadora. Por meio do contato com o grupo e artistas de tantos lugares diferentes, ampliei o olhar para cada detalhe do corpo, aprendi a observar os pontos de tensão, os disparadores de movimento, das intenções, aprendi a captar e a reproduzir a atmosfera de cada olhar de cada respiração e outras sutilezas que envolvem esse tipo de representação por meio da sensibilização e preparação do meu próprio instrumento de trabalho, como relata Burnier:

O artista e sua arte abrem caminhos que nos permitem entrar em contato com nossa própria percepção profunda, com algo que existe em nós e está adormecido, esquecido. A arte não é senão uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos, esquecidos, com a nossa memória. (SILMAN, 2011, [sem paginação])

Desse modo, as vivências com o Lume foram muito mais que uma viagem a Campinas, foram o alargamento em direção aos meus recônditos mais íntimos e subjetivos, indo ainda

mais ao encontro comigo mesma, minhas memórias e todo o arcabouço sensível que me constitui e que reverbera em meu fazer artístico.

**Figura 98** – Turma módulo 1 Mimesis Corpórea, escadaria da sede do Lume, Barão Geraldo (Campinas, SP)



Fotógrafo: Alessandro Poeta (2019).



### 3.5 APROFUNDANDO SABERES

No tópico anterior, relato a importância de ter me lançado na oficina de mimesis corpórea do grupo Lume, pois, a partir daí, pude aprofundar a compreensão da minha própria trajetória, perceber a técnica reverberando em meu próprio trabalho como atriz-pesquisadora, compreender, teoricamente e na prática, o princípio da técnica, podendo decodificar tal conhecimento em diálogo com meu solo e minha dissertação. Poder experimentar a mimesis pelo viés do *Lume*, me proporcionou um olhar mais amadurecido sobre o meu próprio ato criativo, forneceu-me ferramentas para, inclusive, direcioná-lo melhor no sentido de aprimoramento e organização da criação. Sendo uma artista nesse momento, em solo, concretizei o que ainda estava subjetivo, abstrato, através dos direcionamentos de Raquel Hirson na oficina e das contribuições dos colegas e público, que, posteriormente, assistiram à minha apresentação aberta do solo.

O contato com a primeira oficina ajudou-me a sistematizar meu processo, a ressignificá-lo, compreendê-lo de um outro lugar. Fez-me afastar um pouco, olhar de fora, já imbuída de outros conhecimentos e experiências para aplicar-lhe outras camadas mais profundas e lapidadas. Neste tópico, abordo o relato de uma segunda oficina, depois da qual estas camadas foram ainda mais adensadas, vasculhadas, remexidas, para atingir um grau ainda maior de aprofundamento dos personagens, em nuances e sutilezas, levando a criação do meu solo a um estágio de lapidação fina, ao encontro com outro nível de qualidade artística, de elaboração que, inclusive afetou em outro lugar o público. Além disso, no segundo módulo de aprofundamento do método, pude trabalhar com novas cenas que ainda estavam em fase de construção, para ampliar o solo, além de investigar outras facetas do personagem do homem canudense. Precisamos de uma segunda oficina, que aconteceu em fevereiro de 2020, visto que um único módulo não era suficiente para experienciar uma pesquisa de 35 anos.

Então, foi dado início ao curso de aprofundamento da mimesis corpórea, na qual foi solicitada dos participantes a mesma tarefa do ano anterior de escolher imagens e textos para serem trabalhados, mas, dessa vez, deveríamos especificar o que gostaríamos de exercitar, se a mimesis da imagem, do monumento, da palavra, da pessoa ou do animal. Dessa vez, o trabalho seria mais direcionado, visto que já estávamos familiarizados com o método.

Resolvi, então, que, naquele momento, deveria investir no aprofundamento do personagem do Tio Adrino (parte do homem canudense) e em outra parte do espetáculo que estava até então, no plano das ideias. Devido a outras atividades que se fizeram mais urgentes, principalmente pela necessidade de focar nas leituras bibliográficas e na escrita da dissertação,

o desenvolvimento do espetáculo não foi muito além em termos de ampliação de cenas, do que já havia sido produzido. O que houve após a primeira oficina foi a continuação dos ensaios, desta vez, munida das ferramentas, reflexões e experiências adquiridas no curso e que contribuíram para aprofundar e aperfeiçoar mais a criação. Além disso, naquele período, continuei apresentando o espetáculo e realizando novas pesquisas de campo no intuito de levantar mais material para ampliar as *Três Marias*. Estar no *Lume* novamente seria uma ótima oportunidade para retomar e avançar com a prática. Dessa forma, escolhi imagens do que me interessava investigar. Foram elas fotografias do meu tio avô Adrino, o único que também está na primeira parte da peça, porém, agora, desejava explorá-lo sozinho, sem hibridismos como havia ocorrido no módulo 1. Interessava-me experimentar um outro lado da sua personalidade, sua faceta de contador de histórias, suas características mais cômicas, sábias, líricas e lúdicas. Para esse módulo, também optei por trabalhar com Romildinha, sobre a qual já dissertei anteriormente, com a qual convivi por alguns anos e que tinha um humor muito peculiar, já que se comportava “empoderadamente”, ao contrário do que a sociedade esperava dela, uma mulher negra, periférica, mãe solteira, analfabeta e empregada doméstica. Isso para mim era incrivelmente espetacular e revolucionário, além da sua ingenuidade que trazia a graça e a leveza da infância. Também me interessei em experimentar a figura de Dulce, a prima, da família paterna, com transtornos mentais, que rompia com os padrões machistas, cristãos, moralistas e conservadores da família e da cidade.

Também houve algumas outras pessoas que indiretamente ajudaram na construção dessa segunda parte do solo e na investigação desses personagens mais importantes. Uma delas foi Tia Lucy, através da qual pude me aproximar mais da corporeidade da minha avó, pois encontrei nela muitos trejeitos e semelhanças físicas com a mesma, contribuindo para que revisse e aprimorasse a mimesis da mesma, já que minha avó, a terceira das Marias, “virou estrela”. Além disso, a foto de tia Lucy tinha um olhar distante e profundo, o qual foi muito útil para experimentações em outros personagens e para uma certa indefinição e reestruturação das suas corporeidades, o que explicarei com clareza mais adiante.

Nesse outro módulo, mantinham-se os exercícios de treinamento que precediam a mimesis, porém se acrescentou a ele lançamentos imaginários, com prolongamento do corpo e visualização do objeto lançado, que, para mim, representava lançamento de energia e ampliação de movimento. Nesse lançamento Raquel Hirson pedia-nos que fizéssemos o contramovimento antes de lançar. Também nos saltos, atentava-nos para o impulso que o precedia e ainda nos surpreendia no comando de saltar em momentos inusitados como numa caminhada, corrida ou, por vezes, apenas o impulso. O exercício do “alcançar as estrelas, as galáxias”, foi retomado,

acredito eu como estímulo à presença cênica. Esticávamos o corpo como se fossemos atingir o céu e depois só deixávamos a intenção, a grandiosidade do gesto. Dessa vez, a visão para além da sala, o olhar expandido, foi de suma importância para ativar a memória relacionada às novas personagens. Percebi nessa oficina, ainda com mais clareza o quanto as repetições de partituras ampliavam nossas descobertas acerca de novos detalhes, novas possibilidades em relação a mimesis da figura, além de revelar o que deveria ser descartado, facilitando inclusive as escolhas das matrizes corporais, o que demandava uma cuidadosa investigação.

Outra novidade foi que, cada dia, um aluno liderava o aquecimento do grupo, antes de a professora começar a condução do treinamento, o que foi bem interessante para mim, pois ampliei meu repertório de possibilidades preparatórias para cena e firmei ainda mais minha consciência de que o ator/atriz deve ter responsabilidade de se autoestimar, de se autopreparar antes do trabalho cênico, o que também inclui um processo de autoconhecimento profundo da sua corporeidade e de como despertá-la. Na leitura bibliográfica do *Lume*, inclusive, Raquel Hirson defende a importância de cada ator descobrir seu aquecimento e de buscar seus próprios estímulos, não dependendo somente dos externos para realizar ações que estejam conectadas com a sua pessoa. Conclui, ainda, dizendo que cada ator deve ser provocador de si mesmo. (HIRSON, 2006).

**Figura 99** – Exercícios Oficina de mimesis 2, Sede do Lume, Barão Geraldo



Fonte: Acervo Pessoal (2020).

Com o passar dos dias, o cansaço acumulado, era quase que um pedido de nos entregarmos à fadiga, mas estarmos compartilhando cada momento em grupo ajudava-nos recobrar o ânimo, pois nos incentivávamos mutuamente. Enfrentar dificuldades e limitações grupais em comum, era bem diferente de estar enfrentando-as sozinha, como experimentei tantas vezes nos ensaios, sendo muito mais fácil do autoboicote acontecer. No trabalho autoral, trata-se de uma batalha diária contra nossos próprios limites e estar atenta a eles e descobrir como combatê-los foi importante para não sucumbir e desistir no meio do processo.

**Figura 100** – Exercício de salto e impulso, oficina de mimesis



Fonte: Acervo Pessoal (2019).

Além do Treinamento, existem ainda outros pontos importantes utilizados pelo grupo que fazem parte de todas as etapas da mimesis e que foram essenciais na lapidação dos personagens e fundamentais para o aprimoramento das *Três Marias*, como a limpeza das ações, que advém da repetição e resulta na clareza de detalhes e de escolhas cênicas, como discorre Burnier:

Nosso trabalho é eminentemente empírico. Isso quer dizer que a compreensão da essência de uma ação não advém de uma pura e racional observação, mas do teste prático. É no acerto e erro que encontramos o essencial. Muitas vezes podemos nos enganar, pensar que um determinado elemento é essencial, mas ao retirá-lo da ação percebemos que não o era. É testando, na prática, que haveremos de encontrar os elementos essenciais de uma ação. Se “cortarmos” algo, uma mão, um gesto, um movimento, e isso não faz falta, não

compromete uma ação, então não fazia parte da essência da ação. (BURNIER, 2009, p.192)

Nesse sentido, encontro, através do próprio processo das *Três Marias*, reverberações com pensamento do autor acerca da busca do que era essencial neste solo. Busquei a essência que Burnier defendia, muito antes do contato com o Lume, durante as experimentações em salas de ensaio, sozinha e em apresentações seguidas de debates, mas foi através das oficinas, sobretudo da segunda, que pude chegar neste ponto de lapidação descrita na citação. Através das experimentações das corporeidades por inúmeras vezes, abrindo-me para ouvir as orientações de Raquel e disponibilizando-me a estar ainda mais atenta aos detalhes e à reação da plateia, fui aguçando os meus sentidos para perceber e compreender o essencial que Burnier defendia como meta.

Para chegar ao grau de limpeza próximo ao que Burnier defende, existiram muitas etapas, mas foi o módulo de aprofundamento foi a chave para alcançar esta meta. Identifico sobretudo nesta oficina, um novo exercício que nos foi aplicado, que foi muito importante para chegar neste lugar. Consistia na busca do “olhar embaçado”, que deveria possuir uma qualidade semelhante à da neblina, de uma visão através do terceiro olho. Consistia em ver as figuras sem muita nitidez, justamente para não trazermos as imagens para nosso corpo de uma forma tão marcada desde o início. Deveríamos evitar e romper a cristalização, deixar a mimesis mais indefinida, no intuito de nos permitirmos ser atravessados pelos estímulos e encontrarmos, assim, outras camadas da representação, experimentar outras tonalidades das figuras trabalhadas.

Ao ler o livro *Tal qual Apanhei do Pé* em que a autora descreve seu próprio processo de criação, descobri que essa técnica vinha do Butoh e foi aplicada por Tatsumi Hijikata, mestre da dançarina japonesa Natsu Nakajima que trabalhou com o *Lume*. Ela propôs que os atores do grupo dançassem a dança do seu mestre que era calcada em imagens externas ao corpo que se tornavam ações físicas:

As imagens propostas por Hijikata tinham um dado fundamental, que era a possibilidade de transformação interna a partir da própria sugestão da imagem. Por exemplo: olhar um peixe grande no céu. A ação consistia em olhar este peixe através do terceiro olho<sup>33</sup>, o que gera automaticamente um olhar

---

<sup>33</sup> “O terceiro olho consiste em imaginar um olho no centro da testa, entre as duas sobrancelhas[...] o ator tenta ver e se orientar com o terceiro olho[...] desde que não se olhe com os olhos reais, mas com o terceiro olho. Esse trabalho visa desenvolver uma visão mais interior e uma espécie de relação direta entre esse interior e o exterior. Isso resulta numa qualidade particular dos olhos do ator, que sugere *olhos que sonham*. [...]” (HIRSON, 2006, p.63).

diferente, extracotidiano;[...] quando eu me punha a fazê-la, além da imagem proposta e de outras que a principal me sugeria, procurava respirar de modo diferente, como se a cada respiração eu recebesse a complexidade desta imagem e fosse levada ao mundo dela, virtual, portanto real, mas não palpável, já que formalizado em imagem. (HIRSON, 2006, p.63).

**Figura 101** – Exercício do olhar, oficina mimesis 2, 2020, sede Lume



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

Confesso que, ao entrar em contato com o material teórico, escrito pela própria professora do curso, entendi melhor o que ela buscava com aquele exercício. Nessa segunda fase da oficina, esse ponto foi o que mais se destacou para mim, por já ter chegado ao *Lume* com os corpos das figuras do meu solo muito delineados, principalmente o de tio Adrino e Romildinha, e por isso fui questionada. Raquel Hirson alertou-me para a necessidade de permitir-me não ter tanta certeza das corporeidades das figuras para que pudesse descobrir outras camadas e provocou-me e forneceu ferramentas técnicas para que encontrasse esses outros recônditos da criação. Para ela, os corpos muito definidos eram um fator perigoso. Isso deveria ser revisto. Ao contrário do que imaginava, “estar pronta” não era a melhor opção. A princípio, pareceu-me contraditório. Como estar com o corpo do personagem bem definido poderia ser algo inadequado? Para mim, o oposto era o correto. Então, minhas convicções foram

colocadas em xeque, o que, inicialmente, deixou-me um tanto perdida e atordoada. Era o caos se instalando no processo criativo.

**Figura 102** – Exercício do olhar, Oficina mimesis 2, sede do Lume (Campinas, SP)



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

Por ser uma atriz que trabalhou com palhaço, máscara, bufão, teatro de rua, circo-teatro, percebi, naquele momento, que o meu corpo estava automaticamente ligado a essas experiências que exigiam dele a ampliação, uma maior dimensão da representação, necessária nesses estilos cênicos. Investir na diminuição deste corpo, nas sutilezas, mantendo a qualidade energética e podendo transitar nesses dois estilos, com certeza, enriqueceria ainda mais o meu trabalho e me ajudaria a compreender como equacionar a medida corporal e energética para cada tipo de linguagem cênica.

Apesar de estar confusa, estava disposta; mas foi só com o tempo e as vivências que compreendi, de fato, a problemática da questão e como resolvê-la. Percebi que, da forma em que a minha criação se encontrava, não estava mais maleável para ser trabalhada. O que era duplamente contraditório, pois decidi fazer o curso novamente justamente para isso. Mas, no primeiro momento, toda essa definição dos personagens foi um bloqueador de desenvolvimento, pois recebia os estímulos iniciais e não conseguia avançar. Com a mimesis das personas “pronta” e “cristalizada” corporalmente e no plano das ideias e da concepção, ficava mais difícil interferir nelas.

No entanto, apesar do incômodo, estava ali justamente com a intenção de me visitar, de trocar saberes, de aprender sobre meu próprio fazer criativo em diálogo com o outro e com os mestres, o que correspondia a me colocar em risco, a desapegar, a estar disponível, inclusive

a grandes mudanças. Ao mesmo tempo, sabia que estava num bom lugar para me lançar ao desconhecido e, portanto, aceitei me entregar confiantemente às novas descobertas, à busca de novas camadas da minha pesquisa. Sobre este momento me sinto contemplada com as palavras de Grotowski:

[...] fator decisivo neste processo é a humildade, uma predisposição espiritual: não para fazer algo, mas para impedir-se de fazer algo, senão o excesso se torna imprudência, em vez de um sacrifício. [...] Devemos nos dar totalmente, em nossa mais profunda intimidade, com confiança, como nos damos no amor. Aí está a chave. [...] Tudo isso pode ser realizado, desde que nos tenhamos entregue totalmente, humildemente, sem defesas. Nenhum desses exercícios nos vários campos do treinamento do ator deve ser de superfície. (GROTOWSKI, 1971, p.23)

A professora convenceu-me de que deveria diluir mais esses corpos, permitir-me encontrar outros lugares, outras nuances, fazer novas descobertas. Frisou que eu já trazia esses corpos muito definidos, como se tudo já estivesse muito pronto. Disse que tinha um trabalho muito bom, “que era uma delícia me ver em cena”, que eu fazia a plateia reagir positivamente, mas que poderia crescer muito se me permitisse ser atravessada e que era importante estar mais porosa para que ela conseguisse trabalhar comigo, caso contrário ela teria dificuldade para me afetar, para me ajudar a remodelar, a encontrar outros recônditos dessas personas.

Foi bem desafiador desconstruir estes corpos “prontos”. Tinha a sensação de que estava traindo a fidelidade mimética ao “desconstruí-los”, por conhecê-los tão bem, devido a serem oriundos das observações de pessoas com as quais havia convivido e por já saber muito sobre eles. Permitir-me ser atravessada me fazia pensar que podia virar a mimesis de outra persona e tinha medo de perder a ideia que tinha deles e trair a veracidade e a fidelidade do que estava criando.



**Figura 103** – Raquel Scotti Hirson orientando-me no Aprofundamento da mimesis corpórea, Oficina módulo 2, sede Lume, Barão Geraldo



Fonte: Acervo Pessoal (2020).

No início, angustiei-me, pois não sabia como conseguir alcançar essa façanha. Então, Raquel me estimulou pedindo para investir no olhar esfumado, para diluir as corporeidades, falou ainda que aqueles braços e pernas não precisavam ser tão marcados e que as pessoas não eram de um único jeito de modo que ia refletindo sobre o que ela dizia, ao mesmo tempo, em que tentava ficar mais “porosa”. Foi, praticamente, uma sessão de desapego.

Naquele momento, a fotografia de Tia Lucy foi muito útil, pois foi uma das ferramentas que me ajudou a encontrar o olhar embaçado, que depois seguiu para o resto do corpo. Tia Lucy tinha um olhar longe, como aquele que a professora pedia para fazer como se olhássemos para além das paredes, daquela cidade, daquele estado, daquele país, longe, muito longe. Assim aproveitei para imprimir essa qualidade na mimesis da minha avó e do meu tio avô Adrino e isso proporcionou um outro grau de representação.

**Figura 104** – Raquel Scotti Hirson orientando-me, aprofundamento da mimesis corpórea, Oficina modulo 2



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

Na aula seguinte, a professora fez uma roda e pediu que cada um, com a música que tocava, entrasse no centro e fizesse as partituras, as matrizes de cada figura, uma seguida da outra. Observar os outros colegas ajudou-me a compreender um pouco o que Raquel Hirson estava dizendo-me e passei diluir as partituras corporais, diminuir os formatos, lembrando principalmente do impulso, de deixar os movimentos menores, como energia vibrando em mim, contê-los como vibração. E, então, comecei a investigar o que tinha entendido racionalmente, passando para o corpo e, a partir daí, comecei a ouvir Raquel Hirson dizer que estava no caminho certo da investigação.

**Figura 105** – Raquel Scotti Hirson orientando-me, aprofundamento da mimesis corpórea, Oficina modulo 2



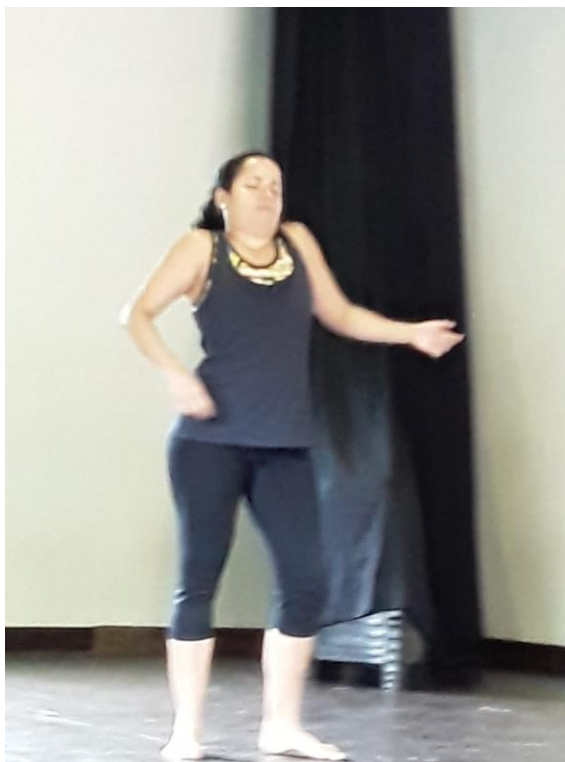
Fonte: Acervo Pessoal (2020)

Desde então, comecei a ter mais confiança e a investir mais nessa busca. Houve um momento de trabalho individual em que ela colocou uma música para tocar que falava sobre a Bahia e pediu que fizesse minhas matrizes enquanto os colegas assistiam. Iniciei brincando com a música, era um samba, o que me ajudou a desenrijecer as formas tão marcadas e fui buscando fazer as matrizes de maneira mais suave. Assim, encontrei um novo caminho, finalmente, compreendi com o corporalmente o que ela queria dizer e o que disparou essa mudança e essa tomada de consciência, além das observações, foi a música que me afetou instantaneamente. Percebi nela um ponto importante do meu trabalho. A musicalidade é para mim, é um forte disparador de sensações, que afeta meu corpo e minha energia mais rapidamente, assim como a minha relação com a plateia. Dessa maneira, fui compreendendo o caminho criativo mais apropriado para o desenvolvimento do meu fazer artístico, muito mais sensorial, além da compreensão racional.

Numa segunda etapa, compartilhamos novamente nossas matrizes. Fui uma das últimas a apresentar, o que me ajudou muito, pois me possibilitou assistir aos colegas e, assim, através da observação do trabalho do outro, pude compreender melhor ainda o “embaçar” que a professora tanto insistia em trabalhar e pude ter novas ideias para o meu solo. Por exemplo, ao ver alguns colegas usando a narração para descrever os corpos dos seus personagens, as vozes, as formas de agir, antes de mimetizá-las, despertei para a possibilidade de também experimentar a narrativa descritiva na matriz de Tio Adrino. Daí, arrisquei utilizar a narração, mesmo em cima da hora, sem ensaios, para mesclar com as matrizes. Refleti que como estava num lugar

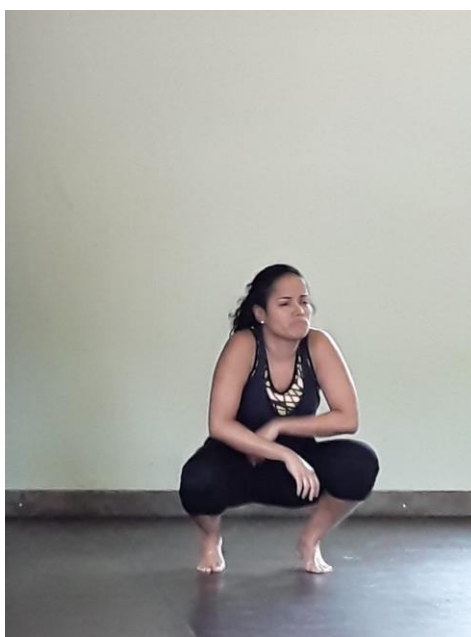
propício para a experimentação deveria me arriscar, me expor mesmo. Então, expus todas as outras matrizes, dessa vez, menos definidas, para só depois delineá-las detelhadamente. Então, narrei sua fisicalidade, sua tonalidade vocal e algumas características, situações de sua vida e da sua esposa e explorei a comicidade da cena.

**Figura 106** – Mímesis de Tio Adrino dançando forró, Oficina de Mímesis módulo 2



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

**Figura 107** – Mímesis de Tio Adrino contando histórias, Oficina módulo 2



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

Enquanto o descrevia ia montando a sua corporeidade e, assim que o personagem se instaurava, contava um causo, uma piada, que depois sucedia de outra narração e outra movimentação com música. Para minha surpresa, a cena deu um salto enorme de qualidade, percebida ao notar o corpo reagindo melhor aos estímulos e pela recepção dos colegas que estavam bem atentos, com os olhos encantados e pelos os risos que se sucediam em coro. Às características do tio avô, incluí suas histórias de vida, trazendo inclusive uma revelação íntima sobre o caso da traição dele na casa da roça e ao descobrir que estava sendo traída por ele, tia Vanda, sua esposa, reagiu ateando fogo na casa.

A cena gerava surpresa seguida de comicidade, pois contava a história da traição, após descrever as características físicas e psicológicas dela, como uma mulher doce, tranquila, sorridente, religiosa, que teoricamente não cometeria tal ato e, em seguida, demonstrava sua corporeidade. Ao término da história, optei por fazer a mímesis da casa pegando fogo, o que novamente surpreendeu a plateia e gerou risos por se tratar de um objeto inanimado e inesperado para ser mimetizado.

Vale lembrar de um dos aspectos que culminou nessa cena mais cômica. Como estímulo para trabalhar a figura do tio Adrino, havia levado sua foto ao meu lado, usando um chapéu de onça feminino, o qual vestiu em nossa caminhada matinal em uma das pesquisas de campo em Canudos. Usar este chapéu “feminino” contrastava com seu aspecto de “macheza” instaurando um tom de comicidade, o que achei fantástico, pois ele não tinha qualquer tipo de problema com afirmação da sua masculinidade, sem se preocupar com preconceitos, revelando-me ainda mais a sua grandiosidade de pensamento num lugar tão conservador. Então, através dessa fotografia, que me trazia um outro aspecto dele, agora mais leve, descontraído e sensível, desejei resgatar os seus dizeres, piadas e “causos”, carregados de humor, sabedoria e poesia, permeados de um falar rápido e gago. Foi a partir daí que também me senti estimulada a inserir estes outros aspectos no meio de cada matriz corporal e das histórias de vida, levando o público a construir o imaginário do meu universo mimético. Abaixo, compartilho alguns trechos das falas de tio Adrino neste novo bloco do espetáculo os quais são seguidos de triangulação com a plateia:

“O amor sem ciúme, é como uma flor sem perfume.”

“Saudade é a vontade de ver de novo.”

“Sou pão duro e vivo bem, quem quiser que faça assim como eu também.”

“Sabe como surgiu o nome Bahia? Um dia o português chegou pra descobrir o Brasil e tava lá um índio chamado Ba. O português olhou o índio e ordenou:

- Ô Ba, vá ali guerrear pra mim...”

O português saiu e depois de muitas horas voltou e Ba estava ali no mesmo lugar, do mesmo jeito. O português intrigado perguntou ao índio:

-Mas, Ba, tu não foi?

E o índio prontamente respondeu:

-Ba, ia...”

“Pior que a tristeza de não ter vencido é a vergonha de não ter lutado.”

“Certa feita, tava eu na varanda de casa olhando a rua, quando passou um caboclo curioso com a vida alhei e perguntou:

-Boa tarde, Adrino, ô cumpade tá fazendo o que aí?”

-Morando... Pergunta besta!”

“Existem três tipos de casamento: varunca, varela e varada. Varunca: manda ela e ele nunca; varela: manda ele e manda ela; Varada: manda ele e ela nada.”

“Qual a diferença entra a banda e a bunda? A banda é uma e a bunda são duas.”

“Fui na missa. Gosto de chegar cedo pra arranjar lugar pra sentar, ai avisto lá na frente um lugar vazio no banco. Quando me preparei pra sentar a mulher do lado disse:

- Tem uma mulher sentada aí.

Eu respondi:

-Pois bem, como não tô vendo ninguém aqui, vou sentar no colo dela. E me sentei! Ahhh ta besta!”

Consegui, finalmente, o meu objetivo de nesta parte das *Três Marias* trabalhar com o riso, a brincadeira, a poesia, o espanto e a surpresa e vencer a minha dificuldade inicial, o que inclusive foi destacado pelos colegas e pela professora como uma grande evolução do meu trabalho, apesar de essa parte do espetáculo ainda estar em fase de experimentação.

Todos aqueles que assistiram e acompanharam o processo disseram ainda que a cena estava mais interessante de ver, que se sentiam hipnotizados com a corporeidade e as histórias, que este novo formato causava uma maior empatia, que a construção do personagem estava mais sincera e falaram que, dessa nova forma, a figura estava mais humanizada, diferente da figura inicial que, até então só havia esboçado o tom rígido, raivoso e impaciente, com um corpo muito marcado, inflexível, mais apropriado para o uso da máscara. Relataram ainda que, após o trabalho desenvolvido na oficina, essa figura apresentava muitas outras facetas e nuances, assim como acontecia na vida real e isso aproximava as pessoas do Tio Adrino, despertando encanto, empatia e o desejo de assistir um pouco mais.

Trabalhar, nessa cena o humor, a ludicidade, o lirismo e a oralidade, em contraste com a rigidez e a brutalidade resultou num outro grau de elaboração, que afetou e encantou a plateia. Foi também muito importante descobrir essas sutilezas, experimentar a diluição dos corpos, trabalhar com incertezas, ousar novas formas e possibilidades. Como não possuo auxílio de direção, esses toques foram muito válidos e me ajudaram na criação. A cada troca, a cada experimentação, fui percebendo o que realmente era necessário melhorar, ou que trajetória deveria traçar para alcançar uma melhor construção. Compreendi, nessas trocas, o que funcionava melhor. Dessa forma, fui lapidando este trabalho autoral que, no entanto, é plural, pois conta com a colaboração de tantas outras pessoas e seus olhares cuidadosos.

Por fim, Raquel Hirson apontou a minha evolução e disse, ainda, que eu só tinha que tomar cuidado com os ombros, pois eles eram muito fortes em mim e que ficasse atenta para que eles não estivessem destacados em todos os personagens. Frisou também que poderia experimentar colocar o foco principal de cada figura em diferentes partes do corpo, mesmo que não correspondesse à figura real observada, pois assim reforçaria ainda mais as diferenças entre os personagens e o colorido das cenas em construção.

Encerrei o curso grata por alcançar mais um nível de profundidade no trabalho, por conseguir poli-lo através do conhecimento e da sensibilidade da professora e atriz do *Lume* e do olhar carinhoso dos colegas.

Durante o módulo dois, também pude investir um pouco na investigação de uma figura que ainda não havia surgido no primeiro bloco do espetáculo, a minha prima Dulce. Também da minha família paterna, possui um retardo mental. Dulce é muito divertida, adora passear, fazer amizade, conversar e é “desbocada”. Quando fica muito tempo em casa, às vezes surta e sai correndo pela rua rasgando a roupa, pois gosta de se sentir livre. Também pede moedas para comprar cigarro, abraça todo mundo, paquera, pede para levarem ela na moto mesmo sem conhecer, rebola no meio da praça, xinga, chama as pessoas por palavrões no diminutivo como putinha, viadinho, idiotinha etc. quando quer algo em troca e no adjetivo costumeiro quando está chateada. Dulce representa para mim uma anti-heroína, a subversiva. Dentro daquele contexto familiar cristão, com uma irmã carola, parentes machistas, numa cidade conservadora, preconceituosa, moralista, seu comportamento contrastando com todo esse contexto torna-se espetacular. Dulce subverte a ordem, as regras, as hierarquias, quebra padrões. Dulce fala verdades que ninguém tem coragem de dizer e faz o que tem vontade sem nenhum tipo de pudor. E disso eu gostava, adorava vê-la abalando as estruturas da família tradicional brasileira, era “pano pra manga” para a minha dramaturgia. Ao mesmo tempo, Dulce trazia uma ingenuidade também infantil e isso, assim como nos bobos da corte e nos palhaços, fazia com

que relevassem as suas atitudes, e ela acabava sendo muito querida por todos. Ela, apesar de causar constrangimento, trazia humor e leveza e isso era poesia para os meus olhos. Foi por conta desses fatores que despertei para o desejo de trazê-la à cena. Assim como Ariano Suassuna, que diz em palestra que identifica uma semelhança entre o escritor e o “doido”, pois o “doido” não vai atrás do lugar comum, pelo contrário, procura o que tem de verdade por trás da aparência, assim também enxergo sua relação com artista (ARIANO SUASSUNA, 2012). E é nesses desmascaramentos de falsas aparências que me identifico com Dulce e encontro um lugar potente de transgressão.

Então, trabalhei com as lembranças, as fotos e filmagens dela. Experimentei seu olhar baixo, amuado, observador, seus pés e joelhos levemente dobrados, apontados para a parte interna das pernas, seu ombro retraído, fechado para dentro do peito. Experimentei em meu corpo seus braços frouxos, largados, que me remetiam ao boneco de Olinda, balançando desordenadamente quando caminhava, com o tronco pendendo para frente como se fosse cair, o que causava um desequilíbrio quando corria ou andava. Trouxe também a sensação da língua grossa, descansada entre os dentes, à mostra e interferindo na voz, que ganhava uma tonalidade grave e anasalada, como se tivesse com a boca cheia e o nariz entupido. Também experimentei além da sua postura, o seu e comportamento totalmente extra cotidiano.

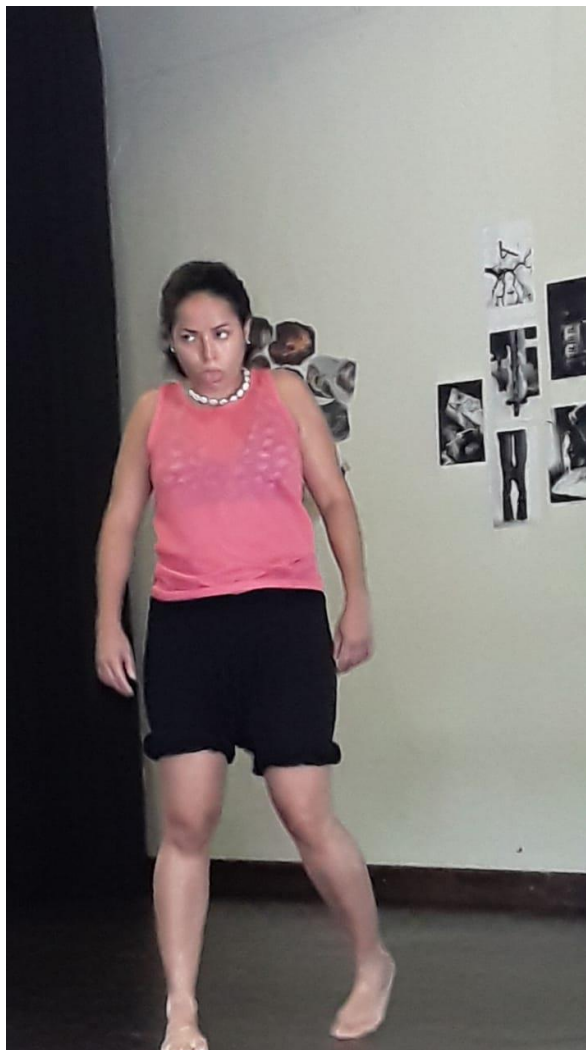
**Figura 108** – Dulce na Serra Vermelha, Canudos (BA)



Fotógrafa: Maria Teixeira (2019).



**Figura 109** – Mímesis de Dulce, Oficina de mímesis 2, sede do Lume



Fonte: Acervo Pessoal (2020).

A seguir, compartilho com o leitor algumas das falas mais frequentes de Dulce:

“Pu favô, me da uma moeda...”

“Ele quis pegar minha moeda, eu disse dô nada... dô não, seu viadinho.”

“Vamo logo sua idiotinha!”

“Eu quero agora sua putinha.”

“Tenho pena dele, tolo, tolinho.”

Ao passar um carro ou uma moto se rebola e diz:

“-Me leve, primo...”

-Ele queria casar comigo aí eu disse, deus me livre, vô nada. Idiota. Quero não. Fugi.”

Figuras como Dulce e Romilda foram trabalhadas episodicamente na segunda oficina, o direcionamento maior foi para tio Adrino. Quanto à codificação da corporeidade de Romildinha, tive questões também de corpo muito marcado que foi trabalhado e que serviu

também de aprendizado para a reconstrução do tio Adrino. Romilda possuía quase que uma única postura de braços, sendo que Raquel Hirson fez-me ver que precisava também nessa figura “embaçá-la”, “escorrê-la”, justamente para diluir esse corpo, visto que nenhum ser permanecia numa gestualidade de braços igual a todo momento. Romildinha apesar de ter algumas características muito marcantes, não significava que não tivesse a corporeidade afetada por circunstâncias que a fizessem passar por variações. Percebi, então, a importância de reconhecer cada detalhe na codificação, para que as ações fossem realmente orgânicas e olhadas com muita atenção.

Acredito que registrei, inconscientemente, uma imagem corporal fixa de Romilda, talvez a mais marcante e, depois de muitos anos sem conviver com ela, além do fato de ter perdido o contato, contribuíram para desencadear essa forma menos porosa. Desde então, não tinha me dado conta que a maneira como estava representando-a era tão delineada como se estivesse trabalhando com máscara, linguagem que necessita uma maior dilatação corporal. O que me causou um certo abalo, pois acreditava que a mesma estava totalmente sob meu controle. Que bom que podemos nos colocar em risco, em desafios, em questionamento sobre nossas verdades! Graças à oficina, pude perceber esse equívoco e repensar esta decodificação, rever meu trabalho de um outro lugar, para, então, reconfigurá-lo de uma forma mais natural e humana, assim como ocorreu com Tio Adrino. Toda essa provocação na construção desses personagens nessa segunda etapa da oficina, me comprovaram a incessante transformação da criação artística tal qual descreve Salles:

A criação como rede pode, assim, ser descrita como um processo contínuo de interconexões, com tendências vagas, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores. Esse processo contínuo, sem ponto inicial nem final, é um movimento falível, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a entrada de ideias novas. (SALLES, 2017, p. 48-50).

**Figura 110** – Sequência de Mímesis de Romildinha, Oficina de mímesis 2 (*Lume*)



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

**Figura 111** – Sequência de Mímesis de Romildinha, Oficina de mímesis 2 (*Lume*)



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

**Figura 112** – Sequência de Mímesis de Romildinha, Oficina de mímesis 2 (*Lume*)



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

**Figura 113** – Sequência de Mímesis de Romildinha, Oficina de mímesis 2 (*Lume*)



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

**Figura 114** – Interação com Raquel Scotti na Mimesis de Romildinha



Fonte: Acervo Pessoal (2020)

E assim, encerro a influência do aprofundamento da mimesis corpórea promovida pelo grupo *Lume*, destacando a importância das oficinas para meu processo criativo, como um espaço de ensaio, de laboratório da minha própria criação. Considero *Três Marias* antes e após a vivência com o grupo. O espetáculo ganhou mais consistência e, conseqüentemente, por ser fruto da reflexão do processo criativo, influenciou também na escrita da dissertação. Passar por essas oficinas foi colocar-me em questão, avaliar o meu caminho através de provocações cênicas, por meio dos exercícios preparatórios, durante os compartilhamentos das matrizes, e diálogos entre os outros artistas e a professora. Foi uma oportunidade de rever todo o processo por diversos olhares e pelo meu próprio, agora dilatado por um treinamento, por uma perspectiva que me deixou mais sensibilizada, mais madura após essas experiências.

**Figura 115** – Turma do módulo 2 de Mimesis Corpórea, escadaria da sede do Lume, Barão Geraldo (Campinas, SP)



Fotógrafo: Alessandro Poeta

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui se encontra o compartilhar de um fazer artístico autoral, em um processo de autodescoberta, intimamente ligado a uma trajetória de vida, a um fazer teatral que se constitui muito além de aprendizados formais, que surge através do convívio, das vivências culturais com mestres sem mestrado, em leitura de mundo sem cartilhas, nem normas da ABNT. Porém, contraditoriamente, confirmo essa máxima ao me autopesquisar e ao ter contato com o material bibliográfico, o que foi viabilizado a partir do retorno à Universidade através do ingresso no Mestrado. Portanto, confirmo a partir de todo esse processo que passei devido ao mestrado que, por sua vez, foi realizado em paralelo com a construção das *Três Marias*, a importância e o valor da união entre o ensino institucional e o aprendizado informal. Afirmo, ainda, que ambos deveriam caminhar juntos, unificando conhecimentos de instâncias diversificadas e, por sua vez, enriquecendo nosso aprendizado e nossa produção.

Eu, como sempre fui muito mais de um aprendizado calcado na prática do que na teoria, admito, aqui, a importância da leitura bibliográfica para inclusive compreender meu próprio caminho estético e criativo, principalmente em se tratando de um trabalho autoral.

Também se constituiu em um espaço importante que me possibilitou descobrir sobre mim como artista, como escritora, pesquisadora e acadêmica decolonial. O que aparentemente seria uma análise discursiva sobre a criação das *Três Marias* foi muito além e se revelou como um disparador de muitos conhecimentos, reconhecimentos, reflexões ideológicas e autoconhecimento, que foram fundamentais para produzir um resultado artístico e reflexões teórico-práticas.

Enquanto me encontrava na solidão da escrita e da criação autoral, confortei-me na experiência de outros artistas pesquisadores que vieram antes de mim e compartilharam seus processos e descobertas inclusive, revelando suas angústias, seus desânimos, incertezas, o caos que envolve a criação, e sua paixão pelo teatro.

Através deste Mestrado, tive ainda a oportunidade de aprofundar conhecimentos sobre a arte de ator e a criação autoral, sobretudo, pude reconhecer e nominar meu fazer artístico através de ciências, conceitos e métodos criados por outros artistas-pesquisadores como foi o caso do grupo *Lume* com a mimesis corpórea, de Armindo Bião com a espetacularidade cotidiana e, até mesmo, de Ariano Suassuna com o movimento Armorial.

Tive também a oportunidade de compreender melhor e reafirmar a importância da experiência através de Jorge Larossa, podendo defendê-la melhor por meio de uma base teórica.

Pude ainda refletir sobre o desenvolvimento de uma técnica própria, regada de diversificadas influências, que se divide entre as experiências culturais e a prática artística.

Foi possível também confirmar a importância da conexão com nossos estímulos internos e intuições no processo criativo, através do relato da própria professora de mimesis sobre a construção de um dos espetáculos do Lume, presente no seu livro *Tal qual Apanhei do pé*:

Devemos entrar em contato com nossa intuição mais profunda, para que as ações não sejam premeditadas[...] deixar que as vibrações partam do corpo em direção à mente e não o oposto. “A inteligência deve estar a serviço do instinto nesse treinamento.” (HIRSON, 2006, p. 69).

E Raquel Hirson continua dizendo algo que me fez conectar com os meus primeiros impulsos miméticos desde a minha infância.

Essas repetidas observações a respeito da intuição e do instinto nas ações era o que me fazia lembrar as brincadeiras de criança; e as brincadeiras da criança que brincava de ser atriz. (HIRSON, 2006, p. 69).

Ao ler este relato de Hirson, consigo visualizar minha própria trajetória intuitiva, totalmente de acordo com a base da mimesis e, mais uma vez, sinto-me conectada com esse método e percebo, através da minha própria história, o quanto é importante levar em consideração nossos instintos e impulsos primários na criação artística, como é o caso da nossa bagagem, da nossa história, somado à nossa formação profissional. Em contato com estudos sobre a decolonialidade, também confirmei a importância de reverter o processo de colonialidade, ao qual nos subjulgam até hoje e nos invisibilizam, além de nos fazerem crer que nossas histórias não têm a menor valia. O tal do torcicolo cultural, quando estamos sempre voltando nosso olhar para fora, não valorizando o que é nosso.

Reconheço também o desafio em que me coloquei ao decidir realizar um projeto teórico-prático e totalmente autoral. Porém, apesar do desgaste dobrado, aprendi sobre outras áreas como direção, dramaturgia, produção, figurino e cenografia. Também me provocou muitas reflexões acerca do universo cênico, e das questões que ele pode levantar e problematizar como identidade, cultura, história de vida, ancestralidade, representatividade, colonialidade, estereótipo, me fez ainda suscitar questionamentos sobre o juízo de valor da cultura e da arte na nossa sociedade, sobre o meu papel enquanto artista e enquanto uma futura professora universitária.

Realizar esse projeto obrigou-me, inclusive, a desenvolver um maior senso de disciplina, organização, sensibilidade e inteligência artística, bem como a escuta, a coragem de me expor, a perseverança e a fé. Ter datas marcadas de apresentação, por exemplo, me estimulou a marcar ensaios e buscar manter-me na prática. Além disso, a necessidade de alguém para operar o som também contribuiu com olhares sobre o espetáculo. Percebi, inclusive, que, a partir da escrita da dissertação, que perpassa inevitavelmente a noção de sujeito-trajeto-objeto, que as minhas experiências me conduziram ao perfil de atriz que sou hoje.

Desde o processo seletivo do mestrado, fui abordada sobre a relevância de desenvolver um projeto quase que autobiográfico, pergunta que, inclusive, já havia me feito antes de passar pela banca examinadora e continuei fazendo por um bom tempo até ter contato com a plateia e com estudos e relato de outros autores e atores.

Ao abrir os ensaios das *Três Marias* para o público, tive a confirmação do que já desconfiava desde o início e que me impulsionou a permanecer neste caminho. A identificação dele com os personagens, com a narração e com as situações que a peça apresentava era a confirmação de que falando de mim eu falo dos outros, o que realmente sempre foi o meu objetivo, tocar as pessoas por identificação, afetá-las pelo sensorial e pela memória, provocá-las na valorização de suas próprias origens e histórias, fazer ressoar suas vozes através do meu trabalho, como uma caixa de ressonância decolonial, assim como defende Mignolo:

O que Quijano está propondo aqui nada mais é que desobediência epistêmica. Sem tomar essa medida e iniciar esse movimento, não será possível o desencadeamento epistêmico e, portanto, permaneceremos no domínio da oposição interna aos conceitos modernos e eurocentrados. (MIGNOLO, 2008, p. 288)

O público, fosse ele profissional da área ou não, também foi de extrema importância para o processo criativo, um parceiro da criação. Num trabalho autoral como este, foi ele quem me apontou caminhos, soluções e problemas, que me fez refletir sobre a construção da linha dramaturgica e dos personagens, além de corroborar com a reflexão acerca do meu fazer artístico, sobre o que e como eu queria comunicar, me ajudou a compreender o meu próprio processo criativo e a fortalecer ainda mais a minha convicção da importância de aproveitar a arte como meio de transformação. Segundo Burnier:

O ensaio é, no processo de montagem de uma obra, o que prepara e aprimora a obra [...]. Por ser próximo da representação, o ensaio é também voltado para o público: ele prepara a melhor forma de mostrar a arte ao público. (BURNIER, 2009, p. 190).



Um dos meus propósitos com *As Três Marias* foi de corroborar com estudantes de teatro, atores amadores e profissionais a levarem em consideração nas suas pesquisas e nos processos criativos suas trajetórias pessoais e artísticas. A agregar valor a suas experiências fora e dentro das instituições de ensino. Pois a entendo como um direito, assim como potencializadora do trabalho artístico e como resistência a uma estrutura hegemônica de silenciamento e menosprezo aos subalternizados, não-eurocentrados. Assim, concordo com o Mignolo que diz:

[...], essa diversidade de forças históricas caladas, mas vivas, hoje se expõem sem perspectiva de retorno ao passado. Nesse sentido, ele fala do projeto modernidade e colonialismo, de descolonizar o conhecimento, respondendo e aprofundando diversos aspectos paradoxais postos pelo debate de seu livro, como o diálogo entre movimentos e pensamentos de emancipação que surgem no centro do sistema-mundo. Com isso, não pretende fechar-se ao debate, mas, ao contrário, busca atualizar e avançar nessas questões da diferença e das populações não homogêneas de uma perspectiva de futuro e de uma perspectiva de um conhecimento e práticas pluri-versalistas. (MIGNOLO, 2008, p.239).

Pude comprovar, através deste trabalho, a importância e o valor de unir esses dois vieses em prol de um processo e, conseqüentemente, resultado mais substancial, embasado, ocupando um lugar de apropriação por meio das experiências vividas e podendo ser refletidas, significadas e conceituadas devido ao acesso a leituras de outros pesquisadores que discutem temáticas e suas próprias vivências, alargando o meu olhar e me permitindo refletir, questionar, reafirmar o meu próprio processo por meio da alteridade e identificações.

Após todo o processo criativo interligado ao mestrado posso perceber o quanto o espetáculo avançou e ganhou outra dimensão desde o nível intelectual, conceitual, ideológico ao aprimoramento técnico. Graças ao mestrado adentrei no que tanto acredito que é o teatro de pesquisa e pude elaborar uma obra substancial, com embasamento, reflexões, aprendizados, tomadas de consciência e clareza de intenção.

O espetáculo passou por diversas fases de lapidação e, em contrapartida, eu, como atriz, pesquisadora, autora, produtora, diretora, e tudo o mais, amadureci e aprendi muito sobre o meu próprio ofício e sobre como conduzi-lo da forma que acredito, honrando minha história, minha cultura e meus ancestrais, e me tornando instrumento de denúncia e repúdio contra qualquer ato que fira a dignidade humana, colocando minha arte a serviço da vida. O espetáculo, amadureceu muito com todas as experiências às quais foi submetido e está avançando para a construção da

segunda e última parte do solo para enfim, concluí-lo e estreá-lo, e em seguida, circular com as *Três Marias* “lumiando” histórias de Marias e Jões pelo Brasil afora, afinal de contas.

“É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos”.

Anibal Quijano (2005, p. 126)

“Não mexe comigo, que eu não ando só”.

Maria Bethânia (CARTA DE AMOR, 2013)

**Figura 116** – Apresentação *Três Marias* no III Seminário Griô, FACED UFBA



Fotógrafo: Everton Machado (2019)

## REFERÊNCIAS

- ABC do Sertão. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositores: Zé Dantas e Luiz Gonzaga. *In*: RCA VICTOR 80-1193. Intérprete: Luiz Gonzaga. [Rio de Janeiro]: RCA VICTOR, 1953. Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/97602/a-b-c-do-sertao>>. Acesso em: 10 maio 2020.
- A ESCOLA. SP Escola de Teatro. Disponível em:<<https://www.spescoladeteatro.org.br/escola/alicerces/>> Acesso em: 10 fev. 2020.
- AÇUDE COCOROBÓ. Departamento Nacional de Obras Contra as Secas. Disponível em: <<https://www.dnocs.gov.br/barragens/cocorobo/cocorobo.htm>> Acesso em: 10 fev. 2020.
- AMOROSO, Daniela. **Etnocenologia**: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano. *In*: CONGRESSO DE PESQUISA E POS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, São Paulo. **Anais** [...] São Paulo: UNICAMP, 2011.
- APRESENTAÇÃO INSTITUCIONAL. Instituto Brincante. Disponível em: <<http://www.institutobrincante.org.br/institucional>> Acesso em: 29 jan. 2020
- ARANTES, Antônio. **O que é Cultura Popular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- ARIANO SUASSUNA – Eu gosto é de gente doida! [s.n.]: [s.l.], 2012. 1 vídeo (4min). Publicado pelo canal Território do Conhecimento. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ShIwbXYACt0&ab\\_channel=Territ%C3%B3rioConhecimento](https://www.youtube.com/watch?v=ShIwbXYACt0&ab_channel=Territ%C3%B3rioConhecimento)>. Acesso em: 25 ago. 2020.
- BALLESTRIN, Luciana. A América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11. Brasília, maio-ago. 2013. p. 89-117. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-33522013000200004](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004)>. Acesso em: 22 maio 2020.
- BARBIER, René. **Escuta sensível na formação de profissionais de saúde**. Conferência na Escola Superior de Ciências da Saúde - FEPECS-SES-GDF. Tradução de Davi Gonçalves, 2002. Disponível em: <<http://www.saude.df.gov.br/FEPECS>>. Acesso em: 28 mar. 2020.
- BARROS, Frederico Machado de. **Cantiga de Longe**: O Movimento Armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. **A Cultura no Mundo Líquido Moderno**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2005.
- BERNADINO, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiasporico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- BIÃO, Armindo. Estética Performática e Cotidiano. *In*: TEIXEIRA, J. (Org.). **Performance & Sociedade**. Brasília: TRANSE/UNB, 1996.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a Cena Baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A, 2009.

BIÃO, Armindo. **Teatro de cordel e formação para a cena**. Salvador: P&A, 2009.

BIOGRAFIA DE LUIS OTÁVIO BURNIER. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359419/luis-otavio-burnier>>. Acesso em: 29 jan. 2020

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**: da técnica à representa. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CABRAL, Rafael. Artista-etno-pesquisador e suas contribuições teórico-metodológicas para o corpo em campo. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ETNOCENOLOGIA: O ESTADO DA ARTE, 2016, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 172-179.

CANUDOS. [s.l.]: Wikipédia, 2020. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Canudos>>. Acesso em: 23 jul. 2020.

CARREIRA, André. **Teatro de Rua**: Brasil e Argentina nos Anos 1980 – Uma Paixão no Asfalto. São Paulo: HUCITEC, 2007.

CARTA DE AMOR. Direção: Bia Lessa e Wagner Tisso. Intérprete: Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2013.

CHAME gente. Intérprete: Moraes Moreira. Compositores: Moraes Moreira e Armadinho Macedo. *In*: Chame Gente. Intérprete: Moraes Moreira e Caetano Veloso. São Paulo: RCA Victor, 1985.

COLETIVO Cultural Sankofa. [s.l.]: 2012. Disponível em: <<https://ccsankofa.wordpress.com/2012/09/01/sankofa-simbolo-adinkra/>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

COLLA, Ana Cristina. Caminhante, não há caminho. Só rastros. 2010. 205 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284047>>. Acesso em: 13 dez. 2019.

CORDEIROS. Direção: Amaranta Cesar e Ana Rosa Marques. Produção: Amaranta Cesar e Ana Rosa Marques. Roteiro: Amaranta Cesar e Ana Rosa Marques. Salvador: TVE; Dimas, 2008. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Wp3nibqTWPI&ab\\_channel=LuaraDe](https://www.youtube.com/watch?v=Wp3nibqTWPI&ab_channel=LuaraDe)>. Acesso em: 20 jan. 2020.

COSTA, Eric *et al.* **Teatro de Rua**. Blog Fora do Palco. Disponível em: <<https://foradopalco.wordpress.com/>>. Acesso: 18 mar. 2020.

CULTURA. *In*: DICIO. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/cultura/>>. Acesso em: 23 set. 2020.

DIANA, Daniela. Movimento Armorial. *In: TODA MATÉRIA*. Rio de Janeiro: [s.l.], 2020. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/movimento-armorial/>>. Acesso em: 2 out. 2020.

DIAS, João Paulo Porto. O ofício de ator - processos criativos e pedagógicos no espaço do laboratório. *In: CONGRESSO DA ABRACE*, 8., Campinas, SP. **Anais [...]**. Campinas: ABRACE, 2014. v. 15, n. 1. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2066>>. Acesso em: 12 jun. 2020. (Orientado por Rita de Cássia de Almeida Castro).

ERUDITO. *In: DICIONÁRIO priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/popular>>. Acesso em: 2 jul. 2020.

ESTEREÓTIPO. *In: DICIONÁRIO on-line de Português*. [s.l.]: [s.n.], [entre 2009 e 2021]. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/estereotipo/>>. Acesso em: 01 nov. 2020.

FALA DOS ESPECTADORES. Espetáculo Três Marias. Salvador, [entre 2018 e 2019].

FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão; SASTRE, Cibele; SCIALOM, Melina. **A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa**. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS*, 10., 2018, Natal, RN. **Anais [...]**. Natal: ABRACE, 2018. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3913/4126>>. Acesso em: 23 abr. 2020.

FERRACINI, Renato. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. 1998. 271 f. +. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284021>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

FERRACINI, Renato. **Café com Queijo**: Corpos em criação. São Paulo: HUCITEC, 2006.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2013.

FIGUEIREDO, Ricardo Carvalho de. Diálogo entre saberes: a formação extra-curricular do professor de teatro. *In: CONGRESSO DA ABRACE*, 5., Belo Horizonte, 2008. **Anais [...]**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2009. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1426>>. Acesso em: 22 mar. 2020.

FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo, SP: Perspectiva: SESC, 2007.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. 4. ed. São Paulo: SENAC, 2004.

FRAIA, Emilio. Como não ser ator. **Revista Piauí**. ed. 28, São Paulo, jan. 2009. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/como-nao-ser-ator/>> Acesso em: 22 maio 2020.

FRAZÃO, Dilva. **Biografia de Leon Tolstói**. Disponível em: <[https://www.ebiografia.com/leon\\_tolstoi/](https://www.ebiografia.com/leon_tolstoi/)>. Acesso em: 22 maio 2020.

FREIRE, Paulo. Carta de Paulo Freire aos professores. **Estudos Avançados**. São Paulo, v.15, n. 42, maio-ago., p. 259-268, 2001. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ea/v15n42/v15n42a13.pdf>> Acesso em: 13 maio 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GALLINDO, Lucione Santiago; SILVA, Auxiliadora Maria Martins da Silva. Pedagogia Decolonial – Kanteatro: prática de uma educação antirracista. **Revista Semana Pedagógica**, v. 1, n.1, 2019.

GENESTRETI, Guilherme. Preparadora de 'Tropa de Elite' lança livro sobre seu método 'intenso'. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/01/1399142-preparadora-de-tropa-de-elite-lancalivro.shtml#:~:text=%22A%20pessoa%20tem%20que%20se,o%20que%20d%C3%A1%20o%20brilho.%22>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

GERTZ, Clifford. **Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Koogan Guanabara, 1989.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. **Teatro laboratório**. 2. ed. Mexico: Tusquets, 1971. (Cadernos Infimos; 11).

HALL, Stuart. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 1996.

HANCIAU, Núbia Jacques. O entre- lugar. In: FIGUEIREDO, E. **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora; Niterói: EDUFJF; EDUFF, 2005, p.215-141.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual apanhei do pé, uma atriz do Lume em pesquisa**. São Paulo: HUCITEC, 2006.

HISTÓRICO. In: Companhia do Latão. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br>>. Acesso em: 2 ago. 2020.

KHAZNADAR, Chérif. Contribuição para uma definição do conceito de Etnocenologia. In: BIÃO, A; GREINER, C. (Org.). **Etnocenologia: textos selecionados**. Tradução S. Guedes. São Paulo: Annablume, 1999. p.55-59.

LANDER, Edgardo (Org). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: FLACSO, 2000.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Tradução Cynthia Farina. São Paulo: Autêntica, 2007.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online]. 2002, n.19, p.20-28. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

LARROSA, Jorge. **Tremores: Escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LEITE, Martha Dias da Cruz; SILVA, Eusébio Lobo da. A verdade teatral em Stanislavski e Peter Brook: uma análise comparativa do conceito de verdade. **Artefilosofia**. Ouro Preto, n.2, p.156-169, jan. 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

LIVRO RESGATA ESPÍRITO DESESTABILIZADOR DO TEATRO DA VERTIGEM.

*Folha de S. Paulo*, 2018. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/livro-resgata-espírito-desestabilizador-do-teatro-da-vertigem.shtml>>. Acesso em: 29 jan. 2020.

LOBATO, Lucia. **Pecado capital**: diálogos possíveis. Salvador: FSBA, 2007.

LUME. **O Grupo**. Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo>>. Acesso em: 10 out. 2019.

MAIA, Luciano Pires. O conceito de verdade na interpretação realista para o Teatro, a partir de algumas conceituações referenciais do Sistema de Interpretação de Constantin Stanislavski. *In*: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., São Paulo, 2008. **Anais [...]**. São Paulo: ABRACE, 2009. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3656/3814>>. Acesso em: 2 ago. 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.). **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramon. **Decolonialidade e pensamento Afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MARIA, Maria. Intérprete: Milton Nascimento. Compositor: Milton Nascimento e Fernando Brant. *In*: CLUBE da Esquina 2. Intérprete: Milton Nascimento. Rio de Janeiro: EMI, 1978. 2 discos de vinil, lado 4, faixa 2.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva: Mazza, 1997.

MENDES, Cleise Furtado. O riso como estranhamento e exercício da crítica. **Alberto**. São Paulo, n.1, 2011. p. 86-90.

MIGNOLO, Walter D. Novas reflexões sobre a "idéia da América Latina": a direita, a esquerda e a opção descolonial. **Cad. CRH [online]**. 2008, vol.21, n.53, pp.237-250.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**. Dossiê Literatura, língua e identidade, n. 34, p.287-324, 2008.

MIGNOLO, Walter. **La ideia de América Latina**: la herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedsa, 2007.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

MOTTA, Pedro Mourão Roxo da; BARROS, Nelson Filice de. Autoetnografia. **Caderno Saúde Pública**. Rio de Janeiro, n. 31, p. 1337-1340, jun. 2015.

NORTEA. O que são Laboratórios Teatrais. [s.l.]: NORTEA, [200-] Disponível em: <[http://www.nortea.com.br/Nortea/O\\_que\\_sao\\_Laboratorios\\_Teatrais.html](http://www.nortea.com.br/Nortea/O_que_sao_Laboratorios_Teatrais.html)>. Acesso em: 30 jul. 2020.

O GRUPO. Lume Teatro. Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo>> Acesso em: 29 jan. 2020.

O QUE SÃO LABORATÓRIOS TEATRAIS? Núcleo de Laboratórios Teatrais do Nordeste. Disponível em: <[http://www.nortea.com.br/Nortea/O\\_que\\_sao\\_Laboratorios\\_Teatrais.html](http://www.nortea.com.br/Nortea/O_que_sao_Laboratorios_Teatrais.html)>. Acesso em: 29 jan. 2020.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CADAU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. **Educ. ver. [online]**. 2010, vol. 26, n.1, p. 15-40. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-46982010000100002>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. Etnocenologia, uma proposta método-gráfica-caleidoscópica. *In: ENCONTRO NACIONAL DE ETNOCENOLOGIA: O ESTADO DA ARTE*, Salvador, 2016. **Anais [...]**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 72-80.

POPULAR. *In: DICIONÁRIO priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/popular>>. Acesso em: 2 jul. 2020.

PRADIER, Jean-Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. *La Scène et la Terre: questions d'ethnoscénologie. Internationale de l'imaginaire*. Paris, Babel, n. 5, jan. 1996. (Nouvelle Série).

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 2003.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder, eurocentrismo e América Latina. *In: LANDER, Edgardo (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 107-130.

REBOUÇAS, Iami. **Umbiguidades**: reflexões sobre o processo de encenação de uma pesquisa vocal para o teatro. Salvador, BA, 2001. 136 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança; Escola de Teatro, 2001

RESTREPO, Eduardo; CABRERA, Marta. **Pensamiento decolonial**: teoria crítica desde América Latina. Cátedra Florestan Fernandes. Disponível em: <<http://www.ramwan.net/restrepo/decolonial/pensamiento%20decolonial-fin.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2020.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. **Inflexion decolonial**: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Popayán: Universidad del Cauca, 2010

REVISTA MOVIMENTO DE TEATRO DE RUA DE SÃO PAULO. São Paulo: MTRSP, n. 1, ano 1, abr. 2009.

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de Fala?** Minas Gerais: Letramento: Justificando, 2017



RIBEIRO, Joyce Otânia Seixas. A produção generificada do brinquedo Miriti: marcas de colonialidade. **Revista COCAR**. Belém, v.13. n.25, p. 136-159, jan.-abr. 2019. Disponível em: <<http://páginas.uepa.br/seer/index.php/cocar>>. Acesso em: 10 dez. 2019.

RONDINELLI, Paula. Parkour. **Brasil Escola**. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/educacao-fisica/parkour.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

SALLES, Cecília Almeida. Da Crítica Genética à Crítica de Processo: uma linha de pesquisa em expansão. **Signum: Estudos da Linguagem**. Londrina, n. 20-22, p. 41-52, ago. 2017.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: Fapesp, 2001.

SANKOFA, Coletivo Cultural. **Sankofa: símbolo Andrika**. Disponível em: <<https://ccsankofa.wordpress.com/2012/09/01/sankofa-simbolo-adinkra/>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

SANTIAGO, Silviano. O Entre Lugar do Discurso Latino-Americano. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **“Ao vencedor as batatas”**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SERRANO, Leonardo Sebiane. Corporeidades Mestiças: Pesquisa Somático Performativa como uma opção descolonial. **Concept.**, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 21-32, jan.-jun. 2013. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/99/120>>. Acesso em: 12 maio 2020.

SIGNIFICADO DE CULTURA. *In*: Dicionário online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/cultura/>>. Acesso em: 2 jul. 2020.

SILMAN, Naomi. **Lume Teatro: 25 anos**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

SILVA, Filipe Dias dos Santos. A adverbialização das categorias de análise da espetacularidade apontada nos estudos de Armindo Bião. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ETNOLOGIA: O ESTADO DA ARTE, Salvador, 2016. **Anais [...]**. Salvador: EDUFBA, 2016. p.123-130.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do Ator**. Tradução Jefferson Luis Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

STOKLOS, Denise. **Sobre Denise Stoklos**. São Paulo: Stoklos Produções. Disponível em: <<https://denisestoklos.com.br/>> Acesso em: 15 mar. 2020.

STOKLOS, Denise. **Teatro Essencial**. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993.

SUASSUNA, Ariano. **Teatro e Cultura Popular**. Rio de Janeiro: EDITORA UNIRIO, 2000.

TEATRO DE RUA. Teatro em espaços não convencionais. Disponível em: <<https://foradopalco.wordpress.com/>>. Acesso em: 5 fev. 2020.

TEIXEIRA, Maria das Graças de Souza. **Ciranda, bola, boneca, pipa, pião...**: do chão da Ribeira ao mundo virtual. 1999. 206f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1999

TEZZA, Ana Rosa. Improvisação, o ator e a *comédia dell'arte*. **Rebento**: Revista de Artes do Espetáculo. São Paulo, n. 3, p. 104-112, mar. 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/68>>. Acesso em: 5 jun. 2020.

TOLEDO, Fátima. Preparadora de Tropa de Elite lança livro... **Folha de São Paulo**, São Paulo, jan. 2014. Seção Ilustrada. Disponível em:<<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/01/1399142-preparadora-de-tropa-de-elite-lanca-livro.shtml#:~:text=%22A%20pessoa%20tem%20que%20se,o%20que%20d%C3%A1%20o%20brilho.%22>>. Acesso em: 12 maio 2019.

TORRES NETO, Walter. Quarta parede. *In*: DICIONÁRIO DE E-TERMOS LITERÁRIOS, de Carlos Ceia. Coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 01 nov. 2020.

TRAJETÓRIA. Teatro da Vertigem. Disponível em: <<https://www.teatrodavertigem.com.br/sobre>>. Acesso em: 29 jan. 2020.

VARGENS, Meran. **A Voz Articulada pelo Coração**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. **Ser-tão baiano**: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana. 2007. 116 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2007.

VELOSO, Caetano. Sampa. *In*: VELOSO, Caetano. **Letra Só; Sobre as Letras**. Organização Eucanaã Ferraz. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. 198-199.

VÍDEO CASSETADAS DO FAUSTÃO. Globoplay. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/videocassetadas-do-faustao/t/wjNH9F5s7/>> Acesso em: 01 nov. 2020.

WILDE, Oscar. **A Decadência da mentira e outros ensaios**. Tradução João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

## ANEXO A – Características dos Personagens em construção: segunda parte do espetáculo

CARACTERÍSTICAS DOS PERSONAGENS EM CONSTRUÇÃO: SEGUNDA PARTE DO ESPETÁCULO				
NOME	LOCAL	CORPO	VOZ	SUBJETIVIDADE
TIO ADRINO SEM HIBRIDISMOS: OUTRAS FACETAS	CANUDOS	Pés plantados, base firme, joelhos levemente flexionados, articulações rígidas, quadril exageradamente para trás, barriga protuberante, ombros tensos e elevados, peito aberto, braços levemente abertos, cotovelos levemente dobrados, mãos tensas, pescoço para trás, tensão na nuca, e movimento de cabeça direcionado pelo queixo, olhos desconfiados, observadores, julgadores, tensão na testa. Andar firme e que pendula mais para a direita.	Voz firme, varia entre a impositiva e a suave, ventilada, arranhada, gagueira, voz que simula um grunhido, dá ordens em alguns momentos.	Esta cena é uma revelação de outras facetas do Homem Canudense, inspirada na ludicidade, saboria e histórias cômicas de Tio Adrino. Representa outras camadas do homem Canudense, o humor, sarcasmo, a filosofia sertaneja. Nesta parte do espetáculo, Tio Adrino é representado sem hibridismos como na primeira em que a mimesis do homem canudense vinha do do seu corpo, a voz do meu avô e a fala do meu pai.
DULCE	CANUDOS	Corpo em desequilíbrio para frente, braços soltos com pouco tônus, sem controle, que pendem para baixo, ao caminhar existe uma projeção do tronco para	Voz anasalada, grave, a língua um tanto para fora deixa a voz abafada. As frases são cortadas, o tom é direto quando está com raiva e melodioso e prolongado	Tem problemas mentais, apesar de ter cerca de 60 anos sua mentalidade é de 4, gosta de ganhar moedas em vez de dinheiro, acredita que as moedas tem mais valor, seu objetivo é sempre comprar cigarros, ir

		<p>frente como se fosse tropeçar, anda saltitando, os pés são ligeiramente voltados para dentro, a boca está na maioria das vezes aberta com a língua um pouco para fora, descansando na boca, os olhos vagueiam, o pescoço tende a ir para frente.</p>	<p>quando quer algo.</p>	<p>para rua, passear. Não gosta de ficar em casa e muitas vezes foge. Quando está em crise rasga a roupa e sai correndo nua pela rua. É comunicativa, gosta de dançar. Fala muitos palavrões. Quando está brava xinga e quando tem algum interesse em ganhar algo xinga as pessoas no diminutivo e diz que ama. Não tem autonomia, precisa mandar tomar banho, respeitar, comer etc. Usa dentadura, a qual tira para comer e coloca em cima da mesa sem nenhum pudor. É amoral e engraçada, gosta de falar com todos na rua mesmo sem conhecer.</p>
ROMILDINHA	SALVADOR	<p>Coluna muito alinhada, glúteo avantajado, peito bem projetado para frente e aberto, braços que muitas vezes se dobram revelando o dorso das mãos como quem pinta as unhas, pescoço elevado, lábios como se estivesse simulando um beijo, olhos arregalados, barriga protuberante, pés abertos, como na posição <i>andeó</i> do <i>ballet</i>, anda como se estivesse</p>	<p>Voz aguda, alta, as vezes estridente, cantarolante, fala muitas palavras no diminutivo e prolongando as vogais.</p>	<p>É empregada doméstica. Usa roupas sociais números a menos que o seu, ficando muito justas e curtas, quando trabalha usa short de <i>cotton</i> com abadá de carnaval ou blusa cortada no meio mostrando o umbigo numa barriga protuberante, usa peruca com franja lisa, com cachos nas pontas e no trabalho coloca touca feita de meia calça. Sempre tem um flerte por interesse e fala suas intimidades sem querer, e depois se arrepende levando as mãos a boca</p>

		patinando, rebola enquanto se locomove.		como se proibisse as palavras de saírem descontroladamente, acredita em qualquer coisa, como uma criança pequena, é ingênua, entende tudo “ao pé da letra”, é namoradeira, fala com as verduras e frutas, inventa músicas, sem lógica que canta aleatoriamente.
--	--	---	--	---