

Daniela Carinhonha de Souza

Eu vejo a guerra da janela do meu quarto: reflexões acerca da memória e do arquivo
na construção da cena

São Paulo
2024

DANIELA CARINHANHA DE SOUZA

**Eu vejo a guerra da janela do meu quarto: reflexões acerca da memória e do
arquivo na construção da cena**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Artes
Cênicas da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do grau de Bacharelada em
Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Lucienne Guedes

São Paulo

À minha mãe, Suely Carinhanha, ao meu pai, Joaquim Ferreira e à minha irmã, Jéssica Carinhanha, por pavimentarem todas as estradas que desejo percorrer na vida.

AGRADECIMENTOS

A Wesley Nascimento, por ter compartilhado comigo, durante todos os meus anos na arte, o amor pelo encontro;

A Diego Lima, pela capacidade generosa de despertar sempre o melhor de mim;

Aos meus primos Diego e Matheus pelo amor, cuidado e apoio em todos os meus desafios;

Às famílias Carinhanha e Ferreira por acreditarem que todos os sonhos são possíveis;

Ao meu professor substituto do Ensino Médio por ter me apresentado à Escola de Artes de Osasco;

A Ana Beatriz, pelo amor e encorajamento;

A Larissa Fujinaga, pela sutileza do olhar e paixão pela troca;

A Daniel Ferreira, pelo apoio durante as crises;

A Artur Nava, pelas risadas e pelos incentivos;

A Otávio Sarti, pela inspiração e pelo carinho;

A Isabela Soares, pelo brilho nos olhos;

A Endêmica Coletiva, pela possibilidade dos voos;

A Gabriela Cortez, por ter sido a maior e melhor companheira que este trabalho poderia me dar;

À Nairim e ao JG por se aventurarem na minha loucura;

A Lucienne Guedes, pelo amor e cuidado e pela atenção e escuta não só na orientação deste trabalho como também durante todas as matérias que conduziu dentro do departamento;

A Helena Bastos, pela condução e pelo grande incentivo da pesquisa, que me fizeram acalmar meu coração;

A Marcos Bulhões, pelos comentários precisos e incentivadores;

Aos meus colegas da disciplina Projeto Teatral I e II pelo compartilhamento das crises e soluções;

Aos técnicos de iluminação e cenografia Juliano Tramujas, Luis Gustavo Viggiano, Marco Antônio Vieira, Zito Rodrigues; e a todos os outros funcionários do Departamento de Artes Cênicas da USP por tornarem este trabalho possível;

e

A todos os corpos que se colocam em luta pela sobrevivência todos os dias.

“Se ao menos o medo me fizesse recuar, pelo contrário, avanço mais e mais na mesma proporção desse medo. É como se o medo fosse uma coragem ao contrário.”

CONCEIÇÃO EVARISTO

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a análise do processo de criação do espetáculo “Sobre os Ossos do Brasil”, tendo a memória e o arquivo como condições estruturantes para sua realização. Na condição de atriz-dramaturga, reflito sobre as escolhas de materiais e metodologias utilizadas para evidenciar as experiências e acontecimentos reais que tornaram possível a investigação da Chacina de Osasco e Barueri como pano de fundo para as criações cênicas.

Palavras-chave: atriz-dramaturga. chacina. memória. arquivo.

ABSTRACT

The present research aims to analyze the process of creating the play “Sobre os Ossos do Brasil”, having memory and archive as structuring conditions for its creation. As an actress-dramaturge, I reflect on the choices of materials and methodologies used to emphasize the experiences and real events that made it possible to investigate the Osasco and Barueri Massacre as a backdrop for theatrical creations.

Key words: actress-dramaturge. massacre. memory. archive.

LISTA DE IMAGENS

1. Mapa do Processo.....	14
2. A Invasão.....	20
3. A Invasão.....	21
4. Experimentação de Elementos.....	24
5. Cena-rito.....	25
6. Flor na Boca.....	25
7. Montagem da Instalação.....	29
8. Instalação.....	31
9. Instalação.....	31
10. Sacos.....	31
11. Mesa do Jantar.....	34
12. Balkan Baroque.....	42
13. Mulher 1.....	47
14. Corredor de Luz.....	47
15. Pilha de Ossos.....	48
16. Mulher 1 e Mulher 2.....	48
17. Mulher 2.....	49
18. Sirene.....	49
19. Contagem de Mortes.....	55
20. A Porta.....	55
21. A Janela.....	55
22. Bar do Juvenal.....	65
23. Coreografia do Corpo que Morre.....	66

SUMÁRIO

1. UM CORPO QUE CAI.....	11
2. DOIS CORPOS QUE CAEM.....	13
2.1 Estaca zero.....	13
2.2 Definição do tema disparador.....	15
3. TRÊS CORPOS QUE CAEM.....	19
3.1 Definição das funções e formas.....	19
3.2 Primeira abertura de processo.....	20
3.3 Segunda abertura de processo.....	26
3.4 Terceira abertura de processo.....	31
4. QUATRO CORPOS QUE CAEM.....	34
4.1 Segundo semestre.....	34
4.2 Metodologia das cartografias.....	34
4.3 Partir comum.....	37
4.4 Necropolítica.....	38
4.5 Quarta abertura de processo.....	42
4.6 Quinta abertura de processo.....	46
5. VINTE E TRÊS CORPOS QUE CAEM.....	57
5.1 Corpo-memória: a ficção como janela para a realidade.....	57
5.2 Estrutura da dramaturgia.....	59
6. PELOS NOSSOS CORPOS: UM TRIBUTO, UM PROTESTO.....	62
6.1 Memória e arquivo na construção de um papel.....	62
7. “A GENTE COMBINAMOS DE NÃO MORRER”	67
QUADRO REFERENCIAL.....	68
ANEXO.....	70

1. UM CORPO QUE CAI

Conforme eu avançava em minha formação universitária, vi-me cada vez mais distante do entusiasmo experimentado no primeiro ano letivo. O prazer pela “revelação e descoberta” do fazer artístico abria espaço para uma grande crise que me acompanhou durante boa parte da graduação. Parecia quase impossível encontrar correspondências entre o que vivenciei nas oficinas e cursos na quebrada onde cresci, e as aulas ministradas na Universidade de São Paulo.

Talvez eu nunca ousasse questionar o porquê tal sensação tenha consumido todo o meu comprometimento com a academia. Talvez eu continuasse acreditando que os meus dias no teatro, na experimentação e na pesquisa artística estivessem contados. Talvez eu tivesse largado o bastão e pulado para fora dos palcos sem ao menos olhar para trás. Talvez. Mas no segundo semestre de 2022 eu tive uma experiência que me fez lembrar da intensidade do desejo que senti lá atrás quando o teatro ainda era, para mim, inevitável.

As aulas de Metodologia dos Processos Criativos I e II, ministradas pela Prof^a Dr^a Lucienne Guedes, deslocaram-me da crise e me lançaram em um lugar tensionado de identidade e diferença, em que pude, finalmente, entender-me para além do lugar que ocupava. Foi através das falas de Ana Carolina Marinho, do Coletivo Estopô Balaio, e Arturo Gamero que soube, pela primeira vez, que meu desejo na arte talvez seja comparado ao de um cartógrafo que caminha por caminhos conhecidos, mas sempre novos, “biografando” personagens reais.

À medida que minha compreensão sobre o desejo e, por que não dizer, a erotização da pesquisa alargava-se, arrisquei, nas aulas de Seminários de Projetos I, um esboço do projeto que vislumbrei durante anos da minha vida. Era o começo da minha aproximação ao que acreditava ser uma dramaturgia da autoficção sob o jugo da memória, friccionando-a com as relações que meu sobrenome e minha família, Carinhanha, têm com a origem afroindígena. Para mim, a noção de memória desempenha um papel fundamental na compreensão de si, pois permite colocar o passado como um meio de entendimento do presente. Ou seja, a linguagem da memória abre um campo simbólico de materialidade em que a percepção de si a partir da própria subjetividade cria portais de inscrição em saberes, histórias e discursos que se multiplicam ao mesmo tempo em que se revelam.

Desejei tal projeto por todo o semestre, conversei com parentes, organizei documentos e fotos, e até planejei uma viagem para a cidade que deu origem ao meu sobrenome, Carinhanha-BA. Entretanto, vi meu desejo de promover a inserção de temáticas, que há muito tempo fui levada a acreditar não serem pertencentes ao ambiente acadêmico, sucumbir diante da imposição de se realizar o TCC em grupo, dado que a universidade não comportaria a grande demanda de projetos individuais. E esta, foi a primeira queda de um corpo.

2. DOIS CORPOS QUE CAEM

2.1 Estaca zero

Durante as aulas de Projeto Teatral I, conduzidas pelos Profs. Drs. Helena Bastos e Marcos Bulhões, fomos informados que, devido a mudanças na grade curricular, todos os TCCs teriam como regra sua feitura em grupos de, no mínimo, três discentes. Esta configuração também impunha para nós que os trabalhos desenvolvidos deveriam ter seus processos abertos para toda turma pelo menos em três momentos de cada semestre. Ou seja, a cada duas semanas apresentariamos os estágios da criação de um espetáculo cuja ideia ainda nem existia, já que todos os nossos projetos individuais estavam suspensos até então.

Submetida à nova lógica de encarar o TCC, a busca por uma temática que fizesse sentido investigar neste último ano letivo tornou-se quase como o único movimento possível para a retomada da necessidade de se estar na arte. Agora, em grupo, tínhamos a missão de unir o desejo pessoal aos processos e às questões de interesse em comum, uma vez que, para mim, propor às outras duas integrantes que se arriscassem na aventura de mapear os caminhos que o mergulho profundo nas relações familiares provocava, parecia não ser tão honesto com os desejos que elas, individualmente, carregavam no momento.

Com isso em mente, Beatriz, Gabriela e eu reunimo-nos na tentativa de encontrar experiências, artistas e/ou assuntos que nos aproximassem de uma pergunta disparadora, tendo em vista que o início do processo de criação, para nós, efetivava-se com a definição de uma temática a ser perseguida, um “obstáculo a ser superado” por todas as envolvidas.

Figura 1 - Mapa do Processo



Fonte: Acervo Pessoal (2023)¹

No entanto, quanto mais se configurava a abordagem individual que gostaríamos que o trabalho tomasse, mais contradições entre os interesses coletivos e o que estávamos dispostas a ceder cresciam. Como consequência, a formação inicial do grupo foi desfeita. Beatriz, que durante quase toda a minha trajetória na universidade compartilhou comigo impulsos e frustrações, acabou por encontrar em outras pessoas a correspondência de suas expectativas de criação. No bojo desse movimento, Gabriela e eu estávamos, mais uma vez, em um chamado para o comum.

Voltar à estaca zero nem sempre pode ser visto como nadar em um rio de incertezas. Pelo contrário, foi precisamente por este retorno que nós, as remanescentes, pudemos verdadeiramente entender o lugar de pesquisa que queríamos seguir, fazendo o caminho inverso, isto é, encontrando em nossas diferenças o que nos unia. E, apesar de parecer óbvio desde o início, a temática da *Outridade* somente tomou forças na escolha quando, no ato da separação, refletimos sobre o estar na arte como algo não dissociado da posição político-social do sujeito, uma vez que suas próprias ações no mundo ultrapassam a barreira lúdica do teatro e se tornam visíveis em seu processo de construção.

Além da relação concreta que estabelecemos com a temática, eu com as pesquisas sobre feminismo-decolonial que desenvolvi com a Endêmica Coletiva, grupo formado em 2020 por mim e outras duas estudantes do Departamento de Artes Cênicas, Ana Beatriz e Larissa; e Gabi através dos seus estudos extensivos

¹ Registro do mapeamento de interesses entre Beatriz Perellon, Daniela Carinhonha e Gabriela Cortez.

em Simone de Beauvoir e Carol J. Adams, nós ainda compartilhávamos a obstinação por experimentar o aprofundamento da arte da interpretação. Durante todas as matérias que cursamos juntas, sempre fomentamos a discussão de que era preciso investir na condução de práticas que tenham como foco o estudo da interpretação, sem que esse partisse do movimento autônomo do discente. Mas apesar dos esforços, nosso desejo nunca foi atendido.

Assim que atravessamos a fronteira das frustrações acadêmicas e desejos de voos, convidamos Lucienne Guedes para orientar nosso projeto. Para além das justificativas óbvias que nossa escolha carrega, o fator principal para que o convite não pudesse ser feito a outra pessoa é que somente Lucienne consegue unir o aporte teórico à humanização do ensino das artes. Desta maneira, ainda que restasse uma longa jornada de afinações, nossas vontades estavam finalmente encontradas.

Não obstante, depois de todos os percalços encontrados ainda no início do processo, outra questão apresentava-se de maneira a romper com tudo o que havíamos construído até então: a entrada de um novo integrante. Da imposição já comentada de se encarar o trabalho de conclusão de curso em grupos, a demanda exigida era a de, com a saída de Beatriz, refletirmos sobre a posição de João Gabriel (JG), um dos alunos da matéria, que se encontrava deslocado dos grupos já formados.

Em nossa primeira conversa, Gabriela e eu dividimos com JG todas as inquietações que permeavam a decisão de acolhê-lo em nosso grupo. Considerando as obras disparadoras que aguçaram nossas vontades, assim como as implicações que uma abordagem política poderia chocar com seu posicionamento; o entrecruzamento de pensamentos tão distintos colocava em jogo a intenção de se estabelecer um processo criativo confortável para todos. Entretanto, uma mudança de perspectiva da parte de João parecia abrir espaços para que novas discussões pudessem atravessar seu último ano na universidade, colocando-o sensível ao que estávamos propondo.

2.2 Definição do tema disparador

Diante das novas configurações, organizamos uma lista de referências teóricas sobre feminismos, mulheres e decolonialidade, para que pudséssemos

adentrar a investigação cênica partindo do mesmo ponto. Assim, nomes como Grada Kilomba, bell hooks, Gayatri Spivak, Simone de Beauvoir e Carol J. Adams começaram a se tornar frequentes em nossas discussões, fomentando em nós a busca por lugares de aproximação. Tal organização teve como ponto focal a estruturação de recortes a serem trabalhados, levando em consideração não só quais linhas de pensamento seguir como também quais questões o encontro entre três corpo-existências tão distintas poderia suscitar.

Se a noção da condição em que as mulheres são sujeitadas dentro de uma sociedade machista e racista já era conhecida pela Gabi e por mim, tornou-se necessário fazer com que o entendimento dos temas tratados nos textos também estivesse presente nas reflexões do João Gabriel. Para tanto, ao final de cada ciclo de leitura das obras, estimulávamos um debate para estabelecer análises político-sociais sobre cada ação e atitude observada, tendo como mote a intenção daquilo que nós reproduzimos e desejamos. Desde então, todas as nossas conversas eram iniciadas, mesmo que inconscientemente, a partir do conceito de *Outridade*, abordado em suas diversas perspectivas pelas autoras.

O conceito de *Outridade*, inicialmente desenvolvido por Simone de Beauvoir², no livro “O Segundo Sexo” (1949), refere-se à estrutura de poder dentro de uma sociedade patriarcal. De acordo com ela, para que a hierarquia de poder permaneça estabelecida, faz-se necessário que a construção das *Identidades Outras* sejam colocadas em oposição à normatividade dominante, uma vez que esta estrutura permanece ao longo dos séculos.

A história mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro. Esta condição servia os interesses dos homens, mas convinha também a suas pretensões ontológicas e morais. Desde que o sujeito busque afirmar-se, o Outro, que o limita e nega, é-lhe, entretanto, necessário: ele só se atinge através dessa realidade que ele não é. (BEAUVOIR, 1949, p.179)

Se para Beauvoir a mulher é colocada na condição de *Outro* em oposição ao homem, para Grada Kilomba³, no livro “Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano” (2008), a mulher negra só pode ser considerada a *Outra da*

² Simone Lucie-Ernestine-Marie Bertrand de Beauvoir, mais conhecida como Simone de Beauvoir, foi uma escritora, intelectual, filósofa existencialista, ativista política, feminista e teórica social francesa.

³ Grada Kilomba é uma escritora, psicóloga, teórica e artista interdisciplinar portuguesa reconhecida pelo seu trabalho em torno da memória, do trauma, do gênero, do racismo e do pós-colonialismo.

Outra, pois não é nem branca, nem homem. Ela argumenta que essa experiência está enraizada nas estruturas coloniais e nas dinâmicas de poder, pois mulheres brancas têm um status instável, enquanto si mesmas e enquanto o *Outro* do homem branco, visto que são brancas, mas não homens.

Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma. [...] Mulheres brancas tem um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o “outro” do homem branco, pois são brancas, mas não homens; homens negros exercem a função de oponentes dos homens brancos, por serem possíveis competidores na conquista das mulheres brancas, pois são homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas, nem homens, e exercem a função de o “outro” do outro. (KILOMBA, 2019, p.124)

Neste processo de desumanização, ser a antítese da branquitude e masculinidade impede que a mulher negra seja vista como um sujeito e reafirma sua perda de individualidade. À vista disso, a autora Carol J. Adams⁴, no livro “A política sexual da carne: uma teoria feminista-vegetariana” (1990), faz o uso da expressão *referente ausente*, para identificar essa perda de identidade.

O referente ausente está ao mesmo tempo presente e não presente. Está presente por meio da inferência, mas sua significação se reflete apenas naquilo a que ele se refere, porque a experiência que lhe deu origem, literal, que fornece o significado, não está presente. Deixamos de atribuir a esse referente ausente a sua própria existência. (ADAMS, 1990, p. 46)

Desta forma, ela afirma que a cultura dominante também posiciona a mulher nesse local de servidão e objetificação, apontando o corpo, ou melhor, a carne, como um símbolo daquilo que é invisibilizado, porém está sempre presente.

Somente quando somos capazes de nos identificar dentro deste estado “coisificado” é que podemos entender o quê este lugar tem a nos dizer. Desta forma, compreendemos que a capacidade crítica e criadora do nosso processo estava na interlocução que os textos de Grada Kilomba e Carol J. Adams proporciona. A partir dela, interessou-nos, em cena, colocar em xeque o que somos, pensamos, sabemos, fazemos, reproduzimos, de tal modo que aquilo tomado como natural estranhe o nosso olhar. A ideia de estranhamento, aqui, é entendida como o caminho para a libertação. Uma libertação que se inicia com a reflexão sobre si mesmo.

Desse modo, fui provocada a pensar em que momento tais discussões sobre *Outridade* começaram a se apresentar para mim. Do que recordo, o primeiro contato que tive com os escritos de Grada deu-se, ironicamente, na universidade, durante

⁴ Carol J. Adams é uma escritora americana, feminista e defensora dos direitos dos animais.

uma roda de apreciação dos experimentos produzidos no Ateliê I. Ainda naquela época, 2019, contávamos com um campo poético que permeava, ou, ao menos, deveria, todas as disciplinas. E, em nosso caso, éramos orientados pelo tema “Potências Femininas e a Reinvenção do Masculino”, embora o quadro referencial tenha sido composto por obras disparadoras que, para nós, desviavam-se da tentativa de se estabelecer um estudo a partir de autores e artistas que realmente pautavam o feminismo como foco principal de suas criações.

Como resposta à falta de aporte teórico para que a discussão sobre os temas pudesse, de fato, ganhar novas perspectivas, um dos alunos mencionou o livro “Memórias da Plantação”. Naquele momento, mal poderia imaginar a que voos tal descoberta me levaria.

3. TRÊS CORPOS QUE CAEM

3.1 Definição de funções e formas

Passada a fase de encontrar um terreno em comum, nosso primeiro impulso ao adentrar à sala de ensaios foi o de demarcar o lugar que gostaríamos que esse trabalho chegasse, separando quais funções, além da interpretação, cada um ficaria responsável para torná-lo possível. Inicialmente, JG e eu demonstramos o interesse pela escrita dramaturgica; e embora não tivéssemos tantas experiências nesse campo, a não ser pelo laboratório de dramaturgia da Sofia Boito, nosso desejo de construir algo autoral, que partisse das nossas discussões, parecia primordial.

Apesar de querermos estabelecer uma transversalidade no processo, nossa disposição para a escrita revelava certa pretensão no domínio da investigação. Como já colocado, o estabelecimento desse grupo não se deu pela aproximação dos interesses, mas, sobretudo, pelo desfalque que a saída da Beatriz causou. Assim, confesso que meu receio em deixar que o contorno das propostas se dessem apenas pelas mãos do João interferiu na minha decisão de me afirmar como atriz-dramaturga.

Essa tomada do trabalho como campo de disputa fez com que Gabriela e eu nos responsabilizássemos pelas escolhas das demais funções. Ela, por defender que o aprofundamento na pesquisa da atuação não aconteceria caso dividíssemos a atenção em muitas tarefas, incumbiu-se da missão de convidar alguém para nos conduzir nas experimentações dramaturgicas e interpretativas - além da iluminação e sonoplastia -, já que não se sentia à vontade para realizar nenhuma outra atividade.

No entanto, nenhum convite fora bem sucedido neste momento. Ninguém, além de nós mesmos, estava disposto a encarar a complexidade da discussão que gostaríamos de propor em relação aos materiais de referência, fazendo com que a configuração do núcleo estancasse nas funções de atuação e dramaturgia. Logo, a barreira da criação encontrava-se mais uma vez borrada em sua hierarquia.

Como consequência, a primeira etapa deste processo contou apenas com as contribuições dramaturgicas, ainda que individuais e completamente distintas entre si, minhas e do João para guiar as criações. Através delas, formalizamos bases para

se chegar ao que apresentamos nas duas primeiras aberturas, sempre com o intuito de montar um espetáculo no final.

3.2 Primeira abertura de processo

Na tentativa de materializar as inquietações que a descoberta do nosso recorte me provocava, compartilhei com meus colegas um vídeo que produzi a partir de uma dramaturgia escrita durante as aulas do Laboratório de Dramaturgia, conduzido pela Sofia Boito. Naquela época, já atravessada pelos pensamentos de Kilomba e hooks, a discussão sobre a construção da identidade pautava quase por completo todas as investigações que tive na universidade.

O *workshop* intitulado “A Invasão” apresenta o vídeo do corpo de uma mulher negra em meio a várias bexigas brancas. Sua boca é silenciada por uma bexiga preta e seus movimentos impedidos pelo estreito espaço. À medida que o tempo avança, mais bexigas são introduzidas no ambiente, como uma invasão, até o momento em que elas o tomam por completo e a única coisa que se pode ver é uma grande tela em branco.

Figura 2 - A Invasão



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 3 - A Invasão



Fonte: Acervo Pessoal (2023)⁵

A dramaturgia disparadora para a construção do *workshop* pautava a subversão da identidade colonial da mulher negra a partir da figura da escravizada Anastácia⁶. Nela, investiguei a materialização da voz da figura histórica que passa a narrar os traumas da memória colonial que seu corpo carrega ao passo que reivindica uma nova voz e imagem para si.

Por meio de fluxos de pensamento guiados por 3 eixos centrais: traumas, história e direito ao grito, a peça tem como base elementos e objetos simbólicos decorrentes do processo de colonização nas Américas, tais como a máscara de flandres, os quais atuam como disparador para a memória da *Voz de Anastácia*. Desta maneira, o texto é construído a partir da linguagem performativa cuja palavra é utilizada para descrever, minuciosamente, as sensações vividas pelo corpo que a voz ocupava, como também narrar acontecimentos passados que se entrecruzam no fluxo da sua memória.

Partindo desses materiais, decidimos experimentar, em nossa primeira abertura de processo, um trecho da dramaturgia sob a ótica de um rito fúnebre.

A seguir, o enredo e trecho utilizados na experimentação:

Sinopse/Enredo da dramaturgia

⁵ Registro do vídeo apresentado durante as experimentações no ensaio.

⁶ A imagem de Anastácia é conhecida pelo uso da máscara de flandres.

Nas fronteiras do mundo, vozes existem. Elas tomam buracos, cantos, frestas e intervalos de tempo. Reclamam para si o direito ao grito. Pulsam na tentativa de legitimar suas existências. Habitam a margem em direção ao centro. Elas insurgem.

Após ter sido forçada a utilizar uma máscara de ferro, Anastácia - mulher negra escravizada - torna-se o retrato da violência colonial de silenciamento dos corpos. Tal máscara “era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa” (GRADA, 2016). A pressão exercida pelo ferro na boca de Anastácia é tão grande que deixa escapar pelas suas frestas o que se queria oculto: a voz. Ela se desprende do seu corpo e ganha materialidade na terra, onde vozes existem.

Ao tentar se reconhecer fora desse corpo silenciado, *Voz de Anastácia* passeia pelos traumas, pelas feridas e pela retirada de sua subjetividade, confrontando os imaginários construídos em cima da carne que ocupava. Revela as memórias vivas enterradas em sua psique em um ato de subversão que requer um sujeito autobiográfico. Assim, reivindicando o direito à existência, toma coragem de dar seu primeiro grito e experimenta o gosto de falar por si mesma pela primeira vez.

Voz de Anastácia: Vocês escutam?

Aguarda resposta da plateia.

Voz de Anastácia: Escutam?

Move os olhos por todo o espaço.

Voz de Anastácia: Nunca precisei fazer tanto esforço.

Voz de Anastácia: Já tentaram falar pelos olhos? Onde estão as palavras de vocês? Anda, gritem elas para mim!

Pausa

Voz de Anastácia: Tudo bem! Vocês já fazem isso o tempo todo... Admito, é cansativo!

Voz de Anastácia afasta-se da máscara.

Voz de Anastácia: Eu peço por uma voz, uma que seja ouvida. Não essa baboseira desenfreada de palavras que saem cada vez mais pausadas, cada vez mais inventadas. Quero que sejam minhas, em um som agudo, longo e profundo. Quero uma voz com fome que não fala em frases, mas que atire flechas capazes de quebrar máscaras, cortar silêncios, invadir corpos. Quero comer dos meus idiomas sem tradução, e em um gemido poliglota gozar a cada palavra. Eu me recuso a deixá-las presas aqui neste corpo que é mera representação do que são vocês. Quero perguntar a este corpo quem ele foi antes de ser meu. Se minhas memórias vêm de histórias que são contadas, quem foi que me contou as que conheço? Serão suas memórias minhas também? Quero gritar nessas palavras que eu não sou uma mulher andando entre corpos, neste buraco de lugar que usam para nos manter cativos e obedientes. Sou uma voz que já lutava para falar, sem perceber estar lutando também pelo movimento. Mas agora vocês esperam que eu diga, que eu me mexa. O que fazem com essas palavras? Pouco me interessa o que motiva as ações. Pouco me interessa o que pensam deste corpo.

Vocês, neste momento, devem estar se perguntando: **como é possível sair da boca desta mulher falas que não são sobre nós?** A prova disso é a sensação que sentem ao me ver aqui, existindo. Uma voz em terra firme ocupando o corpo desta mulher. Este corpo que agora encara a plateia e te obriga a olhar de volta, olhar para sua história. E vocês olham. Mas é preciso dizer: vozes existem! Pare para escutar.

Voz de Anastácia encara a plateia.

Voz de Anastácia: Vocês escutam? Falo palavras no seu idioma. Eu falo. Palavras no seu idioma. Seu. Idioma. Palavras. Vocês escutam? Palavras no seu idioma. Escutam? É que vocês só entendem as próprias línguas. Por isso falo através delas. No seu idioma. Eu falo. Às vezes ele me trai e fala por mim o que ainda não sei. Acho que deveria te agradecer, palavras. Acreditem, elas sabem mais de mim do que eu de mim mesma. É como se eu estivesse diante de mim sem perceber. E vez

ou outra, quando trocamos no seu idioma, elas me dizem a história que querem ouvir, como se coabitassem meu corpo. Coabitassem.

Voz de Anastácia: Essa história poderia ser sobre elas também.

Figura 4 - Experimentação de Elementos



Fonte: Acervo Pessoal (2023)⁷

Se a utilização de uma figura histórica para se levantar discussões acerca de qualquer temática já é, por si só, carregada de complexidades, a necessidade de encontrar pistas e rotas de fuga às armadilhas que eu, enquanto dramaturga, poderia me colocar tornava-se cada vez mais preciso. Diante disso, a ideia de realizar um rito para velar o corpo abandonado pela *Voz de Anastácia* implicou enfrentar o debate ético e estético de se pensar as narrativas que queríamos reforçar ou refutar.

Na cena apresentada, eu, uma mulher negra e periférica, coberta por um tule preto, posiciono-me no centro da sala, enquanto Gabriela, uma mulher branca, e JG, um homem negro, enfeitam o tecido com várias flores mosquitinho. Nas caixas de

⁷ Registro da experimentação da flor mosquitinho para a primeira abertura de processo.

som, um clássico de Chopin e um trecho da dramaturgia recitada ecoam pela sala. A luz é baixa e as sombras dos corpos presentes crescem pelo espaço. O ápice da cena se dá no momento em que um punhado de flores é colocado em minha boca.

Nesse processo, entendemos que o corpo que preenche o espaço da *cena-rito* não poderia representar personagens, mas se utilizar da própria biografia para tecer significações e testemunhos, assim como um sujeito anônimo que interpreta a si mesmo. A própria presença daqueles corpos dispostos no espaço articula um discurso que narra o percurso da violência simbólica de silenciar o corpo de uma mulher negra ao colocar um punhado de flores em sua boca, lançando mão do pensamento estético em detrimento da palavra falada.

Para alguns colegas presentes na abertura, a construção da imagem do corpo carregava uma potência visual que poderia ser vista como “catalisadora do próprio processo de morte”. Para outros, a cena misturava-se tão profundamente com a pessoa-artista, no caso eu, que vida e processo tornavam-se equivalentes na proposta. “Não seria melhor mostrar uma solução ou alternativa a esse problema?”, pergunta alguém. É nessa perspectiva, carregados pelos pressupostos estéticos da investigação e dos comentários tecidos pela plateia, que iniciamos a segunda semana de aberturas.

Figura 5 e 6 - Cena-rito e Flor na Boca



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

3.3 Segunda abertura de processo

Ainda protegidos pela ideia de “abertura de processos”, encaramos a segunda semana de experimentações como uma oportunidade para explorar as interlocuções entre os textos de Grada Kilomba e Carol J. Adams. Para tanto, tomamos como mote do processo a intersecção que Adams estabelece entre a opressão das mulheres e a exploração dos animais, uma vez que, para ela, a objetificação dos seus corpos é reforçada mutuamente.

Diferente do efeito causado pela primeira abertura, a busca por uma experiência estética que ultrapassasse a camada visual provocava-nos a radicalizar a ideia do rito fúnebre, friccionando-a com o conceito “carnofalocentrismo”⁸, o qual descreve a associação cultural da carne com a virilidade e o poder masculino.

Assim, nos ensaios que se seguiram, dividimos o processo em três etapas:

1. Apresentação de referências sobre o recorte a ser estudado;
2. Proposição de dramaturgias;
3. Esquematisação da experiência estética.

A primeira etapa do trabalho colocou em jogo duas referências que foram primordiais para a construção não só da dramaturgia, como também da própria noção de instalação que nos atravessou durante toda a experimentação. Os documentários “Quanto vale ou é por quilo?”⁹, dirigido por Sérgio Bianchi, e “Dominion”¹⁰, dirigido por Chris Delforce, estabeleceram bases para se analisar a mídia e a publicidade relacionadas à carne, destacando o fato da imagem das mulheres ser frequentemente utilizada como um apelo para que se consuma produtos de origem animal.

Desta maneira, a segunda etapa é contaminada pelo meu impulso em explorar, na elaboração do texto, a desestruturação como linguagem, na medida em que a materialidade da palavra pudesse ser encarada através dos seus sentidos transitórios. Entretanto, tal desejo logo exigiu a revisão dos seus resultados, pois ao mesmo tempo em que se buscava uma recusa à pré-formação de sentidos, a própria

⁸ ADAMS, Carol J. “A política sexual da carne: uma teoria feminista vegetariana” 2 ed. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo. Editora Alaúde, 2018.

⁹ O filme “Quanto vale ou é por quilo? faz uma analogia entre o antigo comércio de escravos e a atual exploração da miséria pelo marketing social.

¹⁰ O documentário “Dominion” expõe o lado sombrio da moderna indústria de exploração animal.

escolha dos demais elementos presentes na experiência conduzia a uma leitura lógica do material.

A partir de tal interesse, escrevo:

COMO DESOSSAR UM CORPO INTEIRO?

1. Capture um corpo;
2. Abata-o;
3. Mergulhe-o em água fervente;
4. Com a parte de trás da lâmina de uma faca, raspe sua pele;
5. Apoie o corpo em uma tábua, com sua barriga voltada para cima;
6. Corte-o, firmemente, de cima para baixo, contornando os ossos da coluna e da barriga;
7. Com o auxílio dos dedos, localize as juntas e as corte para separar a carne da carcaça;
8. Faça um corte longitudinal em um dos membros e empurre seu osso para fora da carne até que saia por completo;
9. Repita o processo nos outros membros;
10. Restando apenas o pescoço, puxe-o, com o auxílio das mãos, até que a carne do corpo se desprenda por completo da pele;
11. Em seguida, com a parte da frente da lâmina de uma faca, raspe os ossos para eliminar quaisquer resquícios de carne.

A partir de agora, você terá duas opções:

1. Processar a carne

1º PASSO

Monte seu processador segundo as instruções do manual, ou confira como montar em nosso guia de uso de processadores.

2º PASSO

Corte sua carne em cubos de 2,5cm.

3º PASSO

Utilize as velocidades “1 e 2” e moa até a consistência desejada.

Observação: para obter melhor consistência ou pedaços grosseiros, utilize a operação *Pulse*!

2. Embalar a carne

Em uma bandeja, coloque as partes desejadas do corpo e embale com papel insulfilm ou, se preferir, à vácuo.

Observação: é importante que na bandeja estejam incluídas as informações abaixo:

A CARNE MAIS BARATA DO MERCADO
sem osso

INDÚSTRIA BRASILEIRA
PRODUZIDA POR _____
MATADOURO FRIGORÍFICO
DATA DE PRODUÇÃO/LOTE
DATA DE VALIDADE
MANTENHA RESFRIADO 0°C A 7°C
PESO DA EMBALAGEM

Para a terceira e última etapa do processo, o interesse na radicalização da experiência estética concretiza-se na elaboração de uma instalação cênica.

Em uma sala preta, recortamos o espaço com arquibancadas dispostas de modo que a ideia de um curral pudesse ser reconhecida. Sacos contendo um líquido vermelho são pendurados por todo o teto, deixando revelar o material que o sustenta: fios de barbante também vermelho. No chão, folhas de jornais anunciando fugas e vendas de escravizados. Nos tecidos pendurados, recortes dos documentários sugeridos nas referências são contrapostos ao vídeo de um homem assando um enorme pedaço de carne no meio da floresta.

Ao colocarmos em cena a discussão de que os seres humanos, assim como os animais, são vistos como objetos a serem consumidos pela sociedade, estabelecemos bases para se instaurar aquilo que Grada Kilomba identificou em Fanon como *linguagem do trauma*¹¹, pois convidava, ainda que inconscientemente, o público a estabelecer análises político-sociais sobre cada ação e atitude investigada, tendo como mote a intenção daquilo que nós reproduzimos e desejamos. Desse modo, a busca pela melhor forma de condução para que esse lugar do trauma também pudesse estar presente nas dramaturgias escritas passou a nos interessar nas próximas investigações.

Fanon utiliza a linguagem do trauma, como a maioria das pessoas Negras quando falam sobre experiências cotidianas de racismo, indicando um doloroso impacto corporal e a perda característica de um colapso traumático, pois no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ele/ela possa realmente ter. Tal separação é definida como um trauma clássico, uma vez que priva o indivíduo de sua própria conexão com a sociedade inconscientemente pensada enquanto branca. (KILOMBA, 2016, p.175-176)

Figura 7 - Montagem da Instalação



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

¹¹ JESUS, J. O. de. A Máscara. Cadernos de Literatura em Tradução, [S. I.], n. 16, p. 171-180, 2016. DOI: 10.11606/issn.2359-5388.i16p171-180. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286>. Acesso em: 25 fev. 2024.

Figuras 8 e 9 - Instalação



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 10 - Sacos



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

3.4. Terceira Abertura de Processo

A tentativa de um aprofundamento nos estudos cênicos das obras disparadoras continuou e com ela uma nova problemática surgiu. A necessidade de ter uma direção que organizasse as experimentações que estávamos fazendo tornou-se quase como vital, uma vez que o processo era tomado a partir de uma metodologia livre, em que o ponto de chegada era quase sempre desconhecido por nós. Deste modo, partindo da premissa de que a escolha da pessoa a ocupar essa posição também é política, convidamos Nairim, uma mulher negra, para nos orientar.

Logo de cara, Nairim apresentou-nos o conceito da *Lecture Performance* ou Palestra Performance¹², inspirada nos materiais produzidos durante nossas aberturas. Para ela, a exploração do conceito de *Outridade* não poderia se dar apenas pelos moldes da estrutura dramática, pois sua própria linguagem não era capaz de explorar suas múltiplas camadas. A identificação de um “estilo” a ser seguido, sem dúvidas, alterou nosso modo de encarar o trabalho, fazendo com que a estruturação de uma narrativa que desse conta de exprimir todas as vontades a serem investigadas fosse preponderante na criação.

Para a terceira, e última, abertura do semestre, nossa intenção era a de nos arriscar em um modelo dramatúrgico similar ao da *Lecture Performance*. Tanto eu quanto o JG, imbuídos desse novo modo de fazer, defendemos em nossas escritas a criação de um roteiro que levava a exploração da temática para um outro campo de entendimento. Entretanto, ao compartilharmos tais desvios do processo durante os encontros com os professores, a exigência de se aprofundar nos materiais já apresentados nas aberturas anteriores assumiu o primeiro plano.

Embora a exigência nos fizesse retroceder alguns passos no caminho que estávamos tomando, conseguimos, utilizando a mesma estrutura da instalação proposta na segunda abertura, bem como a imagem do corpo velado na primeira, apresentar a ideia perseguida nos ensaios: um jantar secreto, em que o prato principal é o corpo de uma mulher negra.

Dentro da instalação, uma mesa de jantar está posta. Na entrada, um anfitrião recebe os convidados e apresenta as regras da experiência:

¹² *Lecture Performance*, ou *Palestra Performance*, designa o interesse em colocar a palestra no circuito das artes da cena.

1. Não é permitido a entrada no local sem o uso de máscaras, a identidade de cada convidado deverá ser mantida até o final da experiência;
2. Conseqüentemente, não é permitido revelar o seu verdadeiro nome, cada convidado receberá um apelido e deverá utilizá-lo durante as conversas;
3. Não é permitido entrar com acompanhantes, cada presença é única e especial;
4. Não é permitido o uso de celulares e/ou outros objetos eletrônicos durante o jantar, todos os aparelhos serão devidamente etiquetados e guardados em um lugar seguro até o final da experiência;
5. E por último, mas não menos importante. Não é permitido desistir da experiência.

Ao entrarem na sala, os convidados deveriam, imediatamente, procurar os seus nomes nos lugares na mesa. Toda a experiência é, então, acompanhada a partir do local marcado. Recortes dos documentários estudados ainda compunham a cena e, agora, dividiam o foco com o corpo colocado no centro da mesa. A experiência chegava ao fim com a chamada de um brinde proposto pelo Anfitrião.

Nesta nova configuração de cena, foram apontados, pelos professores e pela nossa orientadora, que os elementos investigados na primeira tentativa de instalação perderam forças em detrimento da condução de uma narrativa. Para eles, a presença de uma figura ordenando a experiência revelava, de imediato, a dinâmica pretendida. Desta maneira, voltamos para a sala de ensaios com a missão de encontrar alternativas para que a ideia de construção de um enredo possa, efetivamente, conduzir a nossa aproximação à temática de *Outridade*.

Figura 11 - Mesa de Jantar



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

4. QUATRO CORPOS QUE CAEM

4.1 Segundo Semestre

As questões que mobilizaram o segundo momento de experimentações do processo figuravam em torno da importância de se encontrar um lugar de marca entre o campo discursivo e imagético que tanto nos inquietavam. Nas últimas três aberturas, a dedicação em levantar o máximo de materiais possíveis sem estabelecer qualquer tipo de ligação e/ou hierarquia entre eles acabou por nos colocar em uma encruzilhada de muitas propostas. Apesar de termos chegado em lugares de interesse, a escolha de um material em detrimento do outro promovia certo risco e, muitas vezes, medo do que ela poderia gerar. Risco por escolhermos um material que não fosse capaz de unir o desejo da construção de uma narrativa em que a palavra estivesse fortemente ligada à estética. E medo por ter que, finalmente, assumir o recorte final, e, com ele, o “fim” das possibilidades.

A preferência por essa condução, focada no acúmulo e na independência de cada abertura, no entanto, deflagrou, também, uma ruptura no que nós, enquanto atores, gostaríamos de encarar na pesquisa do TCC, pois parecia não abrir espaços para uma real investigação da interpretação, uma vez que todos os materiais apresentados terceirizaram a responsabilidade do jogo cênico. Ainda que estivéssemos incumbidos do desafio de propor um workshop ou uma escrita que envolvesse nossos corpos, o resultado quase sempre caminhava para o seu sentido contrário, devolvendo ao público a tarefa de conduzir e localizar a experimentação.

Se por um lado a inclusão da plateia como participante ativa na encenação foi bastante mencionada e elogiada durante os feedbacks da sala, por “expor e constranger a quem deveria expor e constranger”, por outro, era o reflexo da insegurança sintomática do grupo em assumir para si a complexidade que a pesquisa em torno do tema disparador revelava. Ao tomarmos ciência desse novo problema, uma crise instaurou-se nos ensaios seguintes.

4.2 Metodologia das cartografias

Quando começamos as pesquisas para este trabalho, em nenhum momento passou pelas nossas preocupações a necessidade de haver alguma metodologia

que guiasse o processo. Talvez por falta de repertório de condução, talvez por ainda estarmos presos à ideia de que o diretor, ou a diretora, é a pessoa responsável pelas pistas da criação. Ou, simplesmente, por acreditar que a intuição era um impulso suficientemente capaz de nos fazer chegar aonde quer que fossemos chegar.

Ainda que pudéssemos estabelecer alguma continuidade na investigação, nenhum estímulo parecia forte o bastante para sustentar qualquer encaminhamento ou “evolução”. Cada experimentação, abertura ou texto eram tomados como “produtos” separados e, às vezes, até esquecidos em alguns ensaios. E apesar de sintomático desde o início, este problema só pode ser percebido e encarado verdadeiramente quando a crise da terceirização da cena nos acometeu.

Ao colocarmos o problema na roda, Lucienne calmamente lembrou-nos de um dos textos lidos e debatidos durante as aulas de Metodologia dos Processos Criativos: “O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo”¹³, de Virgínia Kastrup. Nele, a autora discute a cartografia, método proposto por G. Deleuze e F. Guattari, sob a ótica do funcionamento da atenção durante o trabalho de campo.

A entrada do aprendiz de cartógrafo no campo da pesquisa coloca imediatamente a questão de onde pousar sua atenção. Em geral ele se pergunta como selecionar o elemento ao qual prestar atenção, dentre aqueles múltiplos e variados que lhe atingem os sentidos e o pensamento. A pergunta, que diz respeito ao momento que precede a seleção, seria melhor formulada se evidenciasse o problema da própria configuração do território de observação, já que, conforme apontou M. Merleau-Ponty (1945/1999) a atenção não seleciona elementos num campo perceptivo dado, mas configura o próprio campo perceptivo. Uma outra questão diz respeito a como prossegue o funcionamento atencional após o ato seletivo. As duas perguntas – que incidem sobre o antes e depois da seleção – indicam a complexidade e a densidade da chamada “coleta de dados”, sublinhando a dimensão temporal da atenção do cartógrafo, a produção dos dados da pesquisa e o alcance de uma pesquisa construtivista. Dentre as contribuições teóricas sobre variedades atencionais envolvidas no estudo da subjetividade, destaca-se a de S. Freud sobre a atenção flutuante, apresentada no conjunto de seus “estudos sobre técnica”. No texto “Recomendações aos médicos que exercem a Psicanálise” Freud (1912/1969) aponta que a mais importante recomendação consiste em não dirigir a atenção para algo específico em manter a atenção “uniformemente suspensa”. (KASTRUP, 2007, p.16)

Para ela, na atenção:

Há dois pontos a serem examinados. O primeiro diz respeito à própria função da atenção, que não é de simples seleção de informações. Seu funcionamento não se identifica a atos de focalização para preparar a representação das formas de objetos, mas se faz através da detecção de

¹³ KASTRUP, Virgínia. O Funcionamento Da Atenção No Trabalho Do Cartógrafo. Psicologia & Sociedade. 2007;19(1):15-22.

signos e forças circulantes, ou seja, de pontas do processo em curso. A detecção e apreensão de material, em princípio desconexo e fragmentado, de cenas e discursos, requer uma concentração sem focalização, indicada por Gilles Deleuze (2006) no seu *Abécédaire* através da idéia de uma atenção à espreita [...] O segundo ponto é que a atenção, enquanto processo complexo, pode assumir diferentes funcionamentos: seletivo ou flutuante, focado ou desfocado, concentrado ou disperso, voluntário ou involuntário, em várias combinações como seleção voluntária, flutuação involuntária, concentração desfocada, focalização dispersa, etc. (KASTRUP, 2007, p.15)

Ou seja, o trabalho do cartógrafo exige um tipo de atenção ao material e/ou processo que cria e configura *territórios de observação*. Ao mesmo tempo em que nos coloca diante de um lugar conhecido, faz emergir dele novas possibilidades, tantas quantas forem possíveis a partir da sua apreensão, sem se deter a um ponto em específico, mas a uma espécie de pouso que funciona como uma *atenção flutuante*.

Dentre as contribuições teóricas sobre variedades atencionais envolvidas no estudo da subjetividade, destaca-se a de S. Freud sobre a atenção flutuante, apresentada no conjunto de seus "estudos sobre técnica". No texto "Recomendações aos médicos que exercem a Psicanálise" Freud (1912/1969) aponta que a mais importante recomendação consiste em não dirigir a atenção para algo específico e em manter a atenção "uniformemente suspensa". Freud argumenta que o grande perigo da escuta clínica é a seleção do material trazido pelo paciente, operada com base em expectativas e inclinações do analista, tanto de natureza pessoal quanto teórica. Através da seleção, fixa-se um ponto com clareza particular e negligencia-se outros. A indesejável seleção envolve uma atenção consciente e deliberadamente concentrada. Mas Freud observa com precisão que "ao efetuar a seleção e seguir suas expectativas, estará arriscado a nunca descobrir nada além do que já sabe; e, se seguir as inclinações, certamente falsificará o que possa perceber" (Freud, 1912/1969, p. 150). Para Freud a atenção consciente, voluntária e concentrada, é o grande obstáculo à descoberta. Por outro lado, recomenda a utilização de uma atenção onde a seleção se encontra inicialmente suspensa, cuja definição é "prestar igual atenção a tudo". Esta atenção aberta, sem focalização específica, permite a captação não apenas dos elementos que formam um texto coerente e à disposição da consciência do analista, mas também do material "desconexo e em desordem caótica". (KASTRUP, 2007, p.16)

Esta ação de abrir espaços para o que já está presente, de maneira atenta e ampla, permitiu-nos entender que o processo deveria partir menos da tentativa de organizar modos de representação daquilo que gostaríamos e mais do que os materiais poderiam fazer tomar forma.

Desta maneira, nos dias que se seguiram, fomos provocados pela nossa diretora a retornar ao ponto em que o interesse pela pesquisa do termo *Outridade* nos aproximou. Essa tentativa buscava mobilizar, novamente, nossos impulsos criativos em torno dos gestos, das imagens e das experiências que nossos corpos

conseguem promover e revelar a partir do diálogo entre si e o tema, tensionando aquilo que mais tarde ousei chamar de corpo-memória.

Nesta nova abordagem, o fundamental era não mais tomar o trabalho através do olhar do outro (plateia), mas perceber o que dele poderia emergir em nós (atores). Aos poucos, as discussões em torno dos materiais produzidos voltaram a se tornar frequentes em nossos encontros.

4.3 Partir comum

Em uma de nossas conversas, Gabriela e eu tentávamos estabelecer algumas relações entre os estudos apresentados nas aberturas e as discussões que tínhamos com frequência sobre os nossos materiais. A partir delas, percebemos que a figura do corpo morto e o próprio ato de violação sob esse corpo apareciam, talvez menos inconsciente do que imaginávamos, costurando todas as experimentações. O potencial dessa descoberta, assim como a confluência entre os desejos estéticos e dramaturgicos que dela conseguimos tirar, deram ensejo para uma outra percepção: o primeiro gesto de criação.

A simples identificação de um “partir comum” rendeu para nós um grande acalento às crises. Ainda que singelo, ter ao que nos agarrar para justificar a escolha da *Outridade* como disparo inicial revolucionou nossa maneira de levar a investigação. E nessa altura do processo, a mudança de status de “livre experimentação” para “experimentação orientada” devolvia, finalmente, a nós, atores, a responsabilidade da cena.

O processo dessa mudança forçou-nos a rever também a maneira como nos posicionávamos nos ensaios. Se anteriormente as conversas e divagações sobre a temática tomavam quase por completo nossos encontros, a prática de apresentação de cenas destaca-se, agora, como função fundamental na tarefa de ampliar a realidade palpável da palavra. Esse complexo paradoxo de “falar enquanto emudeço”, ou seja, dar corpo ao que tanto discutimos, permitiu-nos nos abrir à dimensão sensível da questão de tal modo que a linha entre o que era cena e vida real tornava-se cada vez mais tênue.

Em um dos ensaios, Nairim nos apresentou um texto desenvolvido a partir de uma conversa no CIEJA (Centro Integrado de Educação de Jovens e Adultos). Na

condição de estagiária, pôde entrar em contato com as diversas realidades a que os alunos estavam inseridos, e uma em específico a fez relacionar com a ideia do corpo violado.

[...] tinha 19 anos quando resolveu, com amigos, assaltar um mercado. Em suas palavras, "só eu ali era Maria-homem". No final, a polícia chegou e seus amigos atiraram. Ele não atirou. Ele nem sabia que tinha arma. Depois de preso, assinou confessando o HOMICÍDIO. Não foi ele que matou. O juiz bateu o martelo de 30 anos de reclusão. "Não fui eu, mas não tinha ninguém por mim, ninguém pra me defender. Eu não matei, nem sabia do revólver, mas todo mundo correu e só eu fiquei ali parado na porta igual um panaca. Meu erro foi ter ficado parado ali". Hoje, ... diz que não fica na rua nunca. Aprendeu a não ficar na rua. Seu erro foi ficar parado na rua, foi por isso que foi preso. Mas depois de 20 anos de cadeia, ele também não consegue ficar trancado. Suas janelas estão sempre abertas e a porta de sua casa nunca é fechada a chave, apenas com um arame." (Bernardo, Nairim, 2023)

O relato da experiência desse rapaz, lido e encenado por ela, uma mulher negra que, em muitas instâncias, divide a mesma *linguagem do trauma*, elevou o lugar da representação para uma outra camada: a que dá rosto à palavra, problematizando-a. Ao colocar em cena uma história real, Nairim não só localiza a problemática da discussão como também agrega a ela o fator do reconhecimento. Este ato mnemônico de transitar entre os rastros que compõem a sua existência e ao mesmo tempo configura uma existência compartilhada, incide diretamente nas dimensões afetivas e subjetivas do discurso, enaltecendo seu referente.

Não por acaso, o compartilhamento deste relato sinalizou as responsabilidades políticas e sociais que deveríamos ter ao abordar o real não somente como tema, mas, sobretudo, como urgência. Esse entendimento forneceu bases para que as propostas seguintes atuassem respondendo às perguntas que nós nos fazíamos constantemente, dentre elas: "a quem interessa a violação desses corpos?". É, portanto, no bojo deste sobressalto que surge uma das principais referências deste trabalho.

4.4 Necropolítica

Atravessada pela pesquisa em torno do real, da memória, das experiências e por tudo o que eles juntos podem mover, apresento um trecho do livro "Necropolítica", de Achille Mbembe¹⁴, para refletirmos sobre a pergunta: a quem é concedido o direito de viver?

¹⁴ Joseph-Achille Mbembe, conhecido como Achille Mbembe, é um filósofo, teórico político, historiador, intelectual e professor universitário camaronês.

A cidade do colonizado [...] é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação. Lá eles nascem, pouco importa onde ou como; morrem lá, não importa onde ou como. É um mundo sem espaço; os homens vivem uns sobre os outros. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma vila agachada, uma cidade ajoelhada. (FANON apud MBEMBE, 2018, p.41)

Se antes o conceito de *Outridade*, por mais suficiente que possa parecer na discussão proposta em todo o trabalho, pretendia dar conta de evidenciar as questões latentes, o processo criativo mostrou-nos que para compreender a profundidade delas outros recortes faziam-se necessários. Desta maneira, ao me defrontar com a figura do corpo controlado, violado e, muitas vezes, morto, que tanto nos impulsionou nas investigações, procurei me valer de mais aportes teóricos para entender quais eram suas decorrências.

Através da apresentação do trecho escolhido, defendo que a relação entre a ideia do corpo descartável e o aprisionamento do rapaz relatado por Nairim baseia-se na premissa de que as práticas de violação, aniquilação e dominação desses corpos, lidos e tomados como *Outros*, tornam-se aceitáveis quando praticadas e ordenadas por alguém que está no controle. Ou seja, o Estado, em prol de uma política da morte (*necropolítica*¹⁵), atua como um instrumento de poder que valida a construção da cidade do colonizado como *zonas de morte*.

Em suma, as colônias são zonas em que guerra e desordem, figuras internas e externas da política, ficam lado a lado ou se alternam. Como tal, as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da “civilização”. (MBEMBE, 2018, p.35)

Dentro dessas *zonas*, o dispositivo de racialidade opera em conjunto com o poder para definir os limites de quem pode viver e quem deve morrer. Nas palavras de Achille:

Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é “a condição para a aceitabilidade do fazer morte”. Foucault afirma claramente que o direito soberano de matar (*droit de glaive*) e os mecanismos de biopoder estão inscritos na forma em que funcionam todos os Estados modernos; de fato, eles podem ser vistos como elementos constitutivos do poder do Estado na modernidade. (MBEMBE, 2018, p.18-19)

Partindo deste novo campo de criação, fomos guiados pelo interesse em identificar onde tais *zonas de morte* podem ser encontradas dentro das sociedades

¹⁵ Para Achille Mbembe, necropolítica é o poder de ditar quem pode viver e quem deve morrer dentro de uma sociedade, configurando, assim, uma política da morte.

contemporâneas, bem como quais aspectos poderiam ser utilizados para a sua caracterização. Na busca pelo último, percebemos que somente após o estabelecimento de um estado de emergência, por meio do qual o Estado borra a fronteira entre a situação normal e o caos, é que se criam as bases de uma licença para matar e dominar. Nesse contexto, as normas legais, suspensas e limitadas, garantem a exclusão dos direitos de vida dos sujeitos sem que isso constitua um crime. Não à toa, o presente conflito entre Israel e Palestina (2023), e as chacinas praticadas nas periferias do Brasil foram evocados durante nossas discussões para exemplificar suas aparições.

Em tais instâncias o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e a uma noção ficcional do inimigo. Ele também trabalha para produzir a mesma exceção, emergência e inimigo ficcional. (MBEMBE, 2018, p. 17)

Para articular os pensamentos promovidos pela necropolítica, operando em conjunto com a dimensão desse estado de emergência, Nairim compartilhou conosco o vídeo de uma performance de Marina Abramović¹⁶ intitulada *Balkan Baroque*. Apresentada na Bienal de Veneza de 1997, a artista, sentada sobre uma pilha de dois mil ossos bovinos sujos, esfrega, durante sete horas, seus resquícios de carne e cartilagem. Esta espécie de ritual de purificação, dedica a obra às vítimas das guerras balcânicas dos anos 90, como uma tentativa de provar que os sacrifícios daqueles corpos não foram em vão.

¹⁶ Auto-intitulada como a “avó da arte performática”, seus trabalhos exploram as relações entre o artista e a plateia, os limites do corpo e as possibilidades da mente.

Figura 12 - Balkan Baroque¹⁷



Fonte: Acervo Marina Abramović (1997)

Ao me deparar com a imagem de Abramović sentada sobre a enorme pilha de ossos, uma onda de euforia me acometeu. Até o momento do processo, nenhum material, teórico ou imagético, foi capaz de acionar em mim o que aquela performance me causou. Seja pela escolha do material manipulado ou pelo contexto que marcava o trabalho, a experiência proposta pela performer, ao me ver, levava às últimas consequências aquilo que podemos chamar de estética da morte, e por que não dizer, necroestética.

Esta atribuição de forma pode ser justificada pelos elementos simbólicos que estão associados à representação dos ossos e fios vermelhos como o corpo e sangue das vítimas do massacre. Assim como o ato de testemunho do horror a que os visitantes da Bienal foram submetidos, eles refletem as questões abordadas valendo-se da comunicação visual para esgarçar sua violência.

Embora algumas experiências das últimas aberturas estejam agora suspendidas pela nova abordagem do processo, é possível identificar certa conexão com essa estética da morte que a performance atingiu. Do mesmo modo, as escolhas dos elementos visuais - como no caso da primeira abertura de processo com a utilização da flor mosquitinho tampando a minha boca e o tule preto sobre o

¹⁷ Disponível em >https://arthive.com/artists/92199~Marina_Abramovich/works/635192~Balkan_Baroque< Acesso em 18 fev. 2024.

meu corpo - perseguiram a representação do desconforto diante dos seus disparadores.

É, sobretudo, impulsionada, por este trabalho que retomo a possibilidade de pensar a teatralidade como espaço que enuncia práticas de terror e violência desarticulando-as, atendendo, assim, a uma das orientações que o professor Marcos Bulhões nos deu nas primeiras semanas do processo: como falar de um tema sem reforçar a violência já contida nele, operando a seu contrapelo?

4.5 - Quarta abertura de processo

Para a primeira abertura do segundo momento do processo, proponho a investigação de uma dramaturgia, tendo a condição do estado de emergência como seu fio condutor. Nela, duas mulheres, confinadas dentro de um galpão, são acometidas pela rotina incessante de limpar ossos.

A seguir, o trecho da dramaturgia proposta:

Sentada sobre uma enorme pilha de ossos sujos, uma mulher esfrega, obstinadamente, com um pano, um pequeno pedaço de osso. Ao fundo, outra mulher, carregando uma carriola metálica cheia de ossos, atravessa a cena, lentamente, e os deposita na pilha. Ela repete esse movimento algumas vezes.

Ouve-se um som de sirene.

MULHER 1 - *(sussurrando)* Há dias vejo uma multidão de corpos. Não é só uma imagem. É o que vejo. Nos porões, nas adegas, nos esgotos, nas lixeiras, junto às sarjetas. Nas fábricas e nos depósitos, ao amanhecer, esperam aos montes. Há dias vejo uma multidão. Não é só uma imagem. À noite, nos corredores, ouvem-se seus gritos de agonia. É o que vejo. De manhã, nos subúrbios, encontram-se estendidos nas calçadas. Há dias. Na cidade, estão dentro de caixotes jogados nas ruas, em meio a restos de comida. Do outro lado, centenas observam as últimas convulsões da multidão que morre a seus pés. Por toda parte. O número de apanhados cresce, e a coleta é, a cada manhã, mais abundante. Há dias vejo uma multidão. Vomitada em centenas de cadáveres. Não é só uma imagem. É o que vejo.

Ouve-se um som de sirene.

A mulher com a carriola em mãos deposita a última remessa de ossos na pilha.

MULHER 2 - Espero que seja a última remessa.

MULHER 1 - Talvez ainda seja cedo demais.

MULHER 2 - Quantos foram até agora?

MULHER 1 - Trinta mil.

MULHER 2 - Menos que ontem.

MULHER 1 - É preciso esvaziar duas ou três vezes por período. Você se acostuma.

MULHER 2 - Acho que o relógio está desregulado, ajeito para frente, ele volta dois para trás. A terceira remessa bateu cinco minutos antes.

MULHER 2 pega um pano e começa a limpar os ossos.

MULHER 1 - Talvez o intervalo entre as coletas tenha diminuído. A cobertura dos perímetros da vizinhança está mais elevada.

MULHER 2 - Como isso é possível?

MULHER 1 - Vi um número maior de removedores. Há uma longa fila de fugitivos que aguardam a vez para morrer. Alguns até carregam ossos e querem trocá-los por outros.

MULHER 2 - Você viu?

MULHER 1 - Ouvi dizer. . .

Pausa

MULHER 1 - Ontem depois do último depósito, um removedor apareceu com um deles dentro de um saco. Gritava. Era necessário acabar de matar.

MULHER 2 - E ele o matou?

MULHER 1 - Se pudesse matá-lo, ficaria mais feliz. Imagine só sentir sob os pés a massa elástica de um cadáver ainda fresco.

MULHER 2 - Alguns têm mais sorte.

MULHER 1 - Estão saindo aos montes. Já é possível vê-los em todas as partes.

MULHER 2 - É a fome.

MULHER 1 - É um dilúvio! Estão sendo apanhados logo cedo.

MULHER 2 - Por toda cidade?

MULHER 1 - Pelo menos nos arredores.

Pausa

MULHER 2 - Você já viu?

MULHER 1 - Talvez.

MULHER 2 - Como talvez? Você não tem certeza?

MULHER 1 - Assim, de perto, nunca.

MULHER 2 - E como pode ter certeza do que era?

MULHER 1 - Uma vez eu sonhei com um. Sonhei que estava na estrada. Uma estrada coberta por ossos. Não havia nada no céu. Nem fúria, nem anjos, nem santos. Era um céu vazio, completamente sem cor e sem som. Inerte. Só um grande amontoado de ossos espalhados por toda a estrada. Como os veículos que perdem

potência e morrem à beira do acostamento. Eu estava lá parada e contemplava cada pilha. Via cada osso perder sua cor, o branco desbotava e todos esperavam seu fim, como se quisessem se agarrar à vã tentativa de permanecer. Lá no fundo, eu pude ver algo se mexer, mas logo tudo ficou exageradamente branco de novo e ele se foi de uma vez.

Ouve-se um som de sirene.

MULHER 1 - Viu só? Cedo demais.

MULHER 2 pega a carriola metálica e vai em direção à porta. MULHER 1 continua limpando os ossos.

O que deu origem a este pequeno percurso dramático, para além de se pensar nas configurações de um estado de emergência que cria e articula as já mencionadas *zonas de morte*, foi a intenção de investigar os possíveis enquadramentos do corpo que permanece e do corpo que morre neste lugar. Ainda que timidamente, procurei valer-me de uma discussão que muito havia nos interessado no decorrer desta proposta para sua construção: a antítese entre memória e esquecimento.

Esta relação dicotômica, permitiu-nos enxergar as responsabilidades pelas formas que reiteramos a violência dentro do contexto social. Em nosso caso, a ausência de um olhar crítico sobre as matanças e suas heranças é o que sustenta o apagamento das vítimas da história. Quem fica, afoga-se na “construção de uma memória que também é a construção de um esquecimento”. Quem morre, é rebaixado à condição de objeto, e, ao esquecimento.

Assim como no testemunho da *Mulher 1*, que descreve uma guerra em movimento, nós somos acometidos todos os dias com imagens de mortes e assassinatos nos jornais, programas midiáticos e até mesmo na própria cidade. Ela, paralisada diante da realidade, escolhe não se afetar mais pela crueldade das ações e seguir com seu trabalho de limpar ossos. Nós, ao mudarmos de canal e atravessarmos a rua para não nos depararmos com tais situações, também escolhemos apagar esta memória do horror para continuar nossas vidas. Tais escolhas evidenciam não só as consequências da violência que está há muito tempo

enraizada nas estruturas que nos cercam como também a naturalização da quantidade de corpos que enterramos todos os dias.

MULHER 2 - Quantos foram até agora?

MULHER 1 - Trinta mil.

MULHER 2 - Menos que ontem.

MULHER 1 - É preciso esvaziar duas ou três vezes por período. Você se acostuma.

É a partir desta naturalização que a ideia de esquecimento passa a tomar conta do contexto presente na cena. Apesar de falar sobre as mortes que ocorrem do lado de fora, *Mulher 1* nunca sabe, de fato, o que realmente acontece com aqueles corpos, pois seu contato é apenas com o processo final das mortes: os ossos. Ainda quando perguntada sobre ter visto ou não o estado anterior a eles, sua memória decorre de um sonho incerto e difuso que nada especifica aquilo que acredita ver. Seu conhecimento é, portanto, construído com base no que ouve e nas percepções que sua memória interna ainda carrega.

MULHER 2 - Você já viu?

MULHER 1 - Talvez.

MULHER 2 - Como talvez? Você não tem certeza?

MULHER 1 - Assim, de perto, nunca.

MULHER 2 - E como pode ter certeza do que era?

MULHER 1 - Uma vez eu sonhei com um [...]

Outra camada é adicionada à cena com a entrada da *Mulher 2*. Ela, diferente da *Mulher 1*, não tem qualquer tipo de memória sobre os ossos que limpa todos os dias nem é capaz de identificar a quem eles pertencem. Ainda que percorra o caminho dos ossos, nada pode saber sobre suas origens. Sua curiosidade é alimentada pelas memórias que sua companheira compartilha, vez ou outra, quando questionada em relação ao espaço em que estão e os acontecimentos que ela diz saber. No entanto, o que está em jogo para ela é a possibilidade de, também, ao soar de uma nova sirene, ser mais uma vítima desse desconhecido.

Abertura na sala 25 do Departamento de Artes Cênicas.

MULHER 1 - Gabriela

MULHER 2 - Daniela

Uma arquibancada, disposta na diagonal da sala, é coberta por um tecido branco e alguns pedaços de cano PVC (policloreto de vinil). Sobre ela, Gabriela está sentada limpando um pequeno pedaço de cano (osso). A luz é baixa e está focada em sua figura.

Figura 13 - Mulher 1



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Após o toque de uma sirene, uma luz atravessa o palco, formando um corredor até a arquibancada. Do seu lado oposto, eu, carregando uma carriola metálica, percorro, lentamente, o caminho de luz até a *Mulher 1*.

Figura 14 - Corredor de Luz



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Ao chegar no fim do corredor, deposito os ossos que carregava aos pés da arquibancada, junto à pilha de outros ossos. Repito esta ação algumas vezes até o soar de uma nova sirene.

Figura 15 - Pilha de Ossos



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 16 - Mulher 1 e Mulher 2



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

A cena, então, desenrola-se por meio do diálogo travado pelas duas Mulheres e chega ao seu ápice no tocar de uma última sirene.

Figura 17 - Mulher 2



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Sem alternativas, *Mulher 2* retoma sua carriola e segue para uma nova coleta de ossos.

Figura 18 - Sirene



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

A diferença entre as duas personagens foi construída através da sua não relação. Sob indicação de Nairim, Gabriela não poderia trocar olhares comigo em nenhum momento da cena, intensificando, assim, nossa relação de oposição. Este comando, no entanto, fez surgir certa insegurança em nós ao passo que as falas não pareciam soar como respostas umas às outras, transformando-as em grandes monólogos. Como estratégia, passei a buscar cada vez mais a atenção de Gabi, em uma espécie de suplício de quem quer se fazer ouvir e conhecer.

Nesta tentativa de escuta, a impressão geral era a de que faltavam nuances e variações nos tons que minha personagem assumia, uma vez que, invariavelmente, recaia no modo automático e monótono de pronunciar as falas. Esta percepção, entretanto, de nada mudou a maneira como Nairim administrava suas indicações, fazendo com que todas as passagens adquirissem mais distanciamento entre elas. Para mim, tornava-se cada vez mais difícil visualizar o espaço e a situação em que as duas personagens estavam inseridas, e, conseqüentemente, o grau do risco que elas estavam expostas.

Após a apresentação, os colegas presentes levantaram a discussão sobre a importância de se estabelecer de fato qual era o lugar em que as personagens estão confinadas e, principalmente, o que para elas está em jogo nesta situação. Qual o risco? Quais denúncias? Se anteriormente a figura das mulheres e dos negros estava posta na condição de corpos a serem mortos, diz a professora Helena, agora a denúncia perde forças em detrimento de uma narrativa que não aponta culpados nem vítimas. Essa identificação de esvaziamento da crítica fez-nos retornar ao ponto em que a dramaturgia foi criada.

4.6 Quinta abertura de processo

Como um cartógrafo, abrimos novamente nosso olhar para os materiais circundantes e encontramos o trecho de uma proposta de texto, organizada por mim, apresentada em um dos ensaios anteriores, pouco antes da ideia de estado de exceção passar a nos interessar enquanto contexto. Nela, duas personagens, sem qualquer identificação, encontram-se reclusas em um espaço também não identificado e debatem sobre a extinção de ratos, pois uma delas afirma ter visto um andando pelo espaço. À medida que a procura pelo animal, já não mais extinto,

cresce, o diálogo é travado pela crença de que ele possa ter sido colocado lá por alguém, já que a fuga daquele lugar seria impossível.

No palco, duas personagens encontram-se reclusas em um pequeno espaço iluminado por uma fresta de luz.

- 1 - Acho que vi um rato.
2 - Eles ainda existem?
1 - Temo que sim, vi um andando lá atrás.
2 - E você não o exterminou?
1 - Que jeito? Você nos interrompeu.
2 - E para onde ele foi?
1 - Acho que fugiu.
2 - Tem como fugir?
1 - Não.

A narrativa, então, modifica-se quando o rato finalmente aparece, mas sua tentativa de morte é atrapalhada por batidas na porta de um desconhecido.

- 1 - Olha ele ali... Escapou novamente.
2 - Não vejo rato algum.
1 - É preciso parar para ver.
2 - Não vejo nada...
1 - Sorte sua.
2 - Talvez.
1 - Ah, finalmente! Ele está ali. Me dê algo para acertá-lo! Rápido!

Ouve-se batidas na porta.

- 1 - Escapou.
2 - Estão batendo de novo, escute!
1 - Vou abrir. Quem sabe o rato não sai. (*vai em direção à porta*)
2 - Quietos!

1 - E quem são eles?
2 - Quietos! Estou tentando ver pelas frestas.
1 - Talvez seja com eles que eu deva falar!
2 - Falar o quê?
1 - Sobre o rato.
2 - Está louco? Vai saber se não foram eles quem o colocou aqui.
1 - E isso é possível?
2 - Como acha que viemos parar aqui?
1 - Mas pela porta?

Somente a partir desta volta à uma situação já apresentada é que entendemos a necessidade de estabelecer um risco às mulheres que se encontram confinadas naquele espaço. O fora, nesta abordagem, ganha novo contorno ao rearranjar as consequências da memória e do esquecimento que permeiam toda a construção das personagens. Elas, diante da curiosidade em confirmar e/ou conhecer aquilo que tanto se escuta abrem as portas para a entrada de uma nova figura e, com ela, a revelação de um estado de guerra.

Ouve-se batidas na porta.

MULHER 1 - Não dizem nada.
MULHER 2 - Deve ser mesmo uma explosão.
MULHER 1 - Calma, acho que estou vendo. Tem um corpo quase morto no chão.
MULHER 2 - Um corpo? Mais alguém sabe que ele está aqui?
MULHER 1 - Não vejo mais ninguém.

Ouve-se um forte som de explosão.

MULHER 2 - Abra a porta!
MULHER 1 - Não podemos.
MULHER 2 - Por que não?
MULHER 1 - Se algum removedor o encontrar aqui, estaremos todos mortos.
MULHER 2 - Você deveria ter mais coragem.

Ouve-se o estrondoso som de uma nova explosão.

MULHER 2 empurra a MULHER 1 e abre a porta. As duas arrastam o corpo do HOMEM para dentro.

MULHER 1 - E agora, o que é que você vai fazer com ele?

MULHER 2 - Levá-lo daqui!

MULHER 1 - Mas para onde?

MULHER 2 - Tem uma pilha lá atrás, acho que é grande o suficiente para escondê-lo.

MULHER 1 - Nós não podemos manter um corpo aqui.

MULHER 2 - Entre corpos e almas, todo animal deve morrer aqui.

MULHER 2 e MULHER 1 arrastam o HOMEM para trás da pilha de ossos.

Pausa

MULHER 2 - Qual será o nome dele?

MULHER 1 - Os nomes ainda existem?

MULHER 2 - Mas e lá fora?

MULHER 1 - Lá fora é a morte!

Pausa

O HOMEM fala atrás do monte dos ossos.

HOMEM - Eles ainda estão por aqui?

MULHER 2 - Eles quem?

HOMEM - (*Sai de trás da pilha, caminhando com dificuldade, e vai em direção à janela*) A próxima explosão não vai demorar. Estão aumentando o cerco.

MULHER 2 - Eu disse, o relógio desregulou! As coletas estão batendo antes do prazo.

MULHER 1 - Mas o que é que você faz aqui?

HOMEM - Os centros de coleta entraram em colapso, bateram o recorde de oito anos.

MULHER 2 - O que isso significa?

HOMEM - É uma multidão de mortos insepultos. Suicidados, todos. Os removedores não existem mais. Os caixões não existem mais. Assim como as horas, as ampulhetas, os relógios. Não há quem avise a hora de parar, de correr, de fugir. Não se sabe das saídas. Nem as entradas existem mais. Só um grande horizonte coberto pelos muros. Só há quem diga: você é como um animal. Os ratos estão morrendo. O homem também.

MULHER 2 - Ratos?

HOMEM - São os ossos recolhidos todos os dias.

MULHER 2 - Vimos um correndo agora pouco. Como eles ainda existem?

HOMEM - Não há nada que não se possa ver depois dos muros.

MULHER 2 - Como isso é possível?

HOMEM - Não há patas que diferenciem um rato de um humano. Foram tantos, que tiveram que atravessar os muros para atirá-los direto nos centros. Os que escapam são os sobreviventes dos que não tiveram coragem de matá-los a pauladas. Mas estão vigiando. São como animais de circo. A fila de corpos que esperavam sua vez para entrar chega até ao outro lado do horizonte. Eles querem assim.

MULHER 1 - Eles quem?

HOMEM - Nunca se perguntou o que tem depois do muro?

MULHER 1 - Há dias vejo uma multidão de ossos. Não é só uma imagem, é o que vejo.

A entrada de um corpo completamente desconhecido, vindo de fora do local que essas mulheres estão habituadas, tem como mote o risco iminente que ele enquanto forasteiro pode impor à segurança delas. Além do fato em si de carregar conhecimento sobre o que acontece do outro lado, o *Homem* alude à possível presença daquele rato no espaço, visto que ele também foge de algo. Esta ameaça simbólica é sublinhada tanto pelas informações que esta figura traz - ao não só perguntar sobre um “Ele” ameaçador como também confirmar as visões da *Mulher 1* -, quanto pelas bombas que passam a explodir após sua chegada.

Segunda abertura na sala 25 do Departamento de Artes Cênicas.

MULHER 1 - Gabriela

MULHER 2 - Daniela

HOMEM - JG

A mesma configuração da abertura anterior é montada, com exceção da inclusão de uma porta no local. O palco está escuro e, ao centro, um contador de números atualiza o seu valor aceleradamente a cada nova chegada de ossos. A cena desenrola-se, sem alteração, até o soar da última sirene. *Mulher 2*, após voltar do caminho de luz que percorre para coletar os ossos informa à *Mulher 1* que viu um rato invadir o local. A busca pelo animal aparentemente extinto é, então, interrompida por batidas constantes na porta.

A curiosidade em saber quem ou o que está do outro lado faz com que as *Mulheres* reflitam sobre abrir ou não a porta para o desconhecido. Ao olharem pela

fresta e verem um corpo quase morto caído no chão, o medo e a curiosidade passam a operar suas ações.

De sobressalto, *Mulher 2* abre a porta e deixa o *Homem* entrar. Sua presença em um espaço nunca antes adentrado faz com que suas memórias sobre o que acontece fora justifiquem suas falas e confirmem o que a *Mulher 1* tanto diz saber.

Figuras 19 e 20 - Contagem de Mortes e A Porta



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 21 - A Janela



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

A ameaça dessa nova figura descortina para nós, atores, um novo entendimento para a interpretação. Se antes a falta de contato atrapalhou a criação de uma relação viva entre as personagens, agora a chegada de um outro elemento desloca a narrativa para fora do seu lugar de origem, forçando-as a encarar o movimento que o desconhecido traz. Desta vez, a preocupação em ganhar a atenção do outro abre espaço para a tentativa de não deixar a tensão do perigo cair para nenhum dos lados. Neste jogo, busquei aprofundar-me no estudo do texto tendo como foco os elementos ritmo, pausa, digressão e fluidez para evitar que a curiosidade da *Mulher 2* estancasse em um único ponto.

É importante citar que, para além da ameaça que o Homem configurava na cena, a janela também atuou como fator importante na construção do lado de fora. Sempre que algum relato dos acontecimentos externos era compartilhado, sua luz acendia e acentuava a situação. Este novo dispositivo trouxe uma nova consciência espacial para mim, uma vez que o caminho dos ossos deixa de ser o único acesso ao externo, fazendo com que o modo como a minha personagem colocava-se no espaço adquirisse um tom mais alarmado, o qual ganhava mais destaque quando o barulho das bombas atravessava a cena.

Em um de seus comentários, Lucienne apontou que, talvez, as figuras das mulheres estivessem invertidas. Se a *Mulher 1*, quem permanece no local e está há mais tempo limpando os ossos é quem tem visões do que acontece, qual relação a *Mulher 2*, que entra em contato com o externo e busca os ossos fora do lugar em que se encontram, estabelece com o fora? Ela está completamente isenta do contato com outras pessoas?

Nos comentários tecidos pela plateia, o desenho de cena apresentado ainda não é capaz de solucionar o problema que a falta de uma contextualização precisa da situação das Mulheres e do *Homem* coloca. Para alguns, a escolha por expor a violência dentro da lógica de um texto dramático articula uma camada sutil da temática, não abrindo espaço para sua real investigação. Para outros, a simples localização espacial garantiria o entendimento da guerra que acomete a todos, expondo seus verdadeiros perigos. Lucienne, por outro lado, convida-nos a refletir sobre a importância de colocar placa no que estamos fazendo, ou seja, trazer dados da história para subsidiar a discussão do estado de emergência que tanto nos inquieta. De qual guerra estamos falando? De quem são os ossos recolhidos todos os dias por essas mulheres? Qual de fato é o risco que elas, estando neste local,

sofrem com a chegada do *Homem*? Essas e outras perguntas mobilizaram-nos a pousar, mais uma vez, a atenção ao que de fato os materiais traziam para gente. E é a partir deste novo pouso que entra em cena a Chacina de Osasco e Barueri.

5. VINTE E TRÊS CORPOS QUE CAEM

“Escrever é uma maneira de sangrar. Escrever é um processo muito doloroso. As personagens que eu crio são personagens que estão muito próximos de uma vivência coletiva, muitas coisas não são uma vivência pessoal, eu componho com uma herança histórica que eu trago em mim. Mas também é o que me dá alívio. Então escrever é a minha zona de prazer e é também a minha cena de dor. Esse nó na garganta ele tem que ser muitas vezes engolido para sair de uma outra forma.”

CONCEIÇÃO EVARISTO

5.1 Corpo-memória: a ficção como uma janela para a realidade

A primeira vez que tive contato com a morte foi aos nove anos. Meu pai, motorista de ônibus, chegou contando a novidade de que nossa vida havia mudado e que, finalmente, teríamos um teto para chamar de nosso. Na empresa em que trabalhava, seu patrão estava em busca de uma pessoa para tomar conta do novo terreno que comprara para transformar em uma garagem de ônibus, e ele era a pessoa apontada para assumir este cargo. Contento com a ideia, aceitou logo de cara.

O terreno estava localizado uma rua à frente da casa em que morávamos em Osasco, e apesar de ser tão próxima, eu nunca tinha andado por aqueles lados antes, pois a rua era uma zona proibida para nós. Proibida não pelos meus pais, mas pela própria vizinhança que a considerava como um “cemitério sem portas” visto que ela era famosa pelos numerosos casos de despejo e assassinato de corpos em uma conhecida “pedra da morte”.

Essa condição de perigo de nada alterou os planos do meu pai em se mudar para o local, como morávamos de favor no quintal dos meus padrinhos, qualquer oportunidade de conquistar uma autonomia era sempre bem vista. Logo, rapidamente aprontamos nossa mudança.

No primeiro dia na casa nova, ouvi meu pai sussurrando com minha mãe sobre o acontecimento da noite anterior: um homem, aparentemente jovem, havia sido enforcado e exposto na pedra da morte. Lembro de ecoar essas palavras na minha cabeça por um bom tempo, pois da janela do meu quarto é possível ter uma

visão completa da tal pedra. Desde esse dia, as palavras morte e assassinato começaram a ser frequentes nos diálogos da minha família.

Todos os dias, histórias, como a do homem citado, eram compartilhadas, e da minha janela passei a acompanhar, de maneira privilegiada e atenta, os corpos que iam empilhando-se pela rua. Talvez inconscientemente naturalizei este ato de testemunhar a barbárie, pois isso também me dava a permissão de participar das conversas que meus pais preferiam manter em segredo.

Essa experiência tão próxima com a violência possibilitou-me cultivar um conhecimento capaz de refletir sobre a necessidade que, invariavelmente, tenho de retomar, reforçar ou, simplesmente, expor aquilo que percebo e vivencio de perto. Não que meus testemunhos carreguem sempre um caráter massivo em tudo o que faço, mas o modo como eles sempre reaparecem, mesmo que não intencionalmente, em minhas pesquisas artísticas nunca disfarçou o fato de que sua importância deve ser notada.

Com isso, quero afirmar que as contribuições que dei durante toda a construção deste trabalho não são isentas de uma relação direta com a minha identidade. Por mais que eu, enquanto atriz-dramaturga, tentei driblar esta fronteira escrevendo sobre personagens que não se localizam em nenhum espaço, como no caso da crítica das últimas aberturas, minha vontade sempre situou-se no esforço em apresentar a noção de um corpo que testemunha e depõe afirmando seu lugar na sociedade, criando, assim, um corpo-memória.

Quando me afirmo, entendo que esse lugar também é visto e compartilhado por outros iguais a mim. Isso significa que as minhas palavras já foram ecoadas anteriormente por alguém, como um manifesto. Esse potencial fez-me encarar que o pano de fundo para a guerra em que minhas personagens estavam inseridas não poderia, e nem deveria, estar distante do lugar que vejo. Não por acaso, a escolha da Chacina de Osasco e Barueri, lugar em que moro e nasci, respectivamente, interessou-me para atravessar a dramaturgia.

Em 13 de agosto de 2015, três policiais militares e um guarda-civil encapuzados assassinaram vinte e três pessoas e deixaram outras sete feridas nos Municípios de Osasco e Barueri. Estes assassinatos decorrem da ação de retaliação da morte de um policial militar e um guarda-civil, dias antes dos crimes, em bairros vizinhos. Testemunhas apontam que os policiais passeavam pelas ruas perguntando quem dos presentes possuía ficha criminal e, logo em seguida, atiravam. Hoje,

quase nove anos depois, dois dos três policiais cumprem pena e os outros dois, policial e guarda, tiveram a condenação anulada e, em fevereiro de 2021, foram absolvidos.

5.2 Estrutura da dramaturgia

Nesta nova, e última, configuração da dramaturgia, devidamente intitulada “Sobre os Ossos do Brasil”, optei por seguir a estrutura da Palestra Performance. Por meio de um prólogo e sete cenas, percorremos os quadros da Chacina de Osasco e Barueri.

Detalhamento dos quadros:

PRÓLOGO

O texto que abre o espetáculo é uma reformulação de alguns trechos de “Murar o Medo”, de Mia Couto. Através dele, a paisagem de uma guerra e suas consequências são introduzidas como a síntese do medo que nos assola por um período curto de tempo ou pela vida inteira. A escolha de usá-lo recai, justamente, na premissa da falsa sensação de proteção que uma grande muralha nos dá em situações de emergência. Assim como a pilha de ossos presente na entrada da primeira cena, ela nos converte em “soldados de um exército sem nome”.

CENA 1

Para a primeira cena, decido manter a investigação feita nas duas últimas aberturas com as *Mulheres 1* e *2*. Neste recorte, a situação de isolamento e a ação de limpar ossos ganham novo contexto ao inserirmos o dado de que os ossos que chegam neste galpão são os das vítimas da chacina.

CENA 2

A ideia governante da cena parte, sobretudo, da pergunta disparadora lançada lá atrás: “a quem é concedido o direito de viver?”. Tendo como base os lugares em que as vítimas da chacina foram assassinadas, a rua ganha destaque para responder a esta questão. Assim como *zonas de morte*, elas reforçam o entendimento de que nenhum corpo tido como *Outro* está seguro ao sair de casa.

Com uma simples indicação, convido o público a imaginar que o que veem representado no palco é a rua de sua casa, residencial e tranquila, onde uma série de crimes aconteceram.

CENA 3

Neste terceiro quadro, recortes midiáticos das violências praticadas em todos os lugares do Brasil são contrapostos ao *workshop* de Gabriela explicando o conceito de *inimigo ficcional*¹⁸, contido no livro “Necropolítica”. Sentados em um sofá, uma família tenta mudar o canal da história de suas vidas.

CENA 4

O bar do Juvenal, local em que a maior parte dos assassinatos foram cometidos em Osasco, é montado. Nele, depoimentos dos familiares dos homens assassinados são compartilhados com o público assim como a descrição do cenário do bar logo após o crime.

CENA 5

A palestra performance de JG sobre o conceito de *selvageria*¹⁹, contido no livro “Necropolítica”, é contraposta a um dos monólogos de Otelo, clássico de Shakespeare. Nesta cena, o texto parte de um depoimento pessoal de João, o qual afirma que, assim como os “civilizados”, seu corpo também é apto para realizar qualquer função.

CENA 6

A situação das *Mulheres* do galpão é retomada. Com sua carriola em mãos, *Mulher 2* finalmente recolhe o último corpo da chacina, o de João Gabriel, e descreve o horror da guerra que vê todos os dias pelo caminho.

CENA 7

¹⁸ O conceito de inimigo ficcional representa aquilo que o Estado gostaria de eliminar, uma ameaça ao seu poder.

¹⁹ O conceito de selvageria representa a classificação que um grupo hegemônico faz do *outro* como ente inferior, incapaz e destinado ao que a natureza o reserva.

Na cena final, uma rua é montada no palco, com as placas do poste sinalizando os nomes das vítimas da Chacina de Osasco e Barueri, enquanto eu palestro sobre a quem é concedido o direito de viver.

6. PELOS NOSSOS CORPOS: UM TRIBUTO, UM PROTESTO

6.1 Memória e arquivo na construção de um papel

Quando mostrei-me interessada na função atriz-dramaturga deste processo, jamais poderia imaginar que apenas na sua última etapa é que poderia, finalmente, experimentar sua dupla responsabilidade. Quando reflito sobre a jornada dos últimos meses, percebo que, muitas vezes, a pressão para ter um texto escrito conduzindo as investigações sufocou a minha real experimentação das personagens que criei. Embora as últimas aberturas tenham me dado pistas dos caminhos para a construção da *Mulher 2*, somente nesta etapa, com a dramaturgia completamente estruturada, é que permiti arriscar-me na elaboração de *workshops* que atravessassem a ideia de memória e arquivo que tanto me impulsionou na concepção do último texto.

Ao retomar a outra parcela da relação atriz-dramaturga, busquei estabelecer um prolongamento das pesquisas em torno da memória pessoal e dos arquivos de acontecimentos reais para dentro da esfera da investigação cênica. Desta maneira, meu estudo prático do novo texto passou a se interessar pelo caminho da fricção da barreira entre os relatos de testemunho e a recriação do vivido.

Este novo desafio provocava-me a descobrir quais metodologias eram necessárias para que esta fricção pudesse acontecer de maneira efetiva e justa em cena, sem que o caráter do real perdesse forças em detrimento da sua ficcionalização, como no caso das cenas das *Mulheres*, nem que a perseguição da narrativa enfraquecesse a potência dos discursos, como no caso das palestras-performance. E devo dizer que Nairim desempenhou um papel importante nessa descoberta.

Em um dos primeiros ensaios da nova dramaturgia, ela compartilhou conosco algumas passagens do capítulo “Visão”, do livro “Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski”, de Maria Knebel, para sinalizar a importância que a construção da imagem daquilo que se fala deve ter para nós atores.

Quanto mais o ator for capaz de enxergar ativamente os fenômenos vivos da realidade por trás das palavras do autor, de despertar em si mesmo as representações daquilo que fala, mais fortemente agirá sobre o espectador. O ator consegue conquistar nossa atenção quando vê aquilo sobre o que precisa falar, aquilo de que precisa convencer o parceiro em cena, com suas

imagens psíquicas, convicções, crenças e emoções. (KNEBEL, 2016, p.69)²⁰

Em seguida, pediu-nos que procurássemos uma imagem no *google* que melhor representasse a ideia de chacina que nós, individualmente, temos em nosso consciente e a descrevesse nos mínimos detalhes para todos, em cena.

Este simples exercício fez-me entender que a investigação das cenas deveria se dar em um estreito diálogo entre aquilo que vejo e aquilo que falo. Nesta perspectiva, tornava-se impossível que a construção das personagens estivesse distante da sua relação com “pensamentos, desejos, aspirações, características, qualidades e defeitos inatos meus, pessoais, vivos e humanos” (KNEBEL, 2016).

Para Knebel,

Em cena é importante mostrar verdadeiramente como um determinado personagem age, e isso só é possível mediante a fusão completa entre o sentir-a-si-mesmo psíquico e físico do ser humano. A vida física do ser humano existe como realização concreta do sentir-a-si-mesmo psicofísico; logo, em cena, o ator não pode se limitar a raciocínios psicológicos abstratos, assim como não pode realizar nenhuma ação física que esteja desconectada de uma ação psíquica. Stanislávski dizia que entre a ação cênica e a causa que a engendra existe uma ligação inseparável; entre “a vida do corpo humano” e a “vida do espírito humano” existe a união completa. Para ele, isso é fundamental no trabalho com a psicotécnica. (KNEBEL, 2016, p.24)

Neste movimento experimentei, na primeira cena, localizar o galpão das duas *Mulheres*, envolto de ossos e resquícios de corpos, nas lembranças mais terríveis de infância que tenho da pedra da morte. Ao percorrer o caminho de luz para coletar os ossos, imaginava as manhãs que passei acompanhando a retirada dos corpos que amanheciam todos os dias na calçada da minha rua. Este entrelaçar de imagens e sensações das violências a que nossos corpos, meu e da *Mulher 2*, estavam expostos, afetou a maneira como eu entendia a necessidade dela em obter respostas sobre o que acontece do lado de fora. Assim como eu, seu acesso era restrito ao estágio final daqueles corpos. Nada se sabia dos acontecimentos anteriores nem quem eram os responsáveis pela situação.

Esta localização dentro de uma situação vivenciada por mim, permitiu-me também enxergar a proporção da fala que esta mesma personagem, *Mulher 2*, tem na cena 6. Ao descrever um cenário de guerra, a materialidade encarnada da situação evocava os casos de assassinatos compartilhados todos os dias pela minha família. Assim, nos primeiros ensaios desta cena, ao invés de reproduzir as

²⁰ KNEBEL, Maria. *Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislavski*. São Paulo: Editora 34, 2016.

falas exatas, descrevia as imagens que, invariavelmente, escutava pelos corredores de casa para depois adentrar na improvisação do texto. Esta estratégia tinha como objetivo não cair na mecanização das palavras, mas sim preenchê-las do real que só a memória é capaz de alcançar.

Definitivamente, as palavras com que o intérprete operará não têm a menor relevância. *O importante é que essas palavras lhes sejam sugeridas pelas ideias do autor, localizadas no fragmento concreto sobre o qual se realiza o étude*²¹. (KNEBEL, 2016, p.52, grifo da autora)

No estudo das cenas dois e quatro, cuja narração de assassinatos reais em ruas de São Paulo e depoimentos dos familiares das vítimas da chacina são expostos, respectivamente, lembrei-me de uma situação que vivenciei na minha rua, voltando de uma aula na universidade. Ao descer do ônibus, vi diversas viaturas enfileiradas em frente à casa da minha vizinha. Ela, aos gritos, chamava pelo filho que acabara de ser assassinado em uma ação policial em busca de drogas. Esta imagem de uma mãe chorando a morte de seu filho carregava um teor tão forte do real que me fez entender a dimensão que os relatos escolhidos para integrar a dramaturgia carregavam. Mas como eu, que nunca havia perdido nenhum familiar ou alguém intimamente próximo, poderia narrar assassinatos tão violentos e reais sobre aqueles corpos? Quais dispositivos eram necessários para chegar no estado daquela mãe? Para responder a essas perguntas, passei a pesquisar mais profundamente as histórias das pessoas que foram mortas pelos policiais, bem como a relação dos familiares das vítimas com as consequências daqueles crimes. Nesta busca, cheguei no movimento das Mães de Maio.

O “Movimento Mães de Maio” é uma organização de mães, familiares e amigos das vítimas do caso conhecido como “Crimes de Maio”. Entre os dias 12 e 26 de maio de 2006, policiais militares assassinaram pelo menos 493 pessoas, em sua maioria jovens negros e periféricos, como retaliação aos ataques cometidos, naquele mesmo ano, pelo PCC, os quais mataram 59 agentes do poder público. Entre suas principais atividades estão: acolhimento e solidariedade às famílias das vítimas do Estado; denúncia de casos recentes de violência policial; e organização de atos de protesto, marchas e vigílias em memória aos que se foram.

Somente ao entrar em contato com esta dimensão das consequências que a morte daqueles corpos deixam nas vidas das pessoas em sua volta, é que pude

²¹ Os études são estudos práticos sobre a peça e o papel, realizados por meio de improvisações dos atores no espaço da cena.

experimentar contar aquelas histórias. Em um dos ensaios, propus a ação de pendurar as camisas das vítimas em um enorme varal que recortasse todo o palco. Nesta proposta, a força dos depoimentos estava localizada em uma espécie de memorial para as vítimas. Ao pendurarmos as camisas, Gabriela e eu estabelecemos uma relação direta com elas, assim como aquelas mães que saem em protesto pelas ruas reivindicando que a memória dos seus filhos não seja esquecida.

Esta relação mais próxima com as vítimas repercutiu também no meu depoimento final da cena 6, em que descrevo a imagem do bar do Juvenal logo após o crime, em 13 de agosto de 2015. Sob o auxílio da fotografia, utilizo os elementos presentes nela para criar um panorama geral da situação do bar, como um relato vivo de quem estava presente.

Figura 22 - Bar do Juvenal



Fonte: Folha de São Paulo²²

A partir da instauração desta cena do crime, interessou ao grupo recriar, também coreograficamente, a morte destes corpos. Para tanto, convidamos Larissa Fujinaga para nos ajudar nesta empreitada. A cena parece familiar: cadeiras e mesas de bar, engradados de cervejas e dois corpos assassinados pelo chão. Com estas ferramentas, coreografamos um corpo que morre, em cima da mesa do bar.

²² Disponível em

><https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/08/1807013-chacina.shtml>< Acesso em 17/02/2024.

Figura 23 - Coreografia do Corpo que Morre



Fonte: Acervo Pessoal (2024)

Para os estudos da última cena, a do tributo às vítimas, tentei valer-me da construção de um corpo-manifesto que pudesse promover em suas falas a expressão das violências compartilhadas e expostas durante a criação das outras cenas. Ou seja, como uma testemunha que vive e observa o vivido, busquei formular através da narratividade a relação direta que eu, enquanto atriz-dramaturga, tenho com a violência praticada nos corpos da chacina, das ruas e da televisão, investigadas na dramaturgia. Nesta busca, percebi que não importava como eu utilizava a voz, as nuances, as marcações e as pausas entre as falas. Não interessava a maneira como andava ou posicionava os braços. Se meu corpo não estivesse verdadeiramente tomado por aquele discurso pessoal, nada do que eu fizesse chegaria ao público.

Portanto, ao atravessar todas as cenas escritas e vivenciadas, em certa medida, por mim, nesta última etapa sou capaz de afirmar que, seja através da condição de atriz, dramaturga ou atriz-dramaturga, nada disso seria possível se a investigação desse processo não passasse pela função mais importante: ser exatamente aquilo que sou.

7. “A GENTE COMBINAMOS DE NÃO MORRER”

Eis que chegamos ao fim que nada mais é do que o começo de tudo. Quando olho para trás, o que vislumbro é o primeiro gesto daquilo que ainda pode ser. “Sobre os Ossos do Brasil” foi construída através de muita pesquisa e escuta de corpos que quando falam, desejam ser ouvidos. E somente a partir deles é que pudemos dizer sim para os caminhos que as memórias e os arquivos nos apresentaram.

Aventurar-me na função atriz-dramaturga deste projeto trouxe muitas inseguranças, mas, sobretudo, muitas descobertas nesta jornada. Inseguranças sobre como fazer e o que fazer. Descobertas de como introduzir uma metodologia do olhar por meio do testemunho vivo e atento que carrego no corpo.

Traçando um caminho reflexivo percebo que nada disso seria possível sem que todas as etapas do processo criativo fossem atravessadas por todos nós. Desde a escolha do recorte temático, tendo o conceito de *Outridade* como seu maior disparo, até a chegada do livro “Necropolítica”, de Achille Mbembe, trazendo consigo as decorrências da Chacina de Osasco e Barueri, tudo fizeram-me entender que nada escapa do encontro, nada está isento ou não justificado em cada decisão.

Nesse sentido, reafirmo que quando deponho em cena, escrevo e/ou atuo carrego comigo as memórias da minha família, do meu bairro, dos meus amigos e da minha ancestralidade; a denúncia da violência sobre nossos corpos; a luta pelo não silenciamento das nossas vozes como forma de nos proteger contra o esquecimento. É, portanto, a partir deste ato de reafirmação que “a gente combinamos de não morrer”.

QUADRO REFERENCIAL

Livros e Artigos

ADAMS, Carol J. “A política sexual da carne: uma teoria feminista vegetariana” 2 ed. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo. Editora Alaúde, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. Estado de Exceção. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. “O Segundo Sexo” 5.ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 2019.

BUTLER, Judith. Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?. Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão de tradução de Marina Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. Psicologia & Sociedade, Minas Gerais, v. 19, ed. 1, p. 15-22, 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/228351998_O_funcionamento_da_atencao_no_trabalho_do_cartografo. Acesso em: 27 fev. 2024.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. 1 ed. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro. Editora Cobogó, 2019.

KNEBEL, Maria. Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski. 1 ed. Tradução de Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.

MAIA, Ana Paula. Enterre seus mortos. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 131 p. v. 1.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018. 80 p.

Sites

KRASELIS, Sérgio. Seis anos da Chacina de Osasco. In: Seis anos da Chacina de Osasco. Jornalistas livres, 13 ago. 2021. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/seis-anos-da-chacina-de-osasco/>. Acesso em: 03 mar. 2024.

BALKAN Baroque: Marina Abramovich • Theater design, 1997. In: Balkan Baroque: Marina Abramovich • Theater design, 1997. Arhive. Disponível em: https://arthive.com/artists/92199~Marina_Abramovich/works/635192~Balkan_Baroque. Acesso em: 18 fev. 2024.

MÃES de Maio. In: Mães de Maio. Fundo Brasil.. Disponível em: <https://www.fundobrasil.org.br/projeto/maes-de-maio/>. Acesso em: 03 mar. 2024.

- URZÊDA-FREITAS, Marco. Sobre os ossos do Brasil. In: Sobre os ossos do Brasil. Le Diplomatique, 16 nov. 2021. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/sobre-os-ossos-do-brasil/>. Acesso em: 25 fev. 2024.

Documentários e Filmes

DOIS estranhos. Direção: Travon Free e Martin Desmond Roe. Produção: Lawrence Bender e Jesse Williams. Intérprete: Joe Bada\$\$\$. Roteiro: Travon Free. [S. l.]: Netflix, 2020. Disponível em: Netflix. Acesso em: 16 jan. 2024.

DOMINION Direção: Chris Delforce. Produção: Chris Delforce, Shaun Monson. Austrália, 2018. (120 min)

QUANTO vale ou é por quilo? Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Agravo Produções. Brasil: Riofilme, 2005. (104 min)

ANEXO

Dramaturgia “Sobre os Ossos do Brasil”

PRÓLOGO

O palco ilumina-se vagarosamente até revelar uma grande estrutura de ossos que formam um muro. Ao centro, um contador de números atualiza o seu valor aceleradamente enquanto os atores organizam o cenário.

Reformulação de trechos de “Murar o Medo”, de Mia Couto

“É sintomático que a única construção humana que possa ser vista do espaço seja uma muralha.” Uma grande muralha que não pode evitar conflitos e nem conter invasores. Tornando-se apenas um enorme amontoado de pedras querendo tocar os céus. Também é sintomático que haja muitas bombas estourando pelo mundo, pois não há muros que separem os que têm medo dos que não têm. E, acreditem, há um grande mar de bombas que estouram todos os dias, como em uma guerra. Vivemos em um permanente estado de emergência. Essa não é só uma imagem. É uma paisagem sobre a qual tem se trabalhado muito. É um corpo sobre o qual tem se trabalhado muito. Uma cor. A minha. Que descreve uma guerra em movimento, em que até os vivos estão mortos e são convertidos em muros e pedras. E esses, com certeza, também tocarão os céus.

CENA 1

Letreiro: Muro

Ao lado do enorme muro de ossos sujos, uma mulher separa pequenos pedaços. Ao fundo, outra mulher, carregando uma carriola metálica cheia de ossos, atravessa a cena, lentamente, e os deposita em uma pilha que está no chão. Ela repete esse movimento algumas vezes.

Ouve-se um som de sirene.

A mulher com a carriola em mãos deposita a última remessa de ossos na pilha.

MULHER 2 - Espero que seja a última remessa.

MULHER 1 - Talvez ainda seja cedo demais.

MULHER 2 - Quantos foram até agora?

MULHER 1 - Trinta mil.

MULHER 2 - Menos que ontem.

MULHER 2 começa a separar os ossos.

MULHER 1 - Talvez o intervalo entre as coletas tenha diminuído.

MULHER 2 - Isso é possível?

MULHER 1 - Há uma longa fila dos que aguardam sua vez. Alguns até carregam ossos e querem trocá-los por outros.

MULHER 2 - Você viu?

MULHER 1 - Ouvi dizer. . .

Pausa

MULHER 1 - Ontem depois do último depósito, um removedor apareceu com um deles dentro de um saco. Gritava. Foi necessário acabar de matar.

MULHER 2 - E ele o matou?

MULHER 1 - Imagina só sentir sob os pés a massa elástica de um cadáver ainda fresco.

MULHER 2 - Alguns têm mais sorte.

MULHER 1 - Já é possível vê-los em todas as partes.

MULHER 2 - É a fome.

MULHER 1 - É um dilúvio! Estão sendo apanhados logo cedo.

MULHER 2 - Por toda cidade?

MULHER 1 - Pelo menos nos arredores.

Pausa

MULHER 2 - Você já viu?

MULHER 1 - Talvez.

MULHER 2 - Como talvez? Você não tem certeza?

MULHER 1 - Assim, de perto, nunca.

MULHER 2 - E como pode ter certeza do que era?

MULHER 1 - Uma vez eu sonhei com um. Sonhei que estava na estrada. Uma estrada coberta por ossos. Não havia nada no céu. Nem fúria, nem anjos, nem santos. Era um céu vazio, completamente sem cor e sem som. Inerte. Só um grande amontoado de ossos espalhados por toda a estrada. Como os veículos que perdem potência e morrem à beira do acostamento. Eu estava lá parada e contemplava cada pilha. Via cada osso perder sua cor, o branco desbotava e todos esperavam seu fim, como se quisessem se agarrar à vã tentativa de permanecer. Lá no fundo, eu pude ver algo se mexer, mas logo tudo ficou exageradamente branco de novo e ele se foi de uma vez.

Ouve-se um som de sirene.

MULHER 1 - Viu só? Cedo demais.

MULHER 2 pega a carriola metálica e vai em direção à porta.

MULHER 1 continua separando os ossos.

CENA 2

Letreiro: Carne

Eu gostaria que vocês imaginassem que aqui é a rua da sua casa.

Uma rua residencial e tranquila.

Aparentemente tranquila.

Em que moram seus familiares, amigos e um senhor de idade.

Um senhor de idade, já aposentado, que é um ex-oficial nazista.

Imaginaram?

Uma rua residencial e tranquila.

Você acorda em algum extremo dessa rua, toma seu café e desce a ladeira para esperar sua esposa e seus filhos com um guarda-chuva preto, um celular e um "canguru". E de repente. . . três disparos.

Ou então, você está voltando da lanchonete próxima à sua casa após comemorar a conquista do seu primeiro emprego com seus amigos de infância horas antes de todos serem metralhados com 111 tiros.

Você também desligando o despertador que toca invariavelmente às 6h30 para levar sua filha à escola, sabendo que ninguém mais poderá acordar, já que a kombi que a transportava parou na sua rua com um único tiro.

Você vendo um corpo arrastado por um carro, batendo contra o asfalto conforme o veículo faz ultrapassagens, na rua da sua casa enquanto caminha para mais um dia de trabalho.

Você que, correndo com dois frascos de pinho sol pela sua rua por não ter como pagar a passagem de ônibus, é preso em uma abordagem policial.

Você morta pisoteada após ação policial no baile da sua rua.

Você, na sua rua, dentro da sua casa, 70 tiros disparados.

Ou você, simplesmente, na sua rua em 13 de agosto de 2015.

Uma rua residencial e tranquila.

Aparentemente tranquila.

HOMEM encaminha-se para a frente do muro e coloca-se como em uma abordagem.

HOMEM - Andando pelas ruas, percebo que a cidade é apenas um brinquedo nas mãos de quem tem permissão para brincar. E na casa onde moro as crianças não têm brinquedos. Eu ando pela rua e quase consigo alcançar a minha casa, mas a distância se torna cada vez maior e a casa que vejo é substituída por homens que empilham blocos de um muro que eu nem sabia que já estava lá. Daqui ainda é possível ver que o medo está ao meu lado. Ele quem me convida para brincar dentro da minha cova que é o meu lugar de recriação. Mas eu continuo andando até alcançar.

Blackout.

CENA 3

Os atores organizam no palco diversas telas de televisores. Algumas estão ligadas, outras desligadas.

Introdução da música "A Carne", de Elza Soares.

- Em qual canal vai passar o jogo?
- Eu quero assistir a novela.
- Anda logo com isso, Rodrigo, eu quero assistir o jornal.
- Não vai ver o jogo?
- Acho que no 519.
- Ô, mãe, vem que já vai começar!
- É uma ordem, Rodrigo. Essa novela é uma merda!
- Nunca tem nada que preste nessa televisão.
- Aumenta! Eu não ouço nada.
- Não, o 519 é o jornal.
- Vai começar.

Pela TV, ouve-se as notícias:

ESTATÍSTICAS DAS MORTES DA POPULAÇÃO NEGRA EM DECORRÊNCIA DAS AÇÕES POLICIAIS

MESCLAR COM:

. . .O que está em foco aqui é a credibilidade de nossos agentes e a capacidade de se conduzir, de maneira assertiva, a conclusão desse episódio que, com certeza, não passa de uma grande coincidência...

...Mas existem medidas simples que podem ajudar a preservar...

...A extinção de todas as histórias...

...O importante aqui é que todos façam a sua parte para contribuir...

...Com o apagamento das identidades negras...

...Na tarde desta segunda-feira, um guarda civil foi morto em uma tentativa de roubo em uma adega na região de Osasco. As câmeras de segurança mostram três homens encapuzados invadindo o estabelecimento comercial e disparando contra o GCM. Policiais e guardas civis que patrulhavam a área no momento conseguem prender dois dos três suspeitos...

TEXTO WORKSHOP ESCRITO POR GABRIELA

FOGOS DE ARTIFÍCIO

Retaliação - policiais

disparadores:

"O chacal lança-se sobre uma carcaça mal lavada, arranca precipitadamente alguns pedaços, come depressa, incapturável e impenitente assaltante, assassino de segunda mão."

- Você gosta de fogos de artifício?
- Sim, eu preparo alguns todo ano.
- Você quer ver um?
- Sim.
- Me diz seu endereço.

CENA 4

Letreiro: Antimemória

Os atores montam o cenário de um bar e penduram vinte e três camisetas baleadas no muro.

Depoimentos cruzados

Eu fui trabalhar e quando cheguei ele estava aqui pintando a parede. Era umas 18h. Liguei a tevê e escutei do fundo sobre o GCM da adega.

É que hoje seria seu aniversário e tem uma vela com o número oito em cima do caixão. Eu carreguei um bolo para te dar, sua filha que me ajudou a fazer. Ela me perguntou quando você chegava e eu respondi: ele não vem mais.

Desliguei a tevê e fui procurar um cigarro. Não tinha sobrado um.

Era só eu e ele. Se você reparar, nessa casa tem tudo de dois. Você olha no banheiro e tem dois porta toalha, duas camas. Era tudo de dois. Agora, só me resta a lembrança.

Mal imaginava que o meu filho ia pagar por essas mortes. Resolveram matar de baciada.

Ele tinha ido ao bar naquela noite tomar uma cerveja para relaxar.

Mãe, eu pego um maço no bar do Juvenal.

Ele ainda estava com o sorvete. Não tinha nem tirado do plástico. Passou um carro com um homem encapuzado. Foi um direto no rosto.

Duas viaturas da guarda civil de Barueri passaram devagar em frente ao bar. Era o ponto de encontro dos três do mercadinho. E não tem jeito. Eles procuram dentro das casas, atrás dos postes, dentro dos bares. Procuram nos mercadinhos, nos postos, nos açougues. Dentro das latas de lixo, nas vielas, embaixo dos rios.

13 de agosto. Era uma quinta feira. E em dias de semana, na rua, não tinha o costume de se ouvir gritaria nem cachorro latindo. Mas naquele dia foi diferente. Havia um movimento diferente. Gritos. Batida de ferro sobre ferro. Assovios. Soluços em códigos. Barulhos de língua, de garganta. Eu pensei que eram fogos. *Imita o barulho de fogos.* Depois, um dos meninos veio e falou: ô tia, pega o documento do seu filho, ele foi baleado.

De longe eu vi a porta entreaberta de um bar, isolada por uma fita zebraada amarrada em uma cadeira. Já era noite. E um homem negro observava, atento, a imagem que se forma pelos corpos no chão. Dois homens, também negros, deitados de bruços, estavam ao lado de uma jukebox amarela e azul. O chão todo coberto pelo vermelho do sangue que se misturava com o vermelho das cadeiras e mesas espalhadas pelo espaço. Ao todo, eram onze. Quatro cadeiras, três mesas e quatro corpos. Dois deitados e dois que observavam. Um era o meu, que observava o homem observando.

COREOGRAFIA MESA

Sentados na mesa de um bar, três personagens enchem um copo com sangue.

CENA 5

TEXTO WORKSHOP ESCRITO POR JG

Tempos depois, MULHER 2 reaparece carregando o corpo de um homem morto em sua carriola.

Letreiro: Pietàs

Imagem de Pietà - uma mãe com seu filho no colo.

Há dias vejo uma multidão de corpos. Não é só uma imagem. É o que vejo. Nos porões, nas adegas, nos esgotos, nas lixeiras, junto às sarjetas. Nas fábricas e nos depósitos, ao amanhecer, esperam aos montes. Há dias vejo uma multidão. Não é só uma imagem. À noite, nos corredores, ouvem-se seus gritos de agonia. É o que vejo. De manhã, nos subúrbios, encontram-se estendidos nas calçadas. Há dias. Na cidade, estão dentro de caixotes jogados nas ruas, em meio a restos de comida. Do outro lado, centenas observam as últimas convulsões da multidão que morre a seus pés. Por toda parte. O número de apanhados cresce, e a coleta é, a cada manhã, mais abundante. Há dias vejo uma multidão. Vomitada em centenas de cadáveres. Não é só uma imagem. É o que vejo.

CENA 6

Letreiro: Memória

No meio da cidade, um tributo e um protesto.

WORKSHOP - FUNERAL

A esperança não se concretizou. O muro é habitado nos mais espaçosos orifícios do nariz e das orelhas, nas dobras da pele e nos cantos da boca. A rua, agora cercada de muros, empilha mais corpos dos nossos filhos, maridos, irmãos, amigos. Mas no meio dela, é possível ver um tributo, um protesto. Que ecoam.