

# Entre escritas, cores, desenhos, histórias e mulheres

reverberações de pesquisas na Especialização da UFGD

**Ariane Guerra Barros**  
[ORGANIZADORA]



# **ENTRE ESCRITAS, CORES, DESENHOS, HISTÓRIAS E MULHERES**

Reverberações de pesquisas na Especialização da UFGD





## AVALIAÇÃO, PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram avaliados por pares e indicados para publicação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Bibliotecária responsável: Maria Alice Benevides CRB-1/5889

E26 Entre escritas, cores, desenhos, histórias e mulheres:  
reverberações de pesquisas na especialização da UFGD  
[recurso eletrônico] / [org.] Ariane Guerra Barros. –  
1.ed. – Curitiba-PR, Editora Bagai, 2024. 185p.

Recurso digital.

Formato: e-book

Acesso em [www.editorabagai.com.br](http://www.editorabagai.com.br)

ISBN: 978-65-5368-332-7

1. Pesquisa. 2. UFGD. 3. Especialização.

I. Barros, Ariane Guerra.


10-2024/09

CDD 300.7

Índice para catálogo sistemático:

1. Pesquisa: Especialização. 300.7

---

 <https://doi.org/10.37008/978-65-5368-332-7.05.01.24>

---

Proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização prévia da **Editora BAGAI** por qualquer processo, meio ou forma, especialmente por sistemas gráficos (impressão), fonográficos, microfílmicos, fotográficos, videográficos, reproduções, entre outros. A violação dos direitos autorais é passível de punição como crime (art. 184 e parágrafos do Código Penal) com pena de multa e prisão, busca e apreensão e indenizações diversas (arts. 101 a 110 da Lei 9.610 de 19.02.1998, Lei dos Direitos Autorais).

Este livro foi composto pela Editora Bagai.



[www.editorabagai.com.br](http://www.editorabagai.com.br)



[/editorabagai](https://www.instagram.com/editorabagai)



[/editorabagai](https://www.facebook.com/editorabagai)



[contato@editorabagai.com.br](mailto:contato@editorabagai.com.br)

**Ariane Guerra Barros**  
Organizadora

# **ENTRE ESCRITAS, CORES, DESENHOS, HISTÓRIAS E MULHERES**

Reverberações de pesquisas na Especialização da UFGD





O conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade do(s) seu(s) respectivo(s) autor(es). As normas ortográficas, questões gramaticais, sistema de citações e referencial bibliográfico são prerrogativas de cada autor(es).

---

<i>Editor-Chefe</i>	Cleber Bianchessi
<i>Revisão</i>	Os autores
<i>Diagramação</i>	Lucas Augusto Markovicz
<i>Capa</i>	Malu Reis e Marcos Chaves
<i>Adaptação da Capa</i>	Lucas Augusto Markovicz
<i>Conselho Editorial</i>	Dr. Adilson Tadeu Basquerote – UNIDAVI Dr. Anderson Luiz Tedesco – UNOCHAPECÓ Dra. Andréa Cristina Marques de Araújo - CESUPA Dra. Andréia de Bem Machado – UFSC Dra. Andressa Grazielle Brandt – IFC – UFSC Dr. Antonio Xavier Tomo - UPM - MOÇAMBIQUE Dra. Camila Cunico – UFPB Dr. Carlos Alberto Ferreira – UTAD - PORTUGAL Dr. Carlos Luís Pereira – UFES Dr. Claudino Borges – UNIPIAGET – CABO VERDE Dr. Cleidione Jacinto de Freitas – UFMS Dra. Clélia Peretti – PUCPR Dra. Daniela Mendes V da Silva – SEEDUCRJ Dr. Deivid Alex dos Santos – UEL Dra. Denise Rocha – UFU Dra. Elnora Maria Gondim Machado Lima - UFPI Dra. Elisângela Rosemeri Martins – UESC Dr. Ernane Rosa Martins – IFG Dra. Flavia Gaze Bonfim – UFF Dr. Francisco Javier Cortazar Rodríguez - Universidad Guadalajara – MÉXICO Dr. Geuciane Felipe Guerim Fernandes – UENP Dr. Helder Rodrigues Maiunga – ISCED-HUILA - ANGOLA Dr. Helio Rosa Camilo – UFAC Dra. Helisamara Mota Guedes – UFVJM Dr. Humberto Costa – UFPR Dra. Isabel Maria Esteves da Silva Ferreira – IPPortalegre - PORTUGAL Dr. João Hilton Sayeg de Siqueira – PUC-SP Dr. João Paulo Roberti Junior – UFRR Dr. Joao Roberto de Souza Silva - MACKENZIE Dr. Jorge Carvalho Brandão – UFC Dr. Jorge Henrique Gualandi - IFES Dr. Juan Eligio López García – UCF-CUBA Dr. Juan Martín Ceballos Almeraya - CUIM-MÉXICO Dr. Juliano Milton Kruger - IFAM Dra. Karina de Araújo Dias – SME/PMF Dra. Larissa Warnavin – UNINTER Dr. Lucas Lenin Resende de Assis - UFLA Dr. Luciano Luz Gonzaga – SEEDUCRJ Dra. Luisa Maria Serrano de Carvalho - Instituto Politécnico de Portalegre/CIEP-UE - POR Dr. Luiz M B Rocha Menezes – IFTM Dr. Magno Alexon Bezerra Seabra - UFPB Dr. Marciel Lohmann – UEL Dr. Márcio de Oliveira – UFAM Dr. Marcos A. da Silveira – UFPR Dra. Maria Caridad Bestard González - UCF-CUBA Dra. Maria Lucia Costa de Moura – UNIP Dra. Marta Alexandra Gonçalves Nogueira - IPLEIRIA - PORTUGAL Dra. Nadja Regina Sousa Magalhães – FOPPE-UFSC/UFPel Dra. Patricia de Oliveira - IF BAIANO Dr. Porfírio Pinto – CIDH - PORTUGAL Dr. Rogério Makino – UNEMAT Dr. Reiner Hildebrandt-Stramann - Technische Universität Braunschweig - ALEMANHA Dr. Reginaldo Peixoto – UEMS Dr. Ricardo Caica Ferreira - UNITEL - ANGOLA Dr. Ronaldo Ferreira Maganhotto – UNICENTRO Dra. Rozane Zaionz - SME/SEED Dr. Stelio João Rodrigues - UNIVERSIDAD DE LA HABANA - CUBA Dra. Sueli da Silva Aquino - FIPAR Dr. Tiago Tendai Chingore - UNILICUNGO – MOÇAMBIQUE Dr. Thiago Perez Bernardes de Moraes – UNIANDRADE/UK-ARGENTINA Dr. Tomás Raúl Gómez Hernández – UCLV e CUM – CUBA Dra. Vanessa Freitag de Araújo - UEM Dr. Willian Douglas Guilherme – UFT Dr. Yoissell López Bestard- SEDUCRS

# PREFÁCIO

## ARTES, FRONTEIRAS E TRAJETÓRIAS DE PÓS-GRADUAÇÃO

As artes da cena recebem nova publicação, através do apoio e financiamento da Universidade Federal da Grande Dourados, pelo Programa de Apoio à Pesquisa - Edital PROPP nº 13/2023. Utilizar a palavra *reverberar* nos desejos de compartilhamento de pesquisas e de escritas distintas, é envolver mais do que sua propagação. Vai de repercutir a abraçar sinônimos como ecoar, emitir, destacar... Cria, em nossos imaginários, movimentos que convidam as palavras escritas deste livro a trilharem os mais variados caminhos com destino a múltiplas escutas... Que convidam a contextualizações... Que atravessam o estímulo a produções e releituras, e, assim, novas emissões em difusão. Conversações que podem se somar no campo das Artes. No pulsar da reverberação, registramos a alegria de publicizar debates/estudos da terceira edição de um curso de especialização em Teatro da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) no presente livro.

Fazer e estudar arte no interior de Mato Grosso do Sul, em contexto de fronteira, é – ao mesmo tempo – desafiador e motivador. Parte dos desafios está na inserção em região do Centro-Oeste brasileiro que pouco observa a necessidade de fomentar a cultura, que dificilmente valoriza a produção local ou o ensino das Artes na Educação Básica. Pontos que nos motivam estão no contraponto a esses pensamentos, em notar que cursos públicos de formação artística são fundamentais para que possamos reverter quadros inóspitos em nossa sociedade.

E que fronteira é essa? Ou melhor, que fronteiras são essas? Partimos da localidade, nos situamos a mais ou menos uma hora de

distância (de transporte rodoviário) de uma marca geográfica internacional, Dourados era parte de Ponta Porã – que faz divisa com a cidade paraguaia de Pedro Juan Caballero, e segue respirando múltiplas inspirações que falam português, espanhol, guarani e línguas de povos originários – sobretudo Guarani, Kaiowá e Terena (que possuem forte representatividade em Mato Grosso do Sul). Todavia, fronteiras não são apenas linhas em mapas, também são lugares de passagem... Híbridos, misturados, complexos... Geram influências que se atravessam em problematizações e repensam colonialidades.

Desde a criação da graduação em Artes Cênicas na UFGD, em 2009, é possível perceber a importância de diálogos que buscam novas leituras para os contextos artísticos e socioculturais regionais. Pessoas artistas e/ou arte-educadoras, que passaram pelo curso e compartilharam histórias, seguiram com novos projetos, ações, pesquisas... Deram novos ares à região, às fronteiras relacionais e pessoais. E o pulsar aumentou com a demanda da Pós-Graduação.

No ano de 2014 lançamos a primeira edição de um curso de Pós-Graduação na área das Artes na UFGD, *Especialização em Teatro: Poéticas e Educação*, a qual pude coordenar como presidente da COESCE (Comissão Especial do Curso de Especialização). Vivemos, nesta época, articulações profícuas com muitas pessoas envolvidas na experiência entre estudos, pesquisas, montagens artísticas, compartilhamento de práticas docentes... Assim também aconteceu na segunda edição deste curso no ano de 2017, com coordenação do professor Michel Mauch Rosa. Reverberações variadas que apoiaram muitas alunas e muitos alunos a seguirem suas pesquisas, após a Especialização, em Mestrados Acadêmicos e Profissionais.

Em 2022 iniciamos o terceiro curso *Lato Sensu* na área das Artes, *Especialização em Teatro e Educação: Processos Criativos e Pedagógicos*. Coordenado pela professora Ariane Guerra Barros, retomamos os desejos de proliferar pesquisas com ênfase na Pós-Graduação. Nesta edição, tivemos professores e professoras convidadas que somaram

nosso quadro e ajudaram a mergulhar nas questões contemporâneas decoloniais, que valorizaram as produções sul-mato-grossenses e as corporeidades múltiplas. Assim, conseguimos – na presente obra – publicar a união de trabalhos de conclusão deste curso (2022-2023) – que se deu em formato de artigos e foram reorganizados como capítulos deste livro. Nas reverberações – em ordem alfabética – das alunas e dos alunos que aqui publicam suas potentes pesquisas com suas orientadoras e seus orientadores.

Iniciamos com o capítulo de Aline Silva Vieira, orientada pela professora Ariane Guerra Barros, intitulado “Ecos de *Um teto todo seu*: reflexões sobre o lugar da mulher no teatro contemporâneo”. Sinalando nossa sociedade machista e patriarcal, em problematizações para desvelar pensamentos que precisam esvaecer, o texto traz discussões sobre as mulheres e seus papéis nas Artes – em relação com os escritos de Virgínia Woolf.

Na sequência, Éveli Monique Schaedler, com orientação da professora Karla Neves, traz o capítulo “Entre a escrita de si e a performance teatral: atravessamentos e caminhos para um teatro feminista”, na abordagem que compartilha potências que perpassam pessoalidades em tangenciamentos artísticos – com caminhos possíveis para uma estética teatral feminista.

Larissa dos Santos Catonho, orientada pelo professor Gil de Medeiros Esper, compartilha o estudo “A cena teatral e a utilização das cores” traçando paralelos entre a cena teatral, pinturas, cinema, ao estudar a cor em seus aspectos físicos. O capítulo analisa aspectos cenográficos e de iluminação cênica a partir de espetáculos realizados na UFGD.

No quarto capítulo temos Maria Luiza Machado dos Reis com escrita que aborda “A prática do desenho como ferramenta na formação teatral”. Sua pesquisa teve a orientação da professora Maria Regina Tocchetto de Oliveira durante a Especialização, e observa

a criação de desenhos no estímulo à criação teatral, atravessando a trajetória da autora em compartilhamentos práticos.

A arte-educadora Nádia Ferreira da Silva, orientada pela professora Camile dos Anjos, nos presenteia com o capítulo “Tecendo identidades: a relevância da representatividade negra nas práticas pedagógicas e artísticas para a transformação social”. A escrita propõe reflexões artísticas/socioculturais, pontuando a necessidade de acesos que permitam que corpos negros ocupem posições de destaque.

Finalizando o presente livro, o aluno Victor dos Santos Silva, na orientação do professor José Oliveira Parente, divide seu estudo de “Contação de histórias na Educação Infantil: recortes de experiências docentes no município de Caarapó-MS”, que reflete sobre a importância da contação de histórias para as crianças – a partir de vivências em município localizado no interior do Estado do Mato Grosso do Sul.

Ler estas pesquisas em seus ecoares é um alento a todas, a todos, a todes nós. Suas propagações reforçam um projeto que está avançando em nossa região, que deseja a implantação de um Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal da Grande Dourados. As experiências em *Lato Sensu* potencializam a necessidade de termos um curso *Stricto Sensu*, ou seja, de possibilitarmos um Mestrado Acadêmico em Dourados às alunas e aos alunos que queiram mergulhar nas questões artísticas de fronteira, híbridas, que tenham o intuito de problematizar estruturas (de)coloniais em nossas sociedades. Neste íterim, aproveitamos a oportunidade para agradecer a todas as professoras e a todos os professores que estiveram conosco nas jornadas iniciais, nos três cursos de Especialização em Teatro em solo douradense.

Na primeira edição (2014-2016), as/os docentes Ariane Guerra Barros, Carla Cristina Oliveira de Ávila, Cristiane Helena Parré Gonçalves, Flávia Janiaski Vale, Gil de Medeiros Esper, José Oliveira

Parente, Marcos Machado Chaves, Maria Regina Tocchetto de Oliveira e Roberta Cristina Ninin ministraram as disciplinas da Pós-Graduação.

Já no segundo curso *Lato Sensu* (2017-2019), Ariane Guerra Barros, Braz Pinto Júnior, Gil de Medeiros Esper, Igor Emanuel de Almeida Schiavo, João Marcos Dadico Sobrinho, José Manoel de Souza Junior, José Oliveira Parente, Karla Fernanda Ribeiro Neves, Marcos Machado Chaves, Michel Mauch Rosa e Maria Regina Tocchetto de Oliveira compuseram o corpo docente.

A terceira Especialização, em Teatro e Educação (2022-2023), contou com Ariane Guerra Barros, Braz Pinto Júnior, Camile Cecília dos Anjos, Daniel dos Santos Colin, Fabrício Goulart Moser, Gil de Medeiros Esper, Igor Emanuel de Almeida Schiavo, João Marcos Dadico Sobrinho, José Oliveira Parente, Júnia Cristina Pereira, Karla Fernanda Ribeiro Neves, Marcos Machado Chaves, Michel Mauch Rosa e Maria Regina Tocchetto de Oliveira enquanto professoras e professores do curso.

Mais do que agradecer aos/às docentes que contribuíram com as trajetórias da Pós-Graduação em Artes Cênicas na UFGD – que seguirá em novos desafios, o reconhecimento perpassa, principalmente, discentes que estiveram conosco compartilhando estudos e fortalecendo a área das Artes em nossa região com suas pesquisas. Na dificuldade de citar todas as pessoas discentes envolvidas, dos três cursos de Especialização, a menção às alunas-autoras e aos alunos-autores do presente livro contempla e representa a todas/todos/todes. Gratidão Aline Silva Vieira, Éveli Monique Schaedler, Larissa dos Santos Catonho, Maria Luiza Machado dos Reis, Nádia Ferreira da Silva e Victor dos Santos Silva.

Tais pontuações configuram novos convites às pessoas artistas e/ou arte-educadoras de Mato Grosso do Sul e de todo o Brasil, que queiram estar conosco nos passos futuros da Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFGD. Serão muito bem-vindes a trazerem

suas inquietações e desejos, e a vivenciarem distintas fronteiras... Na arte, nas pesquisas e na vida!

Boas leituras e reverberações!

Marcos Machado Chaves<sup>1</sup>  
Professor – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras  
Universidade Federal da Grande Dourados

---

<sup>1</sup> Professor de Música e Cena da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras – Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Educador musical graduado pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), é Doutor em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e fez Pós-Doutorado em 2021 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB).  
E-mail: marcoschaves@ufgd.edu.br

# SUMÁRIO

ECOS DE UM TETO TODO SEU: REFLEXÕES SOBRE O LUGAR DA MULHER NO TEATRO CONTEMPORÂNEO .....	13
---	----

Aline Silva Vieira | Ariane Guerra Barros

RELAÇÕES ENTRE A ESCRITA DE SI E A PERFORMANCE TEATRAL: ATRAVESSAMENTOS E CAMINHOS PARA UM TEATRO FEMINISTA .....	45
---	----

Éveli Monique Schaedler | Karla Neves

A CENA TEATRAL E A UTILIZAÇÃO DAS CORES .....	93
---	----

Larissa dos Santos Catonho | Gil de Medeiros Esper

A PRÁTICA DO DESENHO COMO FERRAMENTA NA FORMAÇÃO TEATRAL .....	129
--	-----

Maria Luiza Machado dos Reis

TECENDO IDENTIDADES: A RELEVÂNCIA DA REPRESENTATIVIDADE NEGRA NAS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS E ARTÍSTICAS PARA A TRANSFORMAÇÃO SOCIAL.....	153
--	-----

Nádia Ferreira da Silva | Camile dos Anjos

CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS NA EDUCAÇÃO INFANTIL: RECORTES DE EXPERIÊNCIAS DOCENTES NO MUNICÍPIO DE CAARAPÓ-MS .....	171
--	-----

Victor dos Santos Silva | José Oliveira Parente

SOBRE A ORGANIZADORA.....	183
---------------------------	-----

ÍNDICE REMISSIVO .....	184
------------------------	-----





# ECOS DE UM TETO TODO SEU: REFLEXÕES SOBRE O LUGAR DA MULHER NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Aline Silva Vieira<sup>2</sup>  
Ariane Guerra Barros<sup>3</sup>

*Em nome das Marias, Quitérias, da Penha Silva  
Empoderadas, revolucionárias, ativistas  
Deixem nossas meninas serem super heroínas!  
Pra que nasça uma Joana d'Arc por dia!  
(Kell Smith, 2017)*

Há quase cem anos – 95 anos em exatidão – Virginia Woolf escrevia as palestras que depois se tornariam o livro *Um teto todo seu* (2022). A autora, nascida em 1882, foi uma escritora britânica do século XX, conhecida por contribuições modernistas e feministas. Sua vida foi marcada, infelizmente, por um profundo embate com a depressão e o transtorno bipolar, que culminaram em seu suicídio no ano de 1941. Sua relação com a literatura começa desde muito cedo. Apesar de ser encorajada a ler por seu pai, muitas de suas leituras eram feitas de forma secreta: na época em que ela viveu, existiam expectativas e restrições sociais sobre que leituras seriam apropriadas para mulheres e, por essa razão, aquilo que ela podia ler era limitado. Ter suas leituras controladas, obrigando-a a ler clandestinamente dentro de casa, acabou por influenciar suas perspectivas a respeito da literatura, da sociedade e do papel das mulheres.

---

<sup>2</sup> Aline Silva Vieira é bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Grande Dourados (2021); discente do curso de Letras - Hab. Português/Espanhol da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS); especialista em Teatro e Educação: Processos criativos e pedagógicos pela UFGD e mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras, área temática de Literatura e Práticas Culturais, da UFGD. Atualmente é bolsista do Programa de Demanda Social (DS) da CAPES. Trabalha com livros, leitura e literatura na internet desde 2014, com o projeto Pastel Escritor, o qual é uma das fundadoras.

<sup>3</sup> Ariane Guerra é professora do curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD, foi coordenadora da Especialização em Teatro e Educação: processos criativos e pedagógicos da UFGD (2021-2023), é professora colaboradora do Mestrado Profissional em Artes – PROFArtes na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul-UFMS, e líder do grupo de pesquisa CNPq e-caos – Estudos Contemporâneos e Artísticos em Observações Socioculturais.

Seus romances, como *Mrs. Dalloway* e *Para o Farol*<sup>4</sup>, fazem mergulhos na complexidade das emoções humanas, desafiando convenções literárias. Ambas as obras são consideradas importantes contribuições para a literatura modernista e demonstram fortemente a personalidade literária de Woolf, como a particularidade de sua escrita, suas experimentações estilísticas e as temáticas sociais e feministas comumente desenvolvidas por ela. Seus ensaios, como *Um teto todo seu*, escrito em 1929, abordam questões de gênero e identidade, bem como considerações a respeito da arte, da literatura e da condição humana, estabelecendo a autora como uma voz importante tanto para o meio literário, quanto para o movimento feminista.

Ao ser solicitada a escrever sobre o tema “Mulheres e ficção”, suas palavras se tornaram um marco sobre a discrepância de oportunidades entre homens e mulheres na criação literária. Woolf faz uma elucubração sobre as condições sociais das mulheres e seu reflexo na produção literária feminina: trazendo um panorama sócio-histórico sobre os direitos das mulheres, afirma que, tendo em vista que mulheres, há pouco tempo, não poderiam possuir dinheiro, tudo pertencia automaticamente a seu pai ou marido. A mulher não poderia possuir sequer um quarto com tranca, o que podemos inferir que a reverberação se faz em que a produção literária feminina não teria tido oportunidade de se equiparar à produção masculina, pois historicamente os homens sempre tiveram *mais* (do ponto de vista monetário, imobiliário, e de poder como um todo) que as mulheres. Sua conclusão, portanto, foi a de que “uma mulher, para escrever ficção, precisa ter dinheiro e um quarto só seu.” (Woolf, 2022, p. 22).

Destacamos que, neste capítulo, entendemos por “mulher” tanto aquelas que foram identificadas com o “gênero feminino”, como as que possuem o aparato sexual tipicamente feminino ao nascer (biologia), pois ser assignado(a) como mulher ao nascer também dita opressões durante o crescimento; como também aquelas que nasceram com genitália diversa,

---

<sup>4</sup> Mrs. Dalloway foi escrita em 1925, e Para o Farol (To the Lighthouse no original) em 1927, logo após Mrs. Dalloway.

mas que se identificam como mulheres ou possuem identidade de gênero feminina. Para além do gênero “mulher”, o feminino aqui é tratado quase como seu sinônimo, o que entendemos como aquela que se identifica como tal, e pode ser “lida” como feminina ou mulher pela sociedade. Para definir melhor o termo, trazemos Joan Scott “[...] “homem” e “mulher” são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transcendente; transbordantes porque, mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda em si definições alternativas, negadas ou reprimidas.” (Scott, 2019, p. 75)

Voltemos à Woolf. Virginia Woolf entende que uma mulher precisa de dinheiro para que possa concentrar-se na produção de sua arte: ter um ou mais trabalhos pode afetar sua produção, distraindo e/ou cansando-se, tornando-se um empecilho para a vivência artística. Homens também precisam, sim, de numerário, mas historicamente as mulheres tiveram menos chance de acumular riquezas que os homens. E pensando que, ainda hoje, existe uma discrepância nos salários entre os gêneros – elas costumam receber menos que eles para executar as mesmas funções –, a vida financeira continua a ser uma questão relevante na vida das mulheres.

Sendo o dinheiro um fator tão importante, como lidar com o fato de que, mesmo hoje, mulheres recebem menos que homens exercendo as mesmas funções? É o que retrata Luciana Dyniewicz, na CNN Brasil, em matéria para o Dia Internacional da Mulher, em 2023, expondo dados do IBGE. Uma mulher recebe, no Brasil, cerca de 22% a menos que um homem.

Silvia Federici, autora do livro *O patriarcado do salário: notas sobre Marx, gênero e feminismo* (2021), justifica essa discrepância ao revisitar historicamente o trabalho não-remunerado das mulheres, que, como donas de casa, se deu da seguinte forma:

Também sabemos que nossa condição de não assalariadas em casa é a principal causa de nossa fragilidade no mercado de trabalho. Não é por acaso que conseguimos os empregos de remuneração mais baixa e que, quando as

mulheres entram em um setor da economia, os salários dos homens diminuam. (Federici, 2021, p. 19),

Por isso, é possível concluir que a desigualdade de gênero no mercado de trabalho é amplamente influenciada pela divisão tradicional de papéis de gênero, em que as mulheres são predominantemente responsáveis pelas tarefas domésticas não remuneradas. Isso foi fruto da estrutura patriarcal capitalista marcada por uma “reforma social que transformou não apenas a fábrica, mas a comunidade, o lar, e, antes de tudo, a posição social das mulheres” (Federici, 2021, p. 157).

Apesar de escrevermos enquanto mulheres brancas e cisgênero, ressaltamos que as dificuldades apenas aumentam quando adicionamos à equação fatores como raça/etnia<sup>5</sup>, sexualidade e transgeneridade. Gloria Alzandúa, em uma carta para as mulheres do terceiro mundo, fala sobre as diferenças nas lutas de mulheres com diferentes raças/etnias:

Minhas queridas *hermanas*, os perigos que enfrentamos como mulheres de cor não são os mesmos das mulheres brancas, embora tenhamos muito em comum. Não temos muito a perder – nunca tivemos nenhum privilégio. Gostaria de chamar os perigos de “obstáculos”, mas isto seria uma mentira. Não podemos transcender os perigos, não podemos ultrapassá-los. Nós devemos atravessá-los e não esperar a repetição da performance. (Alzandúa, 2000, p. 229)

Alzandúa ressalta que, embora tenhamos lutas semelhantes enquanto mulheres, as mulheres de cor possuem lutas outras, opressões outras. Essa afirmação pode se aplicar não só às mulheres com quem ela conversa, mas também às mulheres que sofrem com outras opressões além das de gênero.

Um quarto só seu – um espaço onde se possa escrever sem ser interrompida; um espaço onde ninguém possa se intrometer no momento de criação, visto que, assim como não podiam possuir dinheiro, mulheres

---

<sup>5</sup> Aqui optamos por denominar “raça/etnia” por entendermos que o termo “raça” encontra-se em discussão, porém ainda não há um consenso sobre qual denominação devemos utilizar. Desta forma, colocamos ambas para não privilegiar um ou outro termo.

não podiam possuir imóveis – e às vezes lhe era negado o direito de sequer ter um quarto apenas seu. Um quarto, um escritório, uma sala, uma casa – quatro paredes onde fosse possível criar junto de apenas sua própria companhia, sem rupturas.

Quase um século depois, as mulheres avançaram em diversas áreas, não só na ficção – conquistaram, ano após ano, luta após luta, o seu lugar, os seus nomes nas páginas dos livros de História. No entanto, ainda estamos longe de (vi)ver um mundo onde homens e mulheres ocupam de forma igualitária os espaços de importância. As afirmações e críticas de Virginia Woolf permanecem extremamente pertinentes; suas palavras ainda contém uma verdade dura e cristalina: as oportunidades do homem (cisgênero, e especialmente o branco) são enormemente maiores que as da mulher.

O que séculos de poder nas mãos de uma única figura – o homem branco, cis, hétero – pode refletir na arte? Ser identificado por determinado gênero se tornou um privilégio para determinados indivíduos, enquanto ser identificado por outro traz mais dificuldades. O privilégio de poder possuir dinheiro e um quarto só seu foi relegado apenas aos homens durante muito tempo. Reflete Woolf: “Por que os homens bebiam vinho e as mulheres água? Por que um sexo era tão próspero e o outro, tão pobre? Qual o efeito da pobreza sobre a ficção? Que condições são necessárias para a criação de obras de arte?” (2022, p. 63).

Havia, ainda, outro fator determinante para a distância entre homens e mulheres dentro da ficção: o fato de que, por séculos, as mulheres tiveram sua capacidade intelectual subestimada, desacreditada, diminuída. Como equiparar produções das mulheres com as dos homens quando estes tiveram direito à educação, à criação, à pesquisa muito antes delas? A autora pondera:

[...] havia um enorme conjunto de opiniões masculinas dizendo que não se pode esperar nada das mulheres intelectualmente. Mesmo que o pai dela não lesse tais opiniões em voz alta, qualquer garota era capaz de lê-las

sozinha; e essa leitura, mesmo no século XIX, deve ter diminuído sua vitalidade e influenciado profundamente seu trabalho. Sempre haveria essa afirmação [...] contra a qual protestar, a qual superar. (Woolf, 2022, 2019).

Houve, historicamente, um silenciamento de vozes femininas. Não lhes era dada a possibilidade de falar – pouquíssimas sequer se atreviam a tentar fazê-lo, pois eram desacreditadas e desincentivadas continuamente, do nascer ao envelhecer. Assim, prolongadamente, não sabemos de mulheres produzindo extensivamente dentro da literatura - elas não chegaram até nós.

Se pensarmos na ficção como uma corrida, mulheres necessitariam dar passos muito mais largos (e superarem bem mais obstáculos) do que os homens em direção ao mesmo objetivo. Ter sua capacidade posta em suspeição a todo momento pode ter minado grandes mentes justamente por terem sido identificadas como sendo do sexo feminino. E se no passado isso era mais complexo – mulheres tinham menos direitos que atualmente –, hoje ainda sentimos um descrédito acerca da capacidade feminina enraizada no seio da sociedade. Quantas meninas e mulheres deixaram e continuarão deixando de desenvolver sua arte por conta daquilo que está contido nas entrelinhas do cotidiano?

Ainda que Virginia Woolf tenha escrito suas palestras pensando nas mulheres na ficção, na literatura – o seu ofício –, ela não deixou de refletir sobre o lugar das mulheres dentro das outras artes. Ainda discorrendo sobre o germe do descrédito, ela diz:

Para uma romancista, esse germe provavelmente não tem mais tanto efeito, pois já houve mulheres romancistas de mérito. Mas para as pintoras ele ainda causa algum dano; e para as musicistas, imagino, está até hoje e continua extremamente tóxico. A mulher compositora se encontra na mesma situação que a atriz na época de Shakespeare. (Woolf, 2022, p. 109).

Woolf reconhece que, na sua época, já existiam várias romancistas como ela própria, mas que não era possível encontrar tantas pintoras e musicistas quanto homens, pois a tradição ainda era forte o suficiente para causar desestímulo. Quando pensamos nos dias atuais, vemos que essa diferença diminuiu, mas a discrepância histórica entre artistas homens e mulheres (e, ainda mais, de gêneros não-binários) continua a ditar oportunidades distintas para gêneros diferentes.

Ao longo da história, as mulheres artistas têm enfrentado barreiras e desigualdades, com acesso dificultado à educação, recursos e espaços para sua expressão artística. Houve – e ainda se faz presente – um holofote diminuído à participação das mulheres nas artes cênicas, o que perpetuou e perpetua estereótipos de gênero, papéis secundários e pouco reconhecimento. Buscando ampliar vozes e perspectivas negligenciadas a partir das reflexões de Virginia Woolf sobre o lugar das mulheres nas artes, podemos pensar como nascer identificada pelo sexo feminino (biologicamente) ou se identificar com o gênero feminino pode reverter nas oportunidades dentro das artes da cena.

## As cicatrizes de uma não-história

*All day, every day  
Therapist, mother, maid  
Nymph then a virgin, nurse than a servant Just an appendage, live to  
attend him  
So that he never lifts a finger Twenty-four seven, baby machine  
So he can live out his picket fence dreams It's not an act of love if  
you make her  
You make me do too much labor  
(Paris Paloma, 2023)<sup>6</sup>*

Quantas mulheres ficaram apartadas das páginas de história?  
Quantos nomes foram enterrados, escondidos, riscados, imersos no mais

<sup>6</sup> Todo dia, todos os dias / Terapeuta, mãe, empregada / Nínia então uma virgem, mais enfermeira do que uma serva / Apenas um apêndice, viva para atendê-lo / Para que ele nunca levante um dedo / Vinte quatro horas por sete dias, máquina de bebê / Para que ele possa viver seus sonhos de cerca de piquete / Não é um ato de amor se você a obriga / Você me faz trabalhar demais [Tradução nossa].



profundo mar de esquecimento, sem possibilidade de serem trazidos de volta à superfície? Quem foram as primeiras mulheres – como seu legado nos traz aos dias de hoje? Uma frase atribuída ao escritor George Orwell afirma que “a história é escrita pelos vencedores”. Como ter espaço na história, então, quando já começamos perdendo?

Virginia Woolf lamenta, ainda em *Um teto todo seu* (2002), não poder refazer a história das mulheres. Não havia registro – muito ainda não há, e não haverá –, pois por muito tempo poder escrever a História (a *HIStory*) foi um privilégio masculino.

Aqui estou eu, perguntando por que as mulheres não escreviam poesia na época elisabetana, quando não sei como elas foram educadas, se aprenderam a ler e escrever, se tinham quartos só delas, quantas tiveram filhos antes dos vinte e um anos de idade, e o que, em resumo, elas faziam das oito da manhã às oito da noite. Evidentemente elas não tinham nenhum dinheiro; de acordo com o Prof. Trevelyan, elas se casavam mesmo contra a vontade e antes até de saírem dos cuidados das babás, provavelmente aos quinze ou dezesseis anos. (Woolf, 2022, p. 95).

Há um esforço, nos últimos tempos, de contar também as histórias de quem foi oprimido/a, ocultado/a, deixado/a sem o direito de ter sua existência registrada. Michelle Perrot, historiadora francesa, se dedicou a resgatar a história das mulheres: sua vida, esforços, conflitos, conquistas e o seu papel na sociedade no decorrer do tempo. Ela justifica a necessidade de trazer esses apagamentos e as razões para tal:

---

<sup>7</sup> History, em inglês, pode ser traduzido literalmente por “a história dele” - HISStory. Algumas pessoas já utilizam o termo “HERstory” para enfatizar “a história dela”, propositalmente sob a ótica feminina. Maria Brígida de Miranda, em seu artigo a respeito da herstory em práticas teatrais feministas, explica a origem do termo: “Trata-se de um neologismo criado pela escritora e ativista norte-americana Robin Morgan com o objetivo de provocar a aparente neutralidade da língua. Morgan brinca com o termo history ao colocar entre parênteses (his)story – traduzindo literalmente – [a história deles] ela separa o pronome masculino (his – dele) do substantivo story (história) para propor uma outra possibilidade, uma perspectiva feminista na narrativa de fatos, ou seja uma (her)story, uma [história dela]”. (Miranda, 2017, p. 04)

Escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas. Mas por que esse silêncio? Ou antes: será que as mulheres têm uma história? [...] Por que as mulheres não pertenceriam à história? Tudo depende do sentido que se dê à palavra “história”. A história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas é também o relato que se faz de tudo isso. Os ingleses distinguem *story* e *history*. As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. (Perrot, 2007, p. 16).

Negar o direito ao relato é negar o direito à história. Não registrar a história de determinadas pessoas é deixá-las fora do registro do tempo. O que existiu, na verdade, acaba condicionado ao relato de sua existência. Sem sua história documentada, descrita, mencionada, as mulheres são lançadas para uma espécie de vácuo, relegadas a sempre aparecer como coadjuvantes nos registros da humanidade.

Muito embora não possamos refazer todo o caminho percorrido no passado por cada mulher, sabemos que existiram – e alguns nomes se preservam – mulheres que desafiaram o *status quo* e se lançaram a fazer o impensável para sua época, o que nos traz, no presente, a possibilidade de estar onde estamos.

Se voltarmos, por exemplo, à Grécia antiga, berço do Teatro Ocidental, o papel das mulheres era o de prover herdeiros e cuidar do ambiente doméstico. Para elas era negada a participação na vida pública ou política. Temos registros de poucos nomes relevantes na Grécia antiga, como Hípatia, astrônoma, matemática e filósofa; Agnódice, médica que usou roupas masculinas para estudar secretamente medicina; e Safo de Lesbos, poetisa lírica.

Pouco ou nada se sabe sobre o status das mulheres gregas no século de Péricles além de conjecturas produzidas

por uma tradição historicamente focada nos feitos dos homens. Salvaram-se fragmentos da escrita de Safo, que se tornou a única escritora conhecida de um tempo que certamente conheceu a escrita de muitas outras a quem se referem seus contemporâneos. (Sander, 2013, p. 18).

A tradição histórica da época - que se perpetuou por muitos séculos - constantemente focalizava nos feitos masculinos, omitindo parcial ou completamente o papel e as experiências femininas. Apesar de hoje sabermos da existência dessas mulheres, não sobrou muito de suas trajetórias e produções para que possamos concretamente saber sua história. Não obstante, mesmo não podendo deixar de considerar que existiram mulheres na história da humanidade e, mais especificamente, da arte que não tiveram sua existência atestada na escrita da história, não podemos nos iludir com a possibilidade de terem havido uma infinidade de mulheres importantes fazendo as mesmas funções que os homens, sendo deixadas de fora da documentação historiográfica. Isso porque, como afirma Linda Nochlin, respondendo um questionamento sobre a não existência de mulheres artistas, “Se as mulheres de fato tivessem alcançado o mesmo status que os homens na arte, então o *status quo* estaria bem.” (Nochlin, 2016, p. 08). A verdade, afirma ela, é mais dura:

Porém, na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. (Nochlin, 2016, p. 08-09).

A autora nos evoca um ponto importante, que precisa estar presente em nossas considerações: a inexistência de nomes femininos na arte - e

em outras áreas da vida em sociedade - não se faz presente apenas pelo não registro; não atesta uma incapacidade artística, não demonstra uma diferença cognitiva ou emocional, mas prova o reflexo de uma sociedade calcada no patriarcado, na exploração, no desprestígio de mulheres (e de outras minorias). Não existem registradas artistas femininas pois não lhes foi dada essa possibilidade. A história das mulheres seguiu sendo um borrão, e a disparidade de direitos permaneceu evidente.

E isso perdurou por muito tempo: o voto, por exemplo, só foi conquistado, no Reino Unido, casa de Virginia Woolf, no ano de 1918. As mulheres eram impedidas de ter posses, de ter liberdade sobre si, de opinar, de votar. Nochlin conclui que “o milagre é, dadas as esmagadoras chances contra as mulheres ou negros, que muitos destes ainda tenham conseguido alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes.” (2016, p. 09). Na mesma linha, Woolf atesta: “Seria extremamente estranho se, mesmo depois de tudo isso, uma delas tivesse de repente escrito as peças de Shakespeare” (2022, p. 95).

A autora britânica delineia aqui um ponto de encontro na história do Teatro e da Literatura (quando analisamos por um viés ocidental, da qual ela faz parte): as peças de Shakespeare. As peças do dramaturgo inglês são um marco para ambas as artes, teatral e literária no ocidente, e seu nome figura como importante, distinto. Poderia, no entanto, ter havido uma mulher, na mesma época, que tivesse o exato mesmo sucesso que ele? Que, nos mesmos anos em que viveu ele, tivesse existido num corpo feminino uma aptidão tão potente para as artes da cena? Não – e Woolf conclui isso com algumas reflexões.

Mas, de minha parte, concordo com o bispo falecido, se é que ele era mesmo um bispo: é impensável que qualquer mulher na época de Shakespeare tenha tido a genialidade de Shakespeare. Pois uma genialidade como a dele não nasce entre pessoas trabalhadoras, incultas e servis. Não nasceu na Inglaterra dos saxões e bretões. Não nasce hoje entre as classes trabalhadoras. Como,

então, poderia ter nascido entre as mulheres cujo trabalho começava, de acordo com o prof. Trevelyan, quase antes de saírem dos cuidados das babás, e ao qual eram impelidas pelos pais e obrigadas pelo poder da lei e dos costumes? (Woolf, 2022, p. 102).

Se às mulheres era negada a chance de reter sequer o direito à própria juventude, ao próprio corpo (algo que até hoje tentam e/ou conseguem, a depender da localidade, impedir a autonomia), menos ainda lhe era permitido o direito à educação. Uma mulher deveria se preocupar apenas com as habilidades necessárias à manutenção da casa e da família. Escrever e atuar eram habilidades possíveis de serem desenvolvidas apenas por um dos gêneros. Seria impossível – um verdadeiro milagre – se alguém com “habilidades excepcionais”, como caracterizadas a alguns homens daquela época, nascesse num corpo assinalado como feminino na época em que Shakespeare viveu e conseguisse o mínimo de êxito.

O próprio Shakespeare frequentou, muito provavelmente, a escola [...] onde deve ter aprendido latim [...] além dos fundamentos de gramática e lógica. [...] [Ele] foi obrigado a se casar, mais rápido do que deveria, com uma mulher da vizinhança, que deu à luz antes do que seria o correto. Essa escapada o levou a buscar a sorte em Londres. Ele tinha aparentemente um gosto pelo teatro; começou vigiando cavalos na porta do estabelecimento. Logo passou a trabalhar no ramo, tornou-se um ator bem sucedido e viveu no centro do mundo, encontrando e conhecendo a todos, praticando sua arte nos palcos, exercendo sua esperteza nas ruas e até ganhando acesso ao palácio da rainha. (Woolf, 2022, p. 98).

Quando refletimos sobre os “gênios” da História, às vezes nos esquecemos que, para chegar onde chegaram, um mínimo de condições foram necessárias. À época de Shakespeare, por exemplo, quem tinha condições de frequentar a escola e aprender a escrever? Posteriormente, quem tinha o direito de possuir dinheiro, fortuna, trabalhar para si próprio? Quem tinha direito a um *teto todo seu*? Apenas homens possuíam

o privilégio de estudar, trabalhar, lançar-se ao ofício de ator e depois de dramaturgo, trilhando um caminho dentro do Teatro e marcando seu nome nos livros da História.

É com esse pensamento que Virginia Woolf se pergunta: o que teria acontecido se Shakespeare tivesse tido uma irmã?

Deixe-me imaginar, já que os fatos são tão difíceis de obter, o que teria acontecido se Shakespeare tivesse tido uma irmã maravilhosamente talentosa, digamos, chamada Judith. [...] Enquanto isso, sua irmã extraordinariamente talentosa, pode-se supor, ficou em casa. Ela era tão aventureira, tão imaginativa, tão impaciente para conhecer o mundo quanto o irmão. Mas não foi mandada à escola. Não teve a chance de aprender gramática e lógica, nem de ler Horácio e Virgílio. [...] A mera força de seu talento a levou a isso. Fez um pequeno pacote com seus pertences, desceu por uma corda em uma noite de verão e tomou a estrada até Londres. Não tinha nem dezessete anos. [...] Possuía uma inclinação apurada, um talento, como o do irmão, para a melodia das palavras. Também como ele, tinha gosto pelo teatro. Parou na porta de um: queria atuar, disse. Os homens riram da cara dela. O diretor – um homem gordo e falastrão – irrompeu em gargalhadas. Urrou algo sobre poodles que dançam e mulheres que atuam – nenhuma mulher poderia ser atriz, disse. [...] Ela não teria como aprender seu ofício. [...] ela se matou numa noite de inverno, e jaz enterrada em alguma encruzilhada onde hoje os ônibus param, em Elephant and Castle. (Woolf, 2022, p. 98-102).

Podemos imaginar que Shakespeare tivesse tido uma irmã com as mesmas capacidades que ele, mas ela não teria o mesmo futuro que ele teve. A força de sua vontade a levaria para caminhos sinuosos, sornbóticos, pois não lhe seria permitido viver de sua criação, fazendo aquilo que ansiava, já que mulheres, no século XVI, não poderiam possuir um teto todo seu, dinheiro, ou educação. A mera menção de entrar para o Teatro seria risível, grotesca, pois este era um ofício para homens e

apenas homens. Judith teria, então, de ter uma existência torturada, tortuosa, por nunca poder viver sua arte.

Concluimos, portanto, que “[...] qualquer mulher nascida com um grande talento<sup>8</sup> no século XVI certamente teria enlouquecido, se suicidado, ou terminado seus dias em alguma cabana solitária distante do vilarejo – meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada.” (Woolf, 2022, p. 103). É por isso que, se nos colocarmos a comparar conquistas de homens e mulheres, seja na arte ou em qualquer outra área, perceberemos uma desigualdade: os homens parecem ter construído mais coisas que as mulheres. No entanto, isso se dá especialmente pelas vantagens que o gênero masculino (cisgênero, especialmente o branco e heterossexual) sempre obteve para erguer seus castelos: os privilégios de ser a figura que detém o poder numa sociedade patriarcal, onde o *outro* (aqueles e aquelas que não estão em posições de dominância) serviu/serve de degrau para que se alcance o topo.

Historicamente, o Teatro, especialmente o ocidental, foi negado às mulheres – o primeiro ator, mencionado nos estudos tradicionais ocidentais europeus e repassados à nossa cultura brasileira, remete à Grécia, era um homem. Por mais que se tenha avançado nesse sentido, ainda hoje vemos dentro das artes da cena a influência de, lá atrás, terem as mulheres sido impedidas de exercer o ofício teatral.

Na verdade, já que a liberdade e a plenitude de expressão são essenciais para a arte, tamanha falta de tradição, tamanha escassez e inadequação de ferramentas devem ter marcado imensamente a escrita das mulheres. Além disso, um livro não é feito de frases dispostas uma atrás da outra, mas de frases construídas – se uma imagem ajuda – em arcadas e domos. E esse contorno também foi criado

---

<sup>8</sup> Aqui damos enfoque à palavra “talento” trazida por Woolf (2002, p. 103), mas que discordamos, possivelmente, de sua tradução. Entendemos por talento, nesse contexto, uma grande habilidade alicerçada em possibilidades de desenvolvê-la – algo que, realmente, nenhuma mulher no século XVI teria o privilégio de alcançar. Atualmente, a palavra “talento” denota alguns questionamentos, como “dom divino”, e é algo que não iremos nos aprofundar, mas trazemos aqui como problemática ciente.

pelos homens, e a partir de suas próprias necessidades e para os seus próprios usos. (Woolf, 2022, p. 143).

Quando lemos um livro sobre os grandes nomes do Teatro, geralmente somos apresentados/as a uma ótica ocidental, patriarcal – poucos são os nomes de mulheres (se é que estão lá). Com poucos ou nenhum exemplo, a ideia de aventurar-se num ramo predominantemente masculino pode ser desencorajadora. Pois ter uma “tradição” como plano de fundo viabiliza e encoraja a prática. Tornar-se a primeira em algo era uma possibilidade, mas quanto sofrimento e obstáculos as mulheres tiveram de enfrentar para conquistarem o direito de pertencerem a determinado espaço? E quantas primeiras houveram até que, na HISTória, seu nome fosse inscrito, escrito, (re)lembrado?

Chimamanda Ngozi Adichie, em uma fala ao *TED Talk*, em 2009, transformada em livro 10 anos depois, articula sobre os perigos de se ter uma história escrita por apenas um ponto de vista:

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. (Adichie, 2019, 22-23).

Nessa passagem, Adichie destaca a importância do poder na forma como as histórias são contadas, registradas e percebidas na sociedade. O poder – e quem o detém – tem uma influência significativa na seleção das histórias contadas, ou seja, quem as conta e quando são contadas influem nessa seleção. Para a autora, as histórias são definidas da mesma forma que o mundo econômico e político, com um grupo dominando o outro. Assim, a forma como as histórias são contadas é influenciada pelas relações de poder existentes na sociedade: quem dispõe de poder determina quais histórias serão contadas, e, principalmente, *como* serão contadas.



Dessa forma, podemos perceber o porquê, em diversos momentos, temos a sensação de que existem lacunas na história – aqueles que detinham o poder fizeram questão de impedir, excluir, apagar e esconder pessoas e ações que não queriam que se tornassem exemplo. E isso, com certeza, aconteceu com a história do Teatro. Demorou muito para que diferentes manifestações teatrais fossem consideradas como parte das artes da cena – hoje vemos, por exemplo, como a cultura oriental ou a cultura indígena e dos povos originários estão repletas de manifestações artísticas que se assemelham ao Teatro, mas que, por não fazerem parte do desejo e das definições criadas por quem detinha o poder, foram excluídas da narrativa histórica, tanto teatral quanto social, por muito tempo.

Da mesma forma, a história das mulheres no Teatro foi deixada de fora, enterrada. Quantas atrizes tivemos, à época em que mulheres eram impedidas de atuar, que permitiram que um dia um nome feminino pudesse figurar nos livros de história, mas que não temos como saber da existência? Quantas diretoras? Quantas encenadoras? Júnia Pereira, atriz, dramaturga e professora, escrevendo sobre as dramaturgas, ressalta:

Em verdade, dramaturgas sempre existiram, para além da história oficial do que chamamos “teatro masculino europeu que excetua as tradições populares”. Se partimos do pressuposto de que a prática teatral não tem como fonte única os rituais gregos, mas antes nasce, em todas as culturas, da mitologia, da contação de histórias, das práticas rituais, comunitárias e recreativas das comunidades, sabemos que em diversas culturas as mulheres têm e tiveram papel preponderante nessas práticas e na transmissão do conhecimento oral de suas comunidades. (Pereira, 2018, p. 133).

Chimamanda Ngozi Adichie destaca a importância das histórias e como elas podem ser usadas para diferentes fins. Rejeitando uma história única, podemos recuperar a diversidade de perspectivas e ter uma compreensão mais aprofundada da realidade. Ela entende que “[...] quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca

existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso.” (Adichie, 2019, p. 33).

Assim, podemos entender o esforço descomunal nos últimos anos de resgate à nomes importantes deixados de lado – uma preocupação crescente em trazer mulheres sucumbidas, invisibilizadas; de analisar novamente e apontar referências que não fossem somente ocidentais ou somente masculinas; um empenho em ocupar espaços tradicionalmente negados às mulheres, em reforçar a presença feminina em todas as áreas, setores, ramos, âmbitos; e, claro, a produção de reflexões, de teorias, de análises que evidenciam as dificuldades, obstáculos, resistências que mulheres enfrentam dentro da sociedade.

Ademais, e talvez o mais importante, “gênero” era um termo proposto por aquelas que defendiam que a pesquisa sobre mulheres transformaria fundamentalmente os paradigmas no seio de cada disciplina. As pesquisadoras feministas assinalaram muito cedo que os estudos das mulheres acrescentaria não só novos temas, como também iria impor uma reavaliação crítica das premissas e critérios do trabalho científico. (Scott, 2019, p. 50-51).

Assim, pensar em gênero no desenvolvimento (cronológico) cênico não foi e não será apenas uma adição aos estudos existentes, mas uma mudança fundamental na forma como o assunto é abordado. As *não-histórias* que permeiam a HISTória devem ser escritas e reescritas. É preciso uma reflexão sobre as maneiras como o conhecimento sobre Teatro foi (e continua sendo) produzido e como a pesquisa pode ser influenciada por preconceitos de gênero. Necessário haver uma reavaliação crítica das premissas e critérios do trabalho artístico e acadêmico, assim como foi proposto pelas pesquisadoras feministas nas ciências sociais.

## Os rastros que nunca se apagaram ou Ondas que ainda reverberam

*Eu não me vejo na palavra Fêmea:  
Alvo de caça  
Conformada vítima  
Prefiro queimar o mapa  
Traçar de novo a estrada  
Ver cores nas cinzas  
E a vida reinventar  
(Francisco, el hombre)*

Vimos de que forma as mulheres foram tratadas ao longo dos séculos, tanto dentro como fora do Teatro. Saber o que levou ao impedimento e ao apagamento da presença de mulheres em determinados espaços nos ajuda a entender de que forma o passado ainda se faz presente no futuro; e de que maneira o que já passou cria camadas de influência naquilo que vivemos hoje.

Perpetuado por tantos séculos, o silenciamento feminino ainda vive nas entrelinhas da sociedade, às vezes de forma escancarada, às vezes sub-repticiamente. Manter ocultas pessoas oprimidas que fizeram parte da História é continuar a perpetuar mordanças colocadas por uma sociedade patriarcal e capitalista. Reconhecer suas existências e as razões para *não existências* é lutar contra essa corrente maciça do patriarcado. No Teatro, que, sendo uma arte, é tão repleto de subversão, isso não acontece de modo diverso: embora possamos perceber um caráter revolucionário nas artes, nelas também se faz presente uma lógica machista que permeia outros âmbitos da sociedade.

Remontando novamente à Grécia Antiga, onde “nasce” o Teatro Ocidental para a maioria dos teóricos que escreve sobre o assunto, não temos registros de atrizes; existiam, sim, papéis femininos, mas eles eram interpretados e escritos por homens, o que reforçava uma idealização e um imaginário acerca da figura feminina. A ausência de mulheres atrizes muda, nas referências que temos hoje, na *Commedia Dell'Arte*, com Therese du Parc. Mas isso não aconteceu descomplicadamente: em

muitas sociedades, as mulheres que se apresentavam em público eram vistas como transgressoras e desrespeitosas, pois não permaneciam na posição de “recatadas e do lar”, como era esperado que as mulheres se comportassem. Essas características subversivas, associadas à imagem da prostituta, são o pensamento ainda presente em falas conservadoras na sociedade contemporânea.

Em primeiro lugar, porque as mulheres são menos vistas no espaço público, o único que, por muito tempo, merecia interesse e relato. Elas atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranqüila. Sua aparição em grupo causa medo. Entre os gregos, é a *stasis*, a desordem. Sua fala em público é indecente. (Perrot, 2007, p. 16-17).

Mulheres eram encorajadas a permanecer no espaço doméstico, um espaço privado, onde o relato historiográfico não chega. O espaço público era de pertencimento masculino, e qualquer uma que resolvesse se aventurar era automaticamente categorizada como indecente, depravada.

É claro que, estando no século XXI, podemos ter a ilusão de que isso já foi superado – ver mulheres trabalhando nas artes da cena é comum, corriqueiro, especialmente no ocidente. Diferente de Judith, hoje ser atriz é uma possibilidade palpável para uma parcela significativa de mulheres. Apesar disso, ainda existem funções dentro das artes da cena que são menos ocupadas por figuras femininas.

Atuar, encenar e iluminar são fazeres historicamente atribuídos aos homens. Porém, na urdidura do tempo, as circunstâncias sociais e políticas se modificaram a partir de importantes conquistas no campo dos direitos da mulher. O teatro, através de artistas, pesquisadoras e pesquisadores, acompanha as discussões do nosso tempo e contribui com elas, tornando-se um importante agente de transformação. (Martins, 2022, p. 110).

No entanto, seja dentro do Teatro profissional, amador ou dentro da academia, ainda vemos um número relativamente pequeno de mulheres exercendo funções técnicas na iluminação e som, bem como um número pequeno, embora crescente, de diretoras. Uma evolução que acompanha os avanços femininos e feministas dentro da HISTÓRIA, mas que ainda está longe de equiparar-se em número.

É inegável que existe uma mentalidade rastejando e se disseminando como um vírus sorrateiro dentro das artes da cena, fazendo com que mulheres não acreditem, mesmo que de forma inconsciente, poderem ocupar outros papéis além da atuação – algo que, olhando em retrospecto, já foi negado. É possível perceber a existência de uma divisão sexual do trabalho, que dita quais são os “trabalhos de homem” e “trabalhos de mulher”.

a divisão de atividades nos espaços de trabalhos é sempre reconstruída, como também a concepção de trabalho, portanto, as funções que são designadas para as mulheres são representações e remonta a um significado histórico-cultural, decorrente da relação social entre os sexos como apontam Hirata e Kergoat (2007), que tem como característica o destino prioritário dos homens à esfera produtiva e o das mulheres à função básica e primordial de cuidar da vida privada e da esfera doméstica (esfera reprodutiva), espaço desvalorizado socialmente e, simultaneamente, a apropriação pelos homens das funções com maior valor social adicionado, condicionando as práticas dicotomizadoras que atribuem lugares e funções diferentes e hierarquizados entre os sexos. (Alves, 2012, p. 184).

Posições ligadas à esfera produtiva foram ocupadas por homens, enquanto as mulheres foram relegadas ao cuidado da vida e ambiente doméstico, atividades consideradas “menores”. Essa alocação de papéis dicotômica acarreta em vermos, mais comumente, homens ocupando funções socialmente mais valorizadas, mesmo nos dias de hoje. Isso gera desigualdades e distribui hierarquias na sociedade, além de ser uma

violência velada: “a violência sempre esteve presente na família nuclear como uma mensagem nas entrelinhas, uma possibilidade, porque os homens, graças a seus salários, conquistaram o poder de supervisionar o trabalho doméstico não-remunerado das mulheres” (Federici, 2019, p. 93). Esse aprisionamento de mulheres em sua própria casa as faz pensar e exigir um teto todo seu.

Há também outro problema decorrente deste sistema, um que está relacionado à “autoestima” das mulheres. Tendo que lutar com “um leão por dia” para alcançar as mesmas posições que os homens, mesmo quando são corajosas o suficiente para lançar-se em posições ocupadas majoritariamente por homens, as mulheres precisam obter o dobro de conquistas para serem reconhecidas. Isso acarreta em sobrecarga, síndrome do impostor e/ou descrédito em relação a si. A necessidade de ser excepcional para ser minimamente validada é uma realidade ainda doída na atualidade. Manuela Cantuária, roteirista e escritora, disserta em uma matéria para a Folha sobre o “direito de ser medíocre”:

Se algo particular ao gênero masculino me causa inveja, é o direito de ser medíocre. Sonho com o dia em que a autoestima masculina seja vendida em cápsulas. Certamente seria um remédio controlado, receitado apenas para casos como o meu: uma mulher exausta de ter de dar o seu melhor o tempo inteiro e, mesmo assim, nunca sentir que é o suficiente. O que me falta definitivamente não é um pênis, e sim a confiança de um homem branco medíocre. (Cantuária, 2022, s/p.).

A exigência de ser não menos que perfeita em qualquer função, especialmente naquelas que são vistas como masculinas, desencoraja mulheres a se arriscarem nessas posições. Como uma reprodução da mentalidade patriarcal a qual estamos inseridos, ter nascido e ser lido como homem na sociedade já é um passo à frente na trilha do reconhecimento e sucesso. Como expõe a cantora Taylor Swift na canção *The man*, ser mulher faz com que a corrida tenha que ser feita muito mais arduamente. “*I’m so sick of running as fast as I can / Wondering if I’d get there*

*quicker / If I was a man / And I'm so sick of them coming at me again / 'Cause if I was a man / Then I'd be the man'*"<sup>9</sup> (Swift, 2019).

É necessário refletir, portanto, como ser colocada em posição abaixo e não igual ao homem; como ser a costela, ser o apoio, a ajudante; ser a coadjuvante e não a protagonista - como isso tudo reverberou e reverbera até hoje dentro de todos aqueles que ocupam um lugar de alteridade? Por quais motivos continuamos vivendo em um mundo onde o gênero, cor, classe, continuam ditando hierarquicamente os espaços passíveis de ocupação na sociedade? Audre Lorde explica:

Em uma sociedade onde o bom é definido em termos de lucro e não em termos de necessidade humana, há sempre um grupo de pessoas que, por meio de uma opressão sistematizada, é obrigado a se sentir supérfluo, a ocupar o lugar do inferior desumanizado. Dentro dessa sociedade, esse grupo é composto por negros e pessoas do Terceiro Mundo, trabalhadores, idosos e mulheres. (Lorde, 2019, p. 239).

Dentro de uma sociedade capitalista, onde a manutenção do patriarcado é essencial, aqueles que não são o sujeito de poder da sociedade continuam tendo de lutar para ocuparem espaços em equidade. Isso porque a lógica do capital se beneficia da ideia de existirem sujeitos superiores a outros. Até mesmo Virginia Woolf, quando refletia sobre as mulheres na ficção, não pode deixar de atestar que os homens detinham os lugares de poder: “Qualquer um que pegasse o jornal, pensei, ainda que fosse um visitante de passagem neste planeta, não poderia deixar de notar, mesmo a partir de testemunhos tão dispersos, que a Inglaterra está sob o poder do patriarcado.” (Woolf, 2022, p. 73).

E, embora tenhamos visto uma guinada em relação à detenção de direitos, especialmente no último século, as mulheres permanecem tendo obstáculos distintos para a ocupação e permanência nos espaços.

---

<sup>9</sup> Eu estou tão cansada de correr o mais rápido que posso / Me perguntando se eu teria chegado aqui mais rápido / Se eu fosse um homem / E eu estou tão cansada deles correndo atrás de mim de novo / Porque se eu fosse um homem / Então eu seria o homem [Tradução nossa].

Quando pensamos no direito ao trabalho, por exemplo – e, no nosso caso, no direito a poder ocupar determinados cargos ou atribuições dentro das artes da cena –, é possível ter a breve ilusão de que já conquistamos posição de igualdade. No entanto, existem diversos fatores que tornam *permanecer* uma tarefa mais difícil para as mulheres, como a necessidade de, até os dias de hoje, as atividades domésticas estarem destinadas principalmente a elas. É a dupla jornada – um trabalho fora e um trabalho dentro do ambiente doméstico.

É por isso que, até hoje, tanto nos países “desenvolvidos” como nos “subdesenvolvidos”, o trabalho doméstico e a família são os pilares da produção capitalista. As condições do nosso trabalho variam de país para país. [...] Em todos os países, contudo, a função que exercemos para o capital é a mesma. Conseguir um emprego assalariado nunca nos liberou do trabalho doméstico. Ter dois empregos só significou contar com menos tempo e energia para a luta. Além disso, trabalhando em período integral dentro ou fora de casa, casadas ou solteiras, temos de dedicar horas de trabalho na reprodução de nossa força de trabalho – e conhecemos a tirania especial dessa tarefa, já que um vestido bonito e um belo penteado são condições para conseguir um emprego, seja no mercado de casamentos, seja no mercado de trabalho assalariado. (Federici, 2021, p. 29-30).

O trabalho doméstico e a existência do conceito de “família” (tradicional/heterossexual) são fundamentais para o funcionamento do sistema capitalista. O capital precisa da força de trabalho feminina dentro e fora do ambiente doméstico, e se alimenta asquerosamente das divisões de classe, gênero e raça/etnia. A conquista do direito de trabalhar acabou se tornando, na verdade, uma conquista pelo direito de ser duplamente explorada, tanto dentro quanto fora de casa.

O capital também usa o salário para ocultar quem é a classe trabalhadora, e isso atende à necessidade capitalista de dividir para dominar. Por meio da relação salarial, o



capital não apenas organizou diferentes mercados de trabalho (um mercado de trabalho para pessoas negras, mulheres, jovens e homens brancos), mas também contrapôs a “classe trabalhadora” ao proletariado “não trabalhador” [...] (Federici, 2021, p. 38).

O capitalismo se ampara fortemente na existência de uma ideologia patriarcal que coloca as mulheres como inferiores aos homens (assim como os brancos como superiores aos negros, ou ricos superiores aos pobres, etc.), perpetuando preconceitos e crenças maléficas à sociedade, mas extremamente benéficas ao sistema econômico-social capitalista.

É notável que, embora conquistas tenham sido alcançadas, a construída inferioridade feminina na sociedade patriarcal continua sendo benéfica para determinados sujeitos e sistemas; tendo de cumprir expectativas dentro do âmbito doméstico – cuidar da casa e dos filhos – e também as expectativas de produtividade no trabalho – mais um dos alicerces do capitalismo –, sendo pagas menos do que deveriam e tendo menos apoio, as mulheres acabam tendo muito mais revesses a superar.

Dessa forma, a existência das mulheres nas artes da cena acaba sendo atravessada, também, pela existência delas enquanto mulheres: ao mesmo tempo em que existe um enfoque na produção de sua arte, há em segundo plano um enfoque na vida doméstica, pois as mulheres ainda são criadas e colocadas na posição de cuidarem da casa e dos filhos. A *persona* atriz, *performer*, diretora, encenadora, dramaturga etc é afetada pela *persona* mãe, esposa, dona de casa.

Pois para bancar uma faculdade seria preciso suprimir as famílias em si. Fazer fortuna e ter treze filhos – nenhum ser humano é capaz disso. Basta considerar os fatos, nós dissemos. Primeiro, são nove meses antes de o bebê nascer. Depois ele nasce. Então vêm três ou quatro meses de amamentação. Depois que o bebê é alimentado, certamente são uns cinco anos brincando com ele. [...] As pessoas também dizem que a natureza humana

toma forma entre o primeiro e o quinto ano de vida.”  
(Woolf, 2022, p. 56).

Mesmo com todos os avanços, as mulheres ainda estão em uma posição onde “fazer fortuna” – entendendo essa expressão de forma literal ou como uma metáfora para a criação artística – e cuidar dos afazeres domésticos ainda é uma tarefa complexa. A própria ideia de Woolf sobre um teto todo seu – ou um quarto todo seu, onde impere o silêncio e não haja interrupções – ainda é, atualmente, uma conquista a qual as mulheres não alcançaram em plenitude. Pode haver um quarto, mas é impossível trancá-lo, ou mesmo manter-se em silêncio quando se há filhos/as: o quarto real é a mente, onde carga mental, emocional, de culpa, de responsabilidade estão inclusos, e neste quarto as mulheres sempre são interrompidas por uma carga de trabalho que lhes é incumbida há séculos, milênios.

## Conclusão ou Pegadas no Telhado: vozes que ecoam

*What if life as we knew it was over? Guess what? God is a woman,  
I know her What if rich, white, straight men  
Didn't rule the world anymore?  
(Kesha, 2019)<sup>10</sup>*

Quase cem anos se passaram desde que Virginia Woolf redigiu as palestras que formaram o livro *Um teto todo seu*. Ela possuía uma expectativa de que, em cem anos, as mulheres estivessem, em relação à ficção, quando comparadas aos homens, se não em pé de igualdade, o mais próximo disso. “Dê a ela mais uns cem anos”, ela dizia, versando sobre a literatura escrita por mulheres em seu tempo. E, embora possamos dar uma boa notícia à Virginia Woolf, de que sim, conquistamos mais direitos, mais espaços, mais possibilidades; ainda nos encontramos sob a égide do patriarcado, e as reverberações do poder ter sido e permanecer até hoje sendo masculino continuam influenciando na criação artística das mulheres.

---

<sup>10</sup> E se a vida como a conhecemos acabasse? Adivinha! Deus é uma mulher, eu a conheço / E se homens brancos, ricos e héteros não governassem mais o mundo? [Tradução nossa]

Woolf, no século XXI, foi revolucionária ao expor as controvérsias que via em relação às possibilidades para as mulheres de sua época. Eram diversas as causas para as problemáticas que ela apresentava: empecilhos financeiros, opinião da sociedade, posição social das mulheres, falta de uma tradição... Uma lista presumivelmente infindável de razões de cunho monetário, social, histórico e psicológico.

Dentre tantos motivos, a falta de representatividade, para ela, era um enorme empecilho para o desenvolvimento de uma literatura – e de uma arte como um todo – concebida por figuras femininas. Olhar para os lados e não ver nenhuma mulher ocupando certas posições nutria uma crença de que tais posições não eram, portanto, para mulheres. Hoje, no século XXI, vemos a importância da representatividade no desenvolvimento de um futuro onde a desigualdade entre gêneros gradualmente diminua até que um dia, idealmente, desapareça.

Por isso, textos como os de Virginia Woolf, Chimamanda Ngozi Adichie, Viola Davis, Djamila Ribeiro, Grada Kilomba, Silvia Federici, Júnia Pereira, Luciana Lyra, bell hooks<sup>11</sup>, entre tantas outras, são tão relevantes para pensarmos um porvir. A exposição de contrariedades entranhadas no ventre da sociedade, como a falta de uma tradição artística de mulheres ou os perigos de uma única narrativa histórica, faz com que o destino comece a ser reescrito desde já.<sup>12</sup>

Por isso existe, ainda hoje, uma necessidade de escrever sobre esses problemas, reflexos de uma sociedade patriarcal, capitalista, que se beneficia do apagamento e inferiorização das mulheres. “Reconhecer que a subordinação social é um produto histórico, enraizado em uma organização específica do trabalho, teve um efeito libertador sobre as mulheres.” (Federici, 2021, p. 96). E, embora consigamos traçar em

---

<sup>11</sup> O nome da autora aqui mencionada se encontra em minúscula por respeito ao seu desejo de possuir um pseudônimo escrito somente em minúscula, pois, conforme apresentado por uma matéria da FGV Direito, “O nome escolhido, grafado em minúscula, é um posicionamento político da recusa egóica intelectual. hooks queria que prestássemos atenção em suas obras, em suas palavras e não em sua pessoa.” (Caruso, 2021).

<sup>12</sup> Este “já” deve ser lido como agora, ontem, e sempre, pois entendemos que o momento de compreender o papel que mulheres exercem, e lutar para que prosperem, deve ser urgente.

todos os âmbitos da vida os reflexos do machismo, da misoginia e do preconceito, como artistas precisamos ressaltar aquilo que, em nossa área, também está presente de forma mais ou menos escancarada.

Cem anos depois do notável texto de Virginia Woolf, ainda não conquistamos um “teto só nosso” e “500 libras por ano” – isto é, até hoje não podemos dizer que todas possuímos independência suficiente para nos dedicarmos ao trabalho artístico. Mesmo quando dinheiro não é uma questão – e quase sempre o é –, ainda estamos presas à performance de papéis de gênero que influenciam nesse fazer artístico. Cada mulher enfrenta um conglomerado de pressões ligadas diretamente ao seu gênero e que intervém intimamente em suas expressões artísticas.

Mas a prerrogativa de que há esperança continua. Pois, como Woolf afirma, “as mulheres passaram milhões de anos sentadas em salas, a essa altura as próprias paredes estão impregnadas de sua força criativa, a qual, de fato, sobrecarregou tanto a capacidade dos tijolos e do cimento que precisou se transferir para canetas, pincéis, negócios e políticas.” (2022, p. 167-168). As mulheres levantaram suas armas; suas metafóricas, mas poderosas, armas; e seguem lutando contra um sistema que não as quer tendo os mesmos direitos.

Hoje, vemos um levante, uma força, uma urgência em sermos nós mesmas. Que possamos dar continuidade a essa busca por nossos direitos, nossas existências e esforcamo-nos em nossas lutas coletivas e individuais, assim como sugere Gloria Anzaldúa:

Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador — você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada,

quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. (Anzaldúa, 2000, p. 233).

Por isso, sigamos resistindo, mesmo sem a realidade ideal para a criação, mesmo sem nossas “500 libras” e o “teto todo nosso”. Deixemos fluir a arte que existe em nossos relatos, nossas dores e alegrias, nossas conquistas e perdas, nos silêncios e nas palavras, pois já se passou muito tempo, tempo em demasia, um tempo além da medida sem que as nossas vozes fossem ouvidas. Grite, berre, braveje, comunique, mesmo que tentem não escutar.

O campo teatral é um espaço de subversão e resistência, onde florescem indagações e coloca-se em cheque o poderio patriarcal, amplificando-se vozes que um dia foram caladas e que hoje já cansaram de se emudecer. A construção de um teatro feminino, ou da mulher, ou dos oprimidos, faz-se na propagação de um grito que ecoa há tempos em corações apertados e nós na garganta – nossa arte também é existência e nossa existência também se reflete em arte. Hoje, nossas vozes são, possivelmente, ouvidas. Há mulheres que atuam, dirigem, pesquisam arte e o Teatro de forma extremamente potente, e não temos como trazê-las todas para este texto, mas as enalteçemos, enfocando a discussão teórica em Woolf (2022) para que possamos, efetivamente, ter um teto todo nosso para exercer o que amamos e queremos.

Adaptando Woolf, e trazendo-a para as artes da cena, finalizamos: *Dê a ela mais uns cem anos, concluí, pensando no último ato – quando o espetáculo acabará e será possível ouvir o som das vozes das pessoas ecoando pela plateia –, dê-lhe um espaço de ensaio só seu e um salário justo por ano, deixe-a representar o que pensa e lhe dê mais liberdade de ser, e ela irá encenar uma peça maior qualquer dia desses. Ela será livre, eu disse, recolocando “Um teto todo seu”, de Virginia Woolf, na ponta da prateleira, daqui a uns cem anos.*<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Reescrita/paráfrase de um parágrafo de Um teto todo seu (2022), onde Virginia Woolf reflete sobre a possibilidade de, em cem anos, a ficção das mulheres ter evoluído tanto quanto a dos homens: “Dê a ela mais uns cem anos, concluí, lendo o último capítulo – o nariz e os ombros desnudos das pessoas apareciam sobre um céu estrelado, pois alguém havia puxado a cortina na sala de estar –, dê-lhe um quarto só seu e quinhentas libras por ano, deixe-a falar o que pensa e corte metade do que ela hoje inclui, e ela

Ilustração 1 — Virginia Woolf & algumas mulheres importantes do teatro e da performance



Fonte: elaborada pela autora (2023).

irá escrever um livro melhor qualquer dia desses. Ela será uma poeta, eu disse, recolocando A aventura da vida, de Mary Carmichael, na ponta da prateleira, daqui a uns cem anos.” (Woolf, 2022, 178-179).

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. **O perigo de uma história única**. Tradução: Julia Romeu. 1. ed. São Paulo - SP: Companhia das Letras, 2019.

ALVES, A. E. S. Fundamentos históricos da separação entre trabalho de homem e trabalho de mulher: algumas notas. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas - SP, v. 11, n. 41, p.

174–187, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8639844>>. Acesso em: 4 jul. 2023.

ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 1º semestre de 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/issue/view/311>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

CANTUÁRIA, M. Pelo direito de ser medíocre. **Folha de São Paulo**, [S. l.], 19 jul. 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/manuela-cantuarua/2022/07/pelo-direito-de-ser-medio-re.shtml>>. Acesso em: 14 jun. 2023.

CARUSO, Gabriela. O vazio deixado pelas referências que se vão – Ou: perdemos bell hooks. **FGV Direito Rio**, Rio de Janeiro - RJ, 16 dez. 2021. Disponível em: <<https://diretorio.fgv.br/noticia/o-vazio-deixado-pelas-referencias-que-se-vaou-perdemos-bell-hooks#:~:text=bell%20hooks%2C%20assim%20mesmo%2C%20em,e%20n%C3%A3o%20em%20sua%20pessoa>>. Acesso em: 29 ago. 2023.

DYNIEWICZ, L. Diferença salarial entre homens e mulheres vai a 22%, diz IBGE.

**CNN Brasil**, [s. l.], 8 mar. 2023. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/economia/diferenca-salarial-entre-homens-e-mulheres-vai-a-22-diz-ibge/>>. Acesso em: 19 jun. 2023.

FEDERICI, S. **O patriarcado do salário**: notas sobre Marx, gênero e feminismo. Tradução: Heci Regina Candiani. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

\_\_\_\_\_. **Mulheres e a caça às bruxas**: da Idade Média aos dias atuais. Tradução de Heci Regina Candiani. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

EL HOMBRE, F. **Triste, louca ou má**. Francisco, el Hombre: 2016. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/5wMrWkvLD4TnTFwclqjo6>>. Acesso em: 16 abr. 2023.

LORDE, A. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista**: Conceitos fundamentais. Rio de Janeiro - RJ: Bazar do tempo, pp. 239-249, 2019.

LYRA, L. de F. R. P. de. Uma academia toda nossa. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-08, 2020. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17928>>. Acesso em: 16 ago. 2023.

MARTINS, I. Mulheres na atuação, encenação e iluminação: rupturas nas dinâmicas do modelo patriarcal. **Revista Aspás**, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 108-122, 2022. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v11i2p108-122. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/204158>>. Acesso em: 24 abr. 2023.

MIRANDA, M. B. de. Teatros feministas na ilha das bruxas: memórias e “herstory” de práticas teatrais feministas em Florianópolis. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos)**, Florianópolis, 2017.

NOCHLIN, L. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. Tradução: Juliana Vacaro. 2. ed. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OLIVEIRA, L. M. de. (In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 157-173, 2018. DOI: 10.5965/1414573103332018157. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018157>>. Acesso em: 24 abr. 2023.

PALOMA, P. **Labour**. Netzwerk, 2023. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/2Ggr9IfS70wYQacW8nZKPG>>. Acesso em: 16 abr. 2023.

PEREIRA, J. C. A particularidade em cena: o lugar da atriz/dramaturga no teatro. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 127-141, 2018. DOI:10.5965/1414573103332018127. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018127>>. Acesso em: 24 abr. 2023.

PERROT, M. Escrever a história das mulheres. In: PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução: Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, pp. 13-39. 2007.

SANDER, L. V. Carta - Sobre pepinos frescos, peras e maçãs. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 21, p. 018-019, 2013. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102212013018>>. Acesso em: 16 ago. 2023.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro - RJ: Bazar do tempo, pp. 49-80, 2019.

SILVA, L. L. T. da. Mulheres e o mundo do trabalho: a infundável dupla jornada feminina. **Revista Eletrônica Interações Sociais**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 120-131, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/reis/article/view/9171>>. Acesso em: 24 abr. 2023.

SMITH, Kell. **Respeita as mina**. MIDAS MUSIC, 2018. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/3Baantt886YK3IEvExMuul>>. Acesso em: 16 abr. 2023.

SWIFT, Taylor. **The man**. Republic, 2019. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/3RauEVgRgi1IuWdJ9fDs70>>. Acesso em: 16 jun. 2023.



WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. Fotografias: Luisa Callegari; Tradução: Vanessa Barbara. 1. ed. Rio de Janeiro - RJ: Antofágica, 2022.

# RELAÇÕES ENTRE A ESCRITA DE SI E A PERFORMANCE TEATRAL: ATRAVESSAMENTOS E CAMINHOS PARA UM TEATRO FEMINISTA

Éveli Monique Schaedler<sup>14</sup>  
Karla Neves<sup>15</sup>

*Toda mulher que aparece luta contra as forças que desejam fazê-la desaparecer. Lutar contra as forças que querem contar a história dela no lugar dela, ou omiti-la história, da genealogia, dos direitos do homem, do estado de direito.*

*A capacidade de contar sua própria história, em palavras ou imagens, já é uma vitória, já é uma revolta.*  
Rebecca Solnit

Este capítulo de livro apresenta o artigo concluído durante o processo de finalização da minha especialização em Teatro e Educação, Éveli Monique. O texto, praticamente integral, passou por adaptações para se ajustar ao formato do livro e incluir atualizações consideradas necessárias pelas autoras deste capítulo.

Esse capítulo nasce como um trabalho de conclusão do curso de Especialização em Teatro e Educação: Processos Criativos e Pedagógicos do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados. No entanto, seu início não se originou aqui. Os anseios, desejos e inquietações que permeiam este trabalho já estavam em processo de pesquisa e debates entre as autoras, Éveli e Karla, desde a pandemia.

<sup>14</sup> Éveli Monique é Arte-educadora e atriz graduada em licenciatura de Artes Cênicas pela UFGD. Desde 2018 leciona na rede estadual, municipal e privada de ensino, em Dourados, como professora de artes. Atriz, dramaturga, roteirista, produtora cultural, sonoplasta e bordadeira. Formou-se em artes cênicas licenciatura no ano de 2018 e concluiu em 2023 a especialização em “Teatro e Educação: processos criativos e pedagógicos” na UFGD.

<sup>15</sup> Mestra em Letras pela FACLE/UFGD, Especialista em Interdisciplinaridade em Artes e Ensino das Artes, Licenciada em Teatro pela FAP/UNESPAR. Fundadora e artista do Coletivo Clandestino, e, do Orendive Teatro Intercultural. Faz parte do coletivo Batuqueiras de nós mesmas, grupo de percussão feminista de Dourados/MS. E-mail: karlanevesartes@gmail.com

Houveram encontros marcados pelo distanciamento e posteriormente presenciais, a ideia central persistiu: a realização de uma pesquisa teórica e prática no âmbito da performance e da escrita de si.

As possibilidades desse encontro e seus atravessamentos nesse capítulo se dá também do interesse em comum das autoras de trabalharem e trazerem outras mulheres: autoras, artistas, pesquisadoras. Utilizar em suas pesquisas teóricas e práticas, metodologias feministas e memorialistas, que transgridam o espaço predominantemente masculino, como prática de existência nesses espaços.

O propósito deste capítulo é estabelecer uma conexão entre a escrita de si e a performance teatral, temas que têm suscitado reflexões e questionamentos na vida da autora há algum tempo. As temáticas - performance e escrita de si - falam sobre a subjetividade do sujeito, sobre a importância de se colocar como interprete da sua narrativa, da sua própria experiência, evidenciando o “eu”. No entanto, essa abordagem é aberta à influência de todos os recortes sociais que afetam a pessoa que narra essa história, como gênero, sexualidade, classe, raça, condição socioeconômica e até mesmo a sua localização geográfica.

Este capítulo compreende a importância do registro do pessoal, uma vez que “o pessoal é político”, e também aborda a falta de espaço ocupado pelas mulheres dentro dos trabalhos acadêmicos. Para ampliar a compreensão dessa questão, faz-se relevante trazer a reflexão da artista e pesquisadora brasileira, Ludmila de Almeida Castanheira, presente na citação a seguir:

Não é demais reafirmar que os principais pontos da crítica feminista à ciência incidem na denúncia de seu caráter particularista, ideológico, racista e sexista: o saber ocidental opera no interior da lógica da identidade, valendo-se de categorias reflexivas, incapazes de pensar a diferença. Em outras palavras, atacam as feministas, os conceitos com que trabalham as Ciências Humanas são identitários e, portanto, excludentes. Pensase a partir de um conceito universal de homem, que remete ao branco-heterosse-

xualcivilizado-do-Primeiro-Mundo, deixando-se de lado todos aqueles que escapam deste modelo de referência. Da mesma forma, as práticas masculinas são mais valorizadas e hierarquizadas em relação às femininas, o mundo privado sendo considerado de menor importância frente à esfera pública, no imaginário ocidental. Portanto, as noções de objetividade e de neutralidade que garantiam a veracidade do conhecimento caem por terra, no mesmo movimento em que se denuncia o quanto os padrões de normatividade científica são impregnados por valores masculinos, raramente filóginos (DE ALMEIDA CAS-TANHEIRA, 2016, p. 4).

Portanto, dentro deste capítulo, em diversos momentos será utilizado o uso da primeira pessoa, Éveli Monique, para compartilhar relatos pessoais e opiniões particulares. Essa escolha se fundamenta na intenção de descrever, narrar e compartilhar sensações, memórias e lembranças vivenciadas por mim, Éveli.

Essas impressões dialogam, durante o processo de pesquisa e escrita, com a também autora Karla Neves. Somam-se ainda diálogos e convergências com citações de outras pensadoras e pesquisadoras, como Michelle Perrot (1989), Renata Correa (2022), Margareth Rago (2013), Matteo Bonfido (2013), Renato Cohen (1987) e muitas outras.

Michelle Perrot (1989, p. 12) destaca: *“dizer ‘eu’ não é fácil para as mulheres, a quem toda uma educação inculca a conveniência do esquecimento de si mesma”*.

Reconheço aqui que, de fato, essa não será uma tarefa fácil para mim, a de utilizar a primeira pessoa dentro dessa pesquisa, mas sei também que falar sobre si e emitir considerações pessoais é difícil também para outras mulheres. Buscarei incorporar minhas perspectivas neste texto, reforçando a importância de as mulheres ocuparem cada vez mais os espaços que são predominantemente masculinos, como é no caso da academia, das pesquisas e do trabalho de escrita. Como aponta Ivone Gebara:

Quando me refiro à minha história como fonte de pensamento, proponho-me a fazer e refazer, com outras pes-



soas e grupos, nossa história pessoal e comum. Convido a todos a nos tornarmos história. Convido-os a nos apropriarmos das nossas particularidades, das coisas comuns e das diferenças, dos sentimentos, dos acontecimentos e interpretações como parte da nossa história. Convido-os a celebrar nossa liberdade (GEBARA, 2005, p. 27).

Portanto, ao falar sobre mim, não se trata apenas da minha história individual, mas trago elementos que refletem o meu papel na sociedade como mulher, para ajudar a reescrever essa história. Neste capítulo, trago minhas considerações e experiências em conjunto com o estudo desenvolvido com diversas autoras, artistas mulheres que compartilham suas memórias escritas e histórias. Entendo ser importante que eu também faça parte dessa história. Afinal, toda experiência é inestimável, inclusive a minha.

Este capítulo está organizado em quatro pontos de investigação, seguidos por um tópico de considerações finais. O primeiro ponto, intitulado “Caminhos: Porque Devemos Nos Contar”, abordará a escrita de si e como ela pode ser um caminho possível para que as mulheres ocupem espaços públicos dentro da narrativa histórica. Para fundamentar esse diálogo, serão estabelecidas conexões com o pensamento de Margareth Rago (2013), Michele Perrot (2007), Renata Correa (2022), Jessica Ferrara (2019) e outras escritoras que debruçaram suas pesquisas sobre essa mesma temática.

O segundo ponto intitulado “Atravessamentos: Performance como lugar de possibilidade” apresenta as características plurais e a interdisciplinaridade da performance dentro do campo das artes, levando em consideração os pensamentos de Renato Cohen (1987), Armando Pinho (2013), Leonilda Magalhães (2016), Ludmila De Almeida (2016) e João Manuel de Oliveira (2013). Esse tópico trata o papel da performance como instrumento político e um espaço seguro que possibilita o acolhimento das mulheres artistas que desejam ocupar o espaço da criação e se expressarem livremente.

No terceiro ponto, “Relações em Ebulição: uma experimentação performática na Pós-Graduação de Teatro e Educação”, abordarei minha experiência prática pessoal como artista/autora vivenciada durante uma das disciplinas do programa de pós-graduação em Arte e Educação. Nessa experiência, enfrentando angústia e medo de criar, mas reconhecendo a importância da experiência prática para compreender na própria pele a relevância de ter coragem para falar de si e se expor, experimentei uma vivência performativa que rememora o silenciamento de mulheres.

O quarto ponto, intitulado “Marina Abramovic: Inspiração, *Rytmo 0* e a Escrita de Si: A Coragem da Performance”, realiza uma análise da performance da artista Marina Abramovic intitulada “*Rytmo 0*”, ocorrida na Itália em 1974. Este tópico também estabelecerá uma conexão entre a performance realizada pela artista e a ação performativa construída pela atriz/autora no âmbito da especialização em Teatro e Educação, que foi apresentado no tópico anterior.

Desenvolver essa pesquisa é uma forma que eu, Éveli, utilizei para me apropriar do espaço acadêmico e dos conhecimentos possibilitados pela pós-graduação em Teatro e Educação. Por meio desse processo de pesquisa e escrita, realizei experimentações que possibilitaram explorar as inquietações presentes em minha trajetória como artista, mulher e educadora. Além disso, esse capítulo também representa uma tentativa de confrontar as vozes que ecoavam em minha mente dizendo não ser possível ocupar esse espaço da pesquisa científica. É importante destacar que reconheço que essas vozes me foram culturalmente ensinadas dentro dessa sociedade patriarcal, mas reconhecer suas origens não as tornou mais silenciosas.

Ao refletir sobre a escrita deste capítulo, hoje, algum tempo após sua conclusão, percebo o quão feliz me sinto por ter permitido a mim mesma vivenciar essa experiência. As vozes que ecoavam antes, ainda estão presentes ao final de 2023; e não sei se algum dia desaparecerão por completo. No entanto, já não são mais parte de um monólogo. Agora consigo enfrentá-las de frente, e o medo de expor minha voz não é mais

tão avassalador como antes. Vale ressaltar que este capítulo foi escrito por mim, Éveli Monique e Karla Neves, orientadora do meu trabalho de especialização, mas, foi também atravessado pelo apoio de muitas outras pessoas que acreditaram nessa pesquisa. Todos esses atravessamentos foram fundamentais para que eu acreditasse no meu potencial, e, para me sentir menos solitária diante de várias angústias.

*De fora, existe coisa mais simples do que escrever livros? De fora, quais os obstáculos para uma mulher e não para um homem? Por dentro, penso eu, a questão é muito diferente; ela ainda tem muitos fantasmas a combater, muitos preconceitos a vencer. Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem um fantasma que precise matar, sem uma rocha que precise enfrentar.*

*Virginia Woolf*

## **Caminhos: porque devemos nos contar**

A escrita de si é um recurso que permite reescrever a própria história e possibilita a narrativa àqueles que foram marginalizados e excluídos da história que foi contada predominantemente pela estrutura patriarcal composta de homens, cis héteros, brancos e ricos. Margareth Rago, pesquisadora, professora titular no departamento de história da UNICAMP diz:

[...] o feminismo propõe uma nova relação entre teoria e prática. Delinca-se um novo agente epistêmico, não isolado do mundo, mas inserido no coração dele, não isento e imparcial, mas subjetivo e afirmando sua particularidade. Ao contrário do desligamento do cientista em relação ao seu objeto de conhecimento, o que permitiria produzir um conhecimento neutro, livre de interferências subjetivas, clama-se pelo envolvimento do sujeito com seu objeto. Uma nova idéia da produção do conhecimento: não o cientista isolado em seu gabinete, testando seu método acabado na realidade empírica, livre das emoções desviantes do contato social, mas um processo de conhecimento construído por indivíduos em interação,

em diálogo crítico, contrastando seus diferentes pontos de vista, alterando suas observações, teorias e hipóteses, sem um método pronto. Reafirma-se a idéia de que o caminho se constrói caminhando e interagindo (RAGO, 1998, p. 11).

Ao utilizar a escrita de si, as pessoas encontram uma possibilidade de contar suas experiências pessoais e histórias expressando suas perspectivas, emoções e identidades. É uma forma de resgate e pertencimento, possibilitando que essas pessoas que tiveram suas narrativas ignoradas sejam ouvidas, e que suas histórias que foram negligenciadas sejam contadas.

Opera-se uma desahierarquização dos acontecimentos: todos se tornam passíveis de serem historicizados, e não apenas as ações de determinados sujeitos sociais, sexuais e étnicos das elites econômicas e políticas, ou de outros setores sociais, como o proletariado- masculinobranco, tido como sujeito privilegiado por longo tempo, na produção acadêmica. Aliás, as práticas passam a ser privilegiadas em relação aos sujeitos sociais, num movimento que me parece bastante democratizador. (RAGO, 1998, p. 11).

Logo, essa prática desempenha um papel crucial ao disponibilizar um espaço seguro para as pessoas que não foram ouvidas, que foram silenciadas, ou foram considerados menos importantes dentro da sociedade patriarcal, possam contar suas histórias. A sociedade patriarcal favorece a sobrevalorização de homens brancos, cisgêneros, europeus, cristãos, entre outros, em prejuízo aos demais grupos da sociedade que não se enquadram nesse padrão.

O patriarcado e a construção dessa sociedade foram propositalmente criados para que esse grupo central de homens brancos, europeus, cristãos, etc, fossem considerados superiores a qualquer outra forma de existência. Assim, como em muitos outros aspectos da vida cotidiana, aqueles que não se encaixam nesses padrões eram excluídos da narrativa histórica da humanidade.



Escrever e publicar a narrativa da própria vida foi por muito tempo, e ainda continua sendo, em grande medida, um privilégio reservado aos membros das classes dominantes. O ‘silêncio’ das outras classes parece totalmente natural: a autobiografia não faz parte da cultura dos pobres (LEJEUNE, 2008, p. 113).

A escrita de si assume um papel significativo ao combater a naturalização de uma única narrativa histórica. O que antes nem mesmo era considerado uma possibilidade, agora compreendemos que tal método apresenta potencialidades para transformarmos a nossa percepção sobre a sociedade atual. *“A ‘escrita de si’ impõe-se como necessidade de ressignificação do passado pessoal, mas também coletivo”* (RAGO, 2013, p. 57)

Segundo a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019), em “O Perigo de uma História Única”, destaca a importância da diversidade de vozes e perspectivas ao afirmar: *“A escrita de histórias diferentes, a diversidade de vozes e perspectivas é o antídoto para a história única.”* Ela ressalta que é fundamental ter uma variedade de narrativas ao contar uma história, buscando, mesmo que de forma utópica, considerar todos os discursos como igualmente importantes. Dessa forma, poderemos desconstruir a noção colonizadora de que apenas aqueles no topo da estrutura rígida da sociedade patriarcal têm o direito de narrar a história da humanidade.

Nesse contexto, a escrita de si surge como uma ferramenta de reafirmação e resistência para aqueles que estão à margem desse pequeno grupo privilegiado. Inúmeros aspectos, como étnico racial, sexualidade e gênero, encontram-se nessa situação e têm sido prejudicados pela estrutura patriarcal e colonizadora da nossa sociedade. Acredito que uma maneira de começarmos a transformar essa estrutura excludente é ajudarmos a fornecer um lugar de acolhimento para que essas pessoas que foram excluídas possam contar suas histórias através da escrita de si.

Escrever sobre si é um recurso valioso para aquelas que foram silenciadas e cujas contribuições foram negligenciadas ao longo da história. No entanto, nesta pesquisa, eu, Éveli, vou me concentrar especificamente nas experiências das mulheres, pois é o contexto em que

podemos compartilhar as minhas perspectivas, pois estou reivindicando esse lugar que me foi tirado.

Por meio da escrita de si, as mulheres têm a oportunidade de desafiar as narrativas dominantes, questionar estereótipos e afirmar sua importância na construção da história da humanidade. É um caminho para redefinir a trajetória das narrativas contadas, trazendo as versões sob a perspectiva das vivências das mulheres como parte integrante desse todo e assim contribuir para uma visão mais inclusiva e abrangente da humanidade.

Conforme destacado por Biroli,

A prática da escrita de si, por parte das mulheres, permite, portanto, uma reinvenção de suas subjetividades, libertas dos estereótipos e das expectativas sociais baseadas em métodos especulativos não ligados à verdadeira experiência individual feminina. Esse movimento evidencia uma das principais reivindicações de todos os feminismos: a mulher como agente principal de sua própria vida (BIROLI, 2004, p. 37).

Essa prática insere as mulheres na narrativa histórica, disponibilizando a elas um ambiente propício e seguro para que possam compartilhar sobre suas dores e alegrias, e as contextualizar sobre seu lugar no mundo. Podendo, enfim, ajudar a construir uma narrativa mais fiel a realidade, na qual não somente os homens são ouvidos e contam a sua versão sobre os fatos, mas sim, com a participação efetiva das mulheres nessa construção histórica. Afinal quando somente um grupo narra a história, a sua veracidade fica comprometida, pois isso é apenas um recorte, dentre tantos possíveis, sobre a realidade dos fatos.

Durante muito tempo, as mulheres foram educadas ao silêncio no contexto público. O único lugar em que poderiam compartilhar suas histórias era no espaço privado de suas casas, e até mesmo esse lugar nem sempre foi seguro para nós. Nosso passado é marcado pela imposição à vida doméstica, maternidades compulsórias, muitas vezes indesejadas, falta de direito político e público, sobrecargas e dificul-

dades em obter o mínimo de liberdade possível. Ficamos por muito tempo confinadas ao espaço privado.

É fundamental enfatizar que, ao falar das mulheres, estou, eu, Éveli, principalmente me referindo ao meu ponto de vista como mulher branca e também à minha realidade. Reconheço que há uma infinidade de histórias e contextos diversos, e que as realidades variam consideravelmente. Quando menciono o confinamento ao espaço privado, estou fazendo referência à realidade das mulheres brancas, uma vez que as mulheres negras têm uma longa história desde trabalho escravo, trabalho fora de casa, seja em fábricas ou nas casas das mulheres brancas, atuando como babás, empregadas domésticas, entre outras funções.

A nossa história, a história das mulheres, não é definida somente por essas questões. Mas como conhecer e pertencer a essa história, se temos tão poucos registros materiais e imateriais sobre o nosso passado?

Michelle Perrot (2007), em seu livro “Minha História de Mulheres”, aborda essa lacuna ao explicar como a escassez de representações femininas na história está diretamente relacionada ao acesso tardio a recursos essenciais, como o direito ao conhecimento. Não se trata apenas de educação, mas também de instrução, sendo essa uma das demandas mais antigas, constantes e compartilhadas entre as mulheres. Pois o conhecimento comanda tudo: emancipação, progresso, trabalho, criação e prazer. Essa busca pelo direito ao conhecimento é acompanhada por um esforço imenso de apropriação, envolvendo leitura, escrita e acesso à instrução.

É possível notar como essa situação influenciou nossa participação, ou melhor, a falta de mulheres, nos registros históricos da humanidade. Por muito tempo, o acesso à educação básica e à escrita foi negado às mulheres.

Quando finalmente conseguimos acessar essas oportunidades, estávamos significativamente atrasadas em comparação aos homens devido ao longo período em que fomos excluídas. Essa desigualdade contribuiu para a forma como fomos definidas na sociedade em relação ao que éramos capazes de produzir. No livro “Tempos Diferentes, Discursos Iguais” (2014), de Ana Maria Colling, são apresentados pensamentos

de filósofos ao longo da história que expressaram opiniões problemáticas sobre as mulheres e sua relação com a educação. Um exemplo é a afirmação de Rousseau, que dizia:

Quase todas as raparigas aprendem com repugnância a ler e escrever, mas quanto a segurar a agulha, é o que elas aprendem sempre de boa vontade. Antecipadamente imaginam-se crescidas e sonham com prazer que estes talentos poderão um dia ser vir-lhes para se enfeitar. Aberto este primeiro caminho é então fácil de seguir: vêm por si mesmos a costura, o bordado, a renda (ROUSSEAU, 1992, p. 178 apud COLLING, 2014, p. 61)

Os escritos das mulheres também eram frequentemente considerados de pouco ou nenhum valor intelectual e social, tanto pela sociedade em geral quanto pelas próprias mulheres. Como resultado dessa desvalorização, muitas mulheres tinham o hábito de destruir seus materiais escritos. Era comum ver esses registros sendo queimados ou rasgados, pois seu valor parecia existir apenas em um ambiente privado e secreto. Fora desse ambiente solitário, esses materiais eram considerados desnecessários. “Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas. São elas mesmas que destroem, apagam esses vestígios porque os julgam sem interesse. Afinal, elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito” (PERROT, 2007, p. 22).

Nesse trecho, Perrot (2007) destaca que, devido ao acesso tardio à escrita e à educação, o que era produzido pelas mulheres era considerado de pouca importância por elas mesmas. Influenciadas por uma visão desvalorizada de suas próprias vidas, frequentemente destruíam ou apagavam os vestígios de suas experiências.

Os homens tinham o desejo de controlar e definir como as mulheres deveriam se comportar e por isso as retratavam em suas escritas buscando controlá-las. O poder de narrar a vida das mulheres foi predominantemente exercido por eles. Essa imposição masculina contribuiu

diretamente para a construção de uma representação distorcida e intencionalmente equivocada das mulheres ao longo do desenvolvimento da humanidade. Tudo que era dito sobre elas, como elas pensavam, o que se interessavam e como viviam suas vidas, era narrado pelos homens. Eles contavam a história delas, por elas.

Esse contexto é essencial para entendermos como a voz e as perspectivas femininas foram subjugadas, sendo representadas pelo discurso masculino dominante. Os homens não apenas contavam a história das mulheres, mas também moldavam e controlavam como elas eram retratadas, reforçando estereótipos sobre como as mulheres deveriam se comportar, definindo em seus textos quem seria a “musa” a ser desejada, quem era a “puta” a ser criticada, e a “santa” e a “mãe” que ocupavam os papéis de cuidar dos homens e das crianças, e por isso eram as mais aceitas, desde que se comportassem de maneira adequada ao papel que tinham sido designadas pelos homens. Essas definições impostas perpetuavam uma imagem distorcida sobre as mulheres.

Esses discursos eram construídos a partir de uma necessidade de sustentar e preservar o poder patriarcal na sociedade. As mulheres não eram ouvidas, e sequer consideradas, quem as representava na escrita da história eram os homens. As narrativas eram moldadas pela perspectiva masculina, com o intuito de obter benefícios para fortalecer o patriarcado. Essa abordagem resultou na criação de uma imagem subestimada e inferiorizada das mulheres no passado e no presente, e que está longe de refletir a realidade vivida por elas. Jessica Antunes Ferrara pesquisadora brasileira com foco em crítica social e estudos de gênero na América Latina, diz em seu artigo “Escrita e reinvenção de si: caminhos para uma prática discursiva feminista” que:

Escrever, para mim, é uma forma de reafirmar esse perigo. Por muito tempo as experiências de mulheres eram consideradas íntimas, e seus registros a respeito de suas vidas ou mesmo a construção ficcional que tratava das vidas das mulheres ganhavam o selo de obra menor, diário pessoal. Claro que o mainstream ia desprezar esse tipo

de texto: tirar do escuro as experiências das mulheres é revelar por dentro as estruturas sociais que oprimem meninas e mulheres no mundo. Quando dizemos o que sentimos e pelo que passamos, nossa existência se legitima e fica impossível ignorar as falhas de um sistema que ainda proíbe (ou tenta proibir) o nosso desejo, o nosso prazer, o nosso sustento e a nossa imaginação (CORREIA, 2022, p. 12-13).

Para que ocorra uma mudança no modo como conhecemos a história, é fundamental que as mulheres participem ativamente desse processo. Nossa sociedade ainda é permeada por machismo, preconceito, racismo, capacitismo e outros problemas que precisam ser combatidos. Reconheço que a escrita de si não pretende sanar todas as mudanças que buscamos, nem se propõe a isso, mas se apresenta como uma oportunidade de validar e legitimar a narrativa das mulheres partindo desse registro pessoal, através de diários e cartas no intuito de ampliar as referências sobre aquelas que foram silenciados por tanto tempo.

Portanto convido à todas as pessoas que tiveram seus lugares na escrita da história roubados, ou que ainda se sentem frequentemente ignoradas, a fazerem uso de suas vozes. Elas não apenas representam uma poderosa força, mas também oferecem uma oportunidade de transformar, ao menos um pouco, uma realidade infeliz, através da escrita de si.

### **Atravessamentos: performance como lugar de possibilidade**

A performance é uma linguagem artística que tem como proposta construir uma experiência cênica e/ou uma vivência experimental entre o performer, que propõe a experiência performativa, e os participantes dessa vivência. Ela se destaca por sua natureza híbrida, transcendendo as fronteiras entre as artes visuais e as artes cênicas. Embora tenha raízes e seja grandemente influenciada por ambas as linguagens, a performance cria um espaço de expressão que incorpora características de ambas, segundo Cohen:

Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade (COHEN, 2002, p. 30).

Apesar de suas principais características partirem das artes visuais e do teatro, essa linguagem não se limita a isso, ela é interdisciplinar e carrega em si características de todas as linguagens das artes, como a música, o teatro, o cinema, a literatura, a dança e muitas outras. Além disso, a performance é caracterizada por uma ampla gama de possibilidades e por uma busca incessante pela liberdade na arte e na expressão do artista. “A performance utiliza uma linguagem de soma: música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda, ritual [...] Na performance o que interessa é apresentar, formalizar o ritual. A cristalização do gesto primordial” (COHEN, 2002, p. 50).

Ela desafia a imposição de rótulos, pois busca escapar das limitações tradicionais. Segundo Cohen, a característica com maior destaque na performance, é a de movimento e ação. “(...) *para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local*” (COHEN, 2002, p. 28).

A performance passa a existir quando algo, uma ação, acontece em um algum lugar. É necessário o movimento, mesmo que esse movimento seja um performer parado disponível para trocar com outros participantes dessa performance em algum lugar. Essa expressão artística está intrinsecamente ligada à presença e ao momento presente. Cohen diz:

Apesar de suas características anárquicas e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la (COHEN, 2002, p. 2).

Para que a performance ocorra, é essencial o contato e a troca entre o performer, ou performers, e outras pessoas ali presentes disponíveis para aquela ação performativa naquele local.

Dentro da vivência da performance, todos os presentes desempenham um papel importante. Cada ação, resultante do encontro dessas pessoas, seja ela planejada ou espontânea, é possível e faz parte dessa vivência. Um performer sozinho não está realizando uma performance; ele precisa da participação de outras pessoas para que sua ação se torne uma performance propriamente dita. Caso contrário, ele estará simplesmente executando uma ação individualmente. Para Cohen, um dos papéis possíveis desse “público” é estabelecer uma relação de parceria com ele, um tipo de aliança entre o performer e o “público”, esse que presencia e comprova a execução da ação feita: “A característica de evento da performance (muitas vezes os espetáculos são únicos, não se repetem, ou quando se repetem são diferentes) acentua essa condição, dando ao público uma característica de cumplicidade, de testemunha do que aconteceu” (COHEN, 2002, p. 98).

É possível compreender que a busca pela liberdade dentro da performance atravessa todos os seus campos: em seu tempo de duração, seu local de execução, construções de narrativas sensoriais e uma sequência não cartesiana. Enfim, a performance se destaca pela sua natureza de amplas possibilidades e pela busca constante pela liberdade na arte e na expressão do artista.

Nessa forma de manifestação artística, não há limites fixos ou restrições predeterminadas. Em vez disso, a performance encoraja a experimentação, a inovação e a exploração de diversas linguagens artísticas. Ela desafia as convenções estabelecidas e permite que o artista se mova além das fronteiras tradicionais, abrindo espaço para a singularidade, originalidade e a individualidade. Cohen considera que: “*O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema*” (COHEN, 2002, p. 45).



Por essa razão, a de que a liberdade é o ponto de referência da performance e suas possibilidades são inúmeras, é que a performance teatral se torna um ambiente propício para abordar as questões de gênero e feministas. Ao buscar ser um espaço livre, essa expressão artística proporciona às mulheres um lugar seguro e acolhedor para que elas possam se expressar. Há nesse lugar um ambiente favorável para contarmos sobre nossas inquietações, nossos desabafos, denúncias, que perpassam tanto no âmbito público quanto privado, e o que mais for de nosso interesse, e que muitas vezes não encontramos outros ambientes onde somos tão amparadas.

É importante destacar que quando afirmo que a performance é um ambiente seguro para as mulheres, não estou excluindo o risco inerente à própria natureza da performance. Frequentemente, a performance envolve a disposição de se expor ao perigo. No entanto, o que quero ressaltar é que a performance fornece um espaço seguro para as mulheres se expressarem e comunicarem sobre qualquer assunto, sem as restrições frequentemente encontradas em outros contextos teatrais. A característica intrínseca de liberdade da performance cria um ambiente extremamente acolhedor para as mulheres.

Ao observar a história da performance, fica evidente que as mulheres têm utilizado esse meio como um local de luta e denúncia feminista contra as diversas formas de violência que enfrentamos. A performance emerge como uma plataforma poderosa para levantar nossa voz coletiva e lançar luz sobre as questões urgentes que afetam nossa vida diária. Nesse espaço, somos capazes de romper barreiras, desafiar convenções e comunicar por meio da expressão artística.

Em resumo, a performance teatral transcende as limitações que muitas vezes nos são impostas em outros contextos. Ela se estabelece como um espaço onde as mulheres podem se expressar de maneira autêntica e impactante, fortalecendo nossa voz e nossa luta por igualdade e justiça.

Leonília Magalhães e Priscilla Cruz Leal pesquisadoras brasileiras relatam em um artigo publicado na revista do centro de pesquisa e formação:

A performance teatral é também um espaço político, onde mulheres são ouvidas e utilizam dessa plataforma para reivindicar seus direitos e destacar as falhas da sociedade patriarcal. “(...) a arte performativa foi usada como laboratório para desconstruir identidades hegemônicas e criar consciência política.” (MAGALHAES; LEAL, 2016, p. 102).

Partindo da reflexão de Magalhães e Leal, a arte performativa é um dos meios pelos quais identidades hegemônicas podem ser desconstruídas e uma consciência política pode ser criada. No entanto, é importante ressaltar que esse efeito não se limita apenas à performance teatral, mas abrange a arte de forma mais ampla. A arte, em suas diversas formas, tem sido frequentemente utilizada como um espaço político, onde os artistas podem se expressar e apontar falhas e desafios presentes na sociedade de maneiras criativas. Ao comunicar ideias e experiências de forma inventiva e não didática, a arte consegue estabelecer diálogos com pessoas de um modo criativo. Portanto, a arte, incluindo a performance, desempenha um papel fundamental na estimulação do engajamento social e na abertura de novos caminhos para a reflexão e a mudança social através da criação artística trazendo afetividade, representação e pertencimento.

No entanto, a performance artística se destaca pela sua capacidade de criar um diálogo energético com as mulheres. Também é através da performance, que as mulheres encontram um espaço seguro para se expressarem utilizando seus corpos e suas vozes livremente tanto para experimentarem artisticamente, quanto para compartilhar sobre suas experiências e vivências, tanto coletivas quanto individuais, em um ambiente confiável. Conforme dizem Pinho e Oliveira,

Na perspectiva da teoria feminista pós-moderna, a performance artística feita por mulheres apresenta-se como inerentemente política (quer o seja abertamente ou não), pois todas estas performances derivam da relação das mulheres com o sistema dominante de repressão, o que as situa dentro de uma crítica feminista. Por con-

seguinte, é inevitável o seu potencial disruptivo, já que estas mulheres posicionam-se aqui como sujeitos do discurso, subvertendo a conceptualização tradicional de um sujeito homem, único e unificado (PINHO; OLIVEIRA, 2013, p. 09).

Assim, a performance artística possui o potencial de desafiar as normas de gênero impostas e questionar as estruturas patriarcais presentes na sociedade. Essa dimensão política é evidente, uma vez que desloca o lugar ao qual a sociedade está habituada a associar como “lugar da mulher”. Ainda segundo Pinho e Oliveira, “(...) a performance artística feita por mulheres desafia e confronta este sistema de representação, estabelecendo a mulher performer como um sujeito falante, fenómeno que o sistema nega” (2013, p. 09). Ao ocupar a performance como um espaço de expressão e criação, as mulheres subvertem a concepção tradicional de um sujeito homem único e unificado. Essa ação disruptiva, por si só, é altamente política, pois desafia as normas e expectativas de gênero na sociedade. Ao fornecer um local seguro para as mulheres falarem e criarem, a performance se torna um meio revolucionário de amplificar suas vozes e experiências para a arte.

Em uma sociedade onde (infelizmente) é mais comum vermos homens ocupando os espaços de criação e sendo ouvidos, a presença e a atuação das mulheres na performance artística são um desafio ao *status quo*.

Na arte performática feminista, influenciada pelo movimento de mulheres dos anos 1970, o corpo foi utilizado como local de protesto político e cultural, por ser o território de repressão e posse masculinos por excelência, marcado por discursos ideológicos que o controlam e definem. Se nas artes tradicionais o homem é o criador/sujeito e a mulher contempladora/objeto, na performance é a sujeita falante, uma vez que seu corpo fornece formas alternativas de fala, subvertendo a ordem constituída (PINHO; OLIVEIRA, 2013, p. 03).

Reivindicamos, através desta expressão artística, o nosso espaço legítimo, trazendo à tona narrativas e questões que anteriormente eram

intencionalmente ignoradas em uma sociedade patriarcal. Embora a performance não reúna todas as mudanças necessárias para alcançar um mundo menos desigual, essa alteração na dinâmica de poder é fundamental para questionar o padrão estabelecido e repetido ao longo do tempo em nossa sociedade. Dessa forma, a performance artística oferece um terreno fértil para que nós, mulheres, ocupemos espaços, compartilhemos nossas histórias, expressemos nossa criatividade e também dialoguemos politicamente.

### **Relações em Ebulição: uma experimentação performática na Pós-graduação de Teatro e Educação**

Nesse tópico do capítulo, eu Éveli Monique falo sobre uma experiência marcante, vivenciada durante a disciplina de 'Práticas Performativas e Decolonialidade', ministrada pelo professor Daniel Colin, dentro do programa de pós-graduação em Teatro e Educação. Essa experiência foi fundamental para a pesquisa realizada e para a produção deste capítulo.

Por meio dessa disciplina, tive a oportunidade de criar uma ação performativa que abordava diversas temáticas discutidas neste capítulo. Utilizando a minha escrita de si como base, explorei questões relacionadas ao gênero e ao silenciamento das mulheres. Foi uma experiência significativa, na qual pude expressar minha voz e compartilhar minha perspectiva por meio da performance.

Essa vivência reforçou, para mim, como a arte performativa é um meio de expressão e resistência, capaz de questionar normas estabelecidas e provocar transformações sociais.

A partir da minha performance, desenvolvida dentro dessa disciplina, busco explorar o encontro entre o pessoal, o político e o performático. A proposta deste trabalho prático surgiu a partir de um exercício proposto pelo professor, que foi dividido em quatro fases distintas. Na primeira fase, participamos de uma dinâmica em grupo, na qual uma grande cartolina foi colocada sobre a mesa, exibindo um amplo círculo desenhado no centro. A atividade consistia em escrever dentro desse



Na terceira etapa do exercício, fomos convidados a recordar frases marcantes que ouvimos ao longo de nossa vida, que apontavam para esses lugares de privilégio e desprivilégio. Por fim, foi proposto que refletíssemos sobre como essas palavras nos afetaram, que impacto tiveram em nossa trajetória e se tomamos alguma ação (ou mesmo falta de ação) em resposta a elas.

A partir dessa reflexão, surge o meu trabalho, que se baseia na indagação *“O que eu fiz com tudo isso que me aconteceu?”*. A resposta que encontrei dentro de mim é que o que mais me marcou foi o que não fiz, ou seja, o meu silêncio e minha paralisação diante das violências que sofri. Apesar de ser uma artista e educadora percebo em mim uma grande urgência em não reagir, em me calar e me invisibilizar diante das violências e ataques que enfrentei simplesmente por ser mulher. No entanto, ao refletir mais profundamente, percebo que talvez não tenha me silenciado completamente, mas, muitas vezes, em vez de expressar minha vontade de gritar e reivindicar, acabei apenas sussurrando nos cantos e nas margens.

É evidente que essa disciplina me lembrou a todo momento que os sintomas que experimento pessoalmente derivam, na realidade, de um problema muito maior e de ordem social, e não exclusivamente de questões pessoais e individuais. Noto que o meu contexto pessoal é diretamente afetado pelo contexto social em que estou inserida.

Diante desses atravessamentos, decidi que o meu trabalho performático da disciplina seria sobre isso: o meu silenciamento e como ele é algo que transcende o pessoal, já que é um sintoma de ser mulher na sociedade em que vivemos.

Partindo dessa decisão, surgiu uma questão: como eu poderia expressar isso? Como transmitir a ideia de que tenho enfrentado dificuldades em falar? Como abordar o tema do silenciamento? Essas dúvidas me assombraram.

A angústia cresceu à medida que eu não encontrava a coragem de falar sobre a minha incapacidade de falar. Na verdade, esse tema já

vinha sendo explorado em meu processo pessoal há muito tempo, essa busca por expressar o que não é dito. Mas como eu poderia acelerar esse processo extenso e complexo para apresentá-lo em apenas uma semana? Eu não tinha certeza, mas estava determinada a tentar. Então, considerei inúmeras formas de comunicar o que não estava sendo dito. Pensei em escrever um texto, talvez fazer um bordado ou até mesmo pintar uma tela... As possibilidades eram infinitas.

Esse desafio era intenso e senti em mim, o peso de querer abranger todas as angústias em relação ao tema, tanto minhas, quanto as daquelas que estavam ao meu redor. Desejei resolver, nem que fosse momentaneamente, todos os dilemas de uma vida, ou melhor, de um sistema frágil e falho.

Durante cinco ou seis dias consecutivos, tentei extrair algo significativo do vazio que havia ficado diante de estar em contato com tantas dores e angústias, e falhei. Tentei dar voz ao silêncio e não consegui.

Porém, logo percebi que seria impossível alcançar tudo isso. Então, decidi que não faria nada. Em vez de falar sobre o silenciamento, escolhi me silenciar. Pensei em dizer ao professor: “Infelizmente, acredite que seria capaz, mas não fui. Tentei diversas abordagens, mas não consegui concretizar nenhuma delas. Portanto, peço que aceite que eu apresente algum outro trabalho em seu lugar. Talvez eu possa ler um texto e responder a um questionário, ou qualquer coisa que não exija o uso da minha própria voz. Porque como diz Renata Correia em “Monumento para uma mulher desconhecida”: *“A voz da impostora é poderosa. Ela tem um timbre muito parecido com a nossa própria voz, confunde as mais talentosas e espertas, pois sussurra uma ameaça do patriarcado: ser mulher é ser inferior”* (CORRÊA, 2022, p. 69).

Iniciei um bordado com entusiasmo, mas a linha parecia obstinadamente relutante em passar pela agulha. Na angústia desse processo, acabei por abandoná-lo. Fiz desenhos que desgostei. Escrevi poemas com o qual não me identifiquei e não ao menos os compreendi naquele momento. Nada parecia funcionar, e minha angustia só aumentava de tamanho.

Essa situação persistiu até a tarde de sexta-feira, quando a apresentação estava marcada para a noite. No entanto, em meio a essa crise, um sentimento de afeto emergiu, trazendo consigo a coragem de me expor. É crucial ressaltar que essa coragem não surgiu ao me olhar no espelho ou ao buscar profundamente em meu interior. Ela foi encontrada ao ser ouvida e acolhida por aqueles que me amam: colegas de turma, amigas pessoais e meu companheiro. Todos eles compartilharam diferentes formas de expressar a mesma conclusão: *“Tudo o que você está passando, toda essa angústia, sua tentativa de expressar o inexpressível, tudo isso já é uma forma de arte por si só”*.

Essa perspectiva me abriu os olhos para uma nova maneira de enxergar meu próprio processo criativo. O que eu via como obstáculos e fracassos eram, na verdade, partes essenciais do meu trabalho artístico. A partir desse ponto de vista, pude compreender que a jornada pela qual estava passando também fazia parte da minha expressão artística.

Então, depois de ser ouvida, eu também ouvi. Transformei esse caos, misturado com angústia e falta de coragem para falar, no meu trabalho artístico prático desenvolvido nessa disciplina.

No fim das contas, a angústia e o desespero que senti foram incorporados à minha obra. E, naquela noite de sexta-feira, percebi que meu trabalho artístico não se limitava apenas àquilo que estava visível aos olhos, mas sim abrangia toda a jornada emocional que havia trilhado.

Criei uma performance onde eu não precisasse falar nada, as pessoas falariam por mim, e eu estaria ali paralisada e silenciada, repetindo de forma artística uma sensação e um acontecimento que eu já havia vivenciado inúmeras vezes na vida real.

Minha ação performativa era uma manifestação da minha presença, onde eu estava presente, trajando somente calcinha e um top. A escolha desse figurino foi cuidadosamente planejada para evocar a vulnerabilidade, com o intuito de trazer à tona o sentimento de estar exposta ao olhar e ao julgamento alheio. Essa sensação de estar “nua” diante dos olhos e



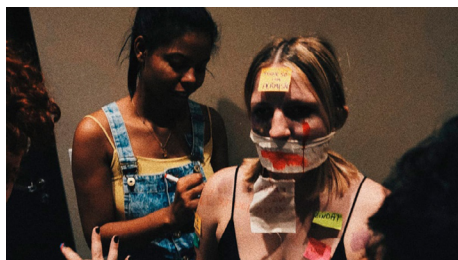
do julgamento dos outros espelha um sentimento que existe dentro de mim, como mulher, perante a sociedade.

Nesse experimento, busquei que o outro “falasse por mim” diretamente ao meu corpo, mas apenas durante um curto período de tempo, de 15 minutos.

Eu estava posicionada de forma estática em um canto da sala, com um pano amarrado em minha boca (impedindo-me de dizer qualquer coisa), contendo um aviso que dizia: “Por favor, não mexer”. Ao meu lado, havia uma tela pintada à mão com a seguinte frase: “Estou a 24 anos silenciada. Se você pudesse falar por mim, o que diria? (diga ao meu corpo)”.

Do outro lado da sala, uma mesa exibia uma variedade de materiais diversos: canetinhas, tintas, pincéis, fitas coloridas, post-its, fios e linhas. Esses materiais foram cuidadosamente escolhidos para oferecer possibilidades de expressão, desde escrita e desenhos até a manifestação criativa daqueles que ocupariam o “lugar da fala” em meu corpo. No entanto, a mesa também continha linhas e fitas, que, paradoxalmente, poderiam limitar e apertar meu corpo, simbolizando as pressões sociais que restringem a liberdade de expressão.

Minha presença estática com o pano amarrado na boca representava a censura e o silenciamento que muitas vezes as mulheres enfrentam, enquanto o aviso “Por favor, não mexer” convidava os espectadores a refletirem sobre seu papel na perpetuação ou na quebra desse silêncio.



Imagens da ação performativa dentro da disciplina 'Práticas Performativas e Decolonialidade', acervo pessoal, 2022.

Apesar do ambiente seguro e controlado, onde eu apresentava dentro de uma disciplina da especialização para meus colegas de sala, a experiência foi acompanhada por uma intensa onda de adrenalina. A familiaridade do espaço e a presença dos meus pares não foram suficientes para conter a sensação palpável de excitação que me acompanhou durante toda a trajetória dessa experiência. O toque do outro, embora consentido e antecipado desta vez, despertou um coquetel de emoções dentro de mim. O medo, que já estava profundamente enraizado em meu corpo devido a experiências passadas de toques não consensuais e violência, ainda se manifestava, mesmo que em um contexto completamente diferente. Uma espécie de estranheza e hiper vigilância permeavam a interação, como resquícios das marcas emocionais deixadas pelas situações anteriores.

Era uma jornada que levava meu corpo a uma

encruzilhada delicada: querendo abraçar essa experiência renovada de toque, mas também reagindo aos gatilhos que foram incutidos por episódios traumáticos passados. Meu corpo, que já havia sido violado, tocado de forma invasiva e ferido, desejava abordar essa experiência com um novo nível de consciência e autonomia.

Minhas expectativas eram modestas, pois estava tão focada na construção da performance que não conseguia vislumbrar além desse processo. A reação do público permanecia uma incógnita para mim. Inicialmente, meus colegas demonstraram curiosidade diante da cena, observando atentamente meu corpo. Eles pareciam hesitantes, talvez não compreendendo plenamente o que era esperado deles, e uma certa timidez parecia inibir a iniciativa.

No entanto, quando uma das minhas colegas de classe deu o primeiro passo ao começar a desenhar em meu corpo, os outros logo se sentiram mais à vontade para se expressarem da mesma forma. As palavras e mensagens que escreveram refletiam tanto



Imagens da ação performativa dentro da disciplina 'Práticas Performativas e Decolonialidade', acervo pessoal, 2022.

suas comunicações diretas comigo, como “sou uma mulher incrível”, “sou linda”, “sou suficiente”, quanto suas próprias reflexões internas e desejos, exemplificados por um post-it colado em minha barriga com as palavras “Não quero criá-los”.

A faixa amarrada em minha boca com a inscrição “Favor não mexer” provocou um debate intenso. Alguns sentiram a vontade de removê-la, enquanto outros argumentaram que, se havia uma mensagem ali, ela deveria ser respeitada. O pano amarrado gerou muitos comentários sobre a agonia que ele representava, mas, ao final, permaneceu intocado durante toda a performance.

Ao se aproximar do fim do tempo designado, meu corpo se transformou em uma tela viva, repleta de intervenções artísticas. Tatuagens foram pintadas, desenhos aleatórios surgiram, bandeiras da bissexualidade foram exibidas, uma lágrima foi desenhada no meu rosto, glitter cobriu minha barriga, minhas unhas foram pintadas e até uma representação de menstruação escorrendo foi criada.

Um dos escritos que se destacou e teve significado profundo para mim foi um post-it colado em minha testa, embora a mensagem já estivesse estampada em minha expressão facial desde antes dessa ação: “toque só com permissão”.

Essa experiência me fortaleceu de maneira profunda e ressoante, ultrapassando até mesmo a minha compreensão atual. Planejo visitar essa performance no futuro, explorando diferentes locais, formatos e audiências. Anseio por vivenciar essa experiência em um ambiente com um público diverso e desconhecido, na esperança de comparar e contrastar as várias perspectivas e experiências que emergirão.

Embora a compreensão do que fiz e como fiz ainda não esteja desvendada completamente para mim, tenho uma forte intuição sobre o motivo. Ao assistir às apresentações das minhas colegas na pós-graduação, desse mesmo trabalho, notei que todas abordavam, de maneiras diferentes, sobre a nossa dificuldade em reconhecer e ocupar nossos lugares de fala. As cenas construídas por minhas colegas de turma:

Larissa, Malu, Aline e Nadia dialogavam entre si e, ao mesmo tempo, também se relacionavam com a minha.

Malu apresentou para nós uma sequência de desenhos que falavam sobre suas inseguranças ao expor para o ambiente público suas obras criadas, Larissa fez uma ação performática através de projeção audiovisual que mostravam características pejorativas que a sociedade frequentemente usava para nomeá-la, como: nerd, excêntrica, careta, patricinha, beata entre outras nomenclaturas. Nadia fez uma canção que falava sobre a relação de amor e ódio que teve durante sua trajetória de vida com o seu cabelo, que também já havia sido muito criticado. Aline apresentou um vídeo-poesia que falava sobre suas inseguranças relacionadas ao corpo, e como essas questões com sua autoimagem haviam sido idealizadas por um padrão de beleza imposto socialmente.



Imagens das ações performáticas da Malu (imagem à direita) e Larissa (imagem à esquerda), dentro da disciplina 'Práticas Performativas e Decolonialidade', acervo pessoal, 2022.

E é aí que encontro o motivo do meu trabalho, citando novamente: “o pessoal é político”. No caso das mulheres, posso afirmar que geralmente o pessoal também é coletivo.

Para Goldeberg (2006), a performance autobiográfica – estilo de performance que aparece na década de 1970, quase conjuntamente com o movimento feminista – pode ser considerada a mais comum entre as mulheres artistas e foi por meio dela que muitas denunciaram as opressões sofridas. As apresentações permitiam que as performers explanassem questões que quase nunca eram abordadas por seus colegas masculinos, como a subjetivação dos corpos, os ideais de beleza e a violência (MAGALHAES; LEAL, 2016, p. 3).

Todas nós estávamos através das nossas apresentações, buscando resgatar a voz que nos foi tirada, a voz que nos ensinaram a calar e sufocar. Somos sobreviventes de uma tentativa de silenciamento e apagamento que permeou nossas vidas, levando-nos a questionar nossa aparência, nossos cabelos, nosso valor diante dos estereótipos impostos e até mesmo impediu de ocuparmos muitos espaços que também são nossos por direito, como o da criação artística e do pensamento científico e da pesquisa acadêmica.

Nessa relação entre nós, encontro uma razão simbólica para a existência do meu capítulo e para a forma como ele se manifestou. Todas nós buscávamos dar voz ao que nos foi negado, compartilhando nossas experiências de sobrevivência em meio a um sistema que nos boicota e nos sufoca.

O corpo de várias artistas feministas é o suporte da obra, o corpo delas se converte na matéria prima com que experimentam, exploram, questionam e transformam. A performance é um gênero que permite às artistas buscar a definição de seu corpo e sexualidade sem ter que passar pelo crivo do olhar masculino. As artistas feministas que realizam performances se apresentam, elas mesmas, em

uma ação do tempo real, transmutando seus corpos em significados e significantes, em objetos e sujeitos da ação. Resinificando a relação entre corpo e arte (PEÑA, 2015, p. 41 apud DE ALMEIDA CASTANHEIRA, 2016, p. 4).

Nós, mulheres, fomos privadas do direito de expressar nossos desejos mais íntimos, que escapam à razão, por um longo período. Essa desigualdade não deveria ter ocorrido, pois nossos desejos são tão válidos quanto qualquer outro.

A posição de assumir o próprio desejo é desconfortável, não é uma escolha fácil. Desde pequenas, nos ensinam que os corpos femininos existem para cuidar, nutrir e servir como abrigo. E que as mentes femininas são naturalmente moldadas para atender a esses propósitos. Assumir o próprio desejo como artistas e criadoras é o oposto disso, é desconfortável, pois criar não está a serviço do status quo. Essa posição se torna impossível quando estamos tentando atender a muitos fatores externos ao nosso desejo. Devemos nos comprometer apenas com o nosso desejo, é com ele e somente com ele que devemos nos comprometer (CORRÊA, 2022, p.131).

Essa performance foi concebida e realizada a partir de um desejo de criar artisticamente e abordar temáticas que estão constantemente em ebulição dentro de mim. Utilizar a escrita de si para contar minha história e criar uma ação performativa, foi necessário porque, ao estudar a história das mulheres por meio dos escritos de Michele Perrot, percebi o quanto nossas narrativas foram e são desconsideradas e ignoradas. Através da leitura de “A aventura de contar-se” de Margareth Rago, aprendi o quão importante é para nós, mulheres, ocuparmos o espaço da escrita e da criação.

Essa reflexão me impulsionou a buscar formas de expressão que permitissem que minha voz e minha perspectiva fossem ditas em um ambiente acolhedor. Através da escrita de si e da performance, encontrei uma maneira de comunicar minhas experiências e dores.



Penso que minha ação performativa é uma forma de expressão artística, mas também culmina um ato de resistência e luta pessoal. Ao ocupar o espaço da escrita e da criação, estou contribuindo para a ampliação e diversidade de vozes femininas, que há tanto tempo foram negligenciadas. Essa pesquisa é também um convite para que outras mulheres também se apropriem de sua própria narrativa e usem a arte como meio de expressão e transformação.

### **Marina Abramovic: inspiração, Rytmo 0 e a Escrita de Si – a coragem da performance**

Marina Abramovich nasceu em Belgrado na antiga Iugoslávia atual Sérvia em 1946, Filha de Danica e Vojin. Os pais de Marina eram comunistas e lutaram na segunda guerra contra os nazistas, então, ambos eram membros importantes do partido e por isso Marina possuiu vários privilégios econômicos desde que nasceu, em uma época onde seu país passava por um momento bastante difícil pós guerra.

A mãe de Marina Abramovich, Danica era apaixonada por arte clássica, e sempre incentivou sua filha a se tornar uma artista. Marina conta em sua biografia, que já sabia que se tornaria artista desde os 7 anos de idade. Quando criança Marina iniciou sua trajetória artística, e pintava sempre os sonhos que tinha, aos 14 anos ela começou a fazer aulas de pintura de tinta óleo com um professor que misturava pintura em tela com criações artísticas mais efêmeras, como por exemplo, uma experiência marcante que Marina narra em sua biografia, onde seu professor:

(...) cortou um pedaço de tela e a estendeu no chão. Abriu uma lata de cola e atirou o líquido sobre a tela; acrescentou um tantinho de areia, um pouco de pigmento amarelo, um pouco de pigmento vermelho e um pouco de preto. Então derramou meio litro de gasolina sobre a tela, acendeu um fósforo e tudo explodiu. “Isso é um pôr do sol”, disse-me ele. E foi embora. Isso tudo me causou uma forte impressão. Esperei que os restos calcinados secassem e então, com muito cuidado, pendurei a obra na



parede. Em seguida, minha família e eu saímos de férias. Quando voltei, o sol de agosto tinha secado tudo. A cor tinha sumido, e a areia tinha se soltado. Não restava nada a não ser uma pilha de cinzas e areia no chão. O pôr do sol já não existia (ABRAMOVIĆ, 2017, p. 41).

A artista conta que essa ação performática de seu educador influenciou grandemente sua trajetória como artista para que futuramente Marina se encontrasse criativamente dentro da performance.

Mais tarde, na vida adulta, Marina Abramovich deu continuidade em seu caminho de estudos artísticos e formou-se na Academia de Belas Artes em Belgrado, conferindo a ela o título de pintora acadêmica, ao trabalhar com as artes visuais o foco da artista inicialmente era: pinturas de natureza morta, nus, retratos, paisagens e também fotografias.

Uma faceta notável da formação de Marina Abramović destaca-se pela criação de um grupo de centro cultural estudantil em colaboração com outros colegas dentro da instituição de Belas Artes. Esse grupo proporcionava um espaço para artistas da universidade se reunirem e discutirem temas políticos, bem como compartilharem suas insatisfações em relação às formas tradicionais de arte ensinadas na academia.

Durante esse período, influenciada pelos movimentos de arte performática e happening que ganhavam força na Itália, Alemanha e Eslovênia, Marina estava simultaneamente estudando pintura. Ela tentou iniciar algumas performances, porém, devido à ditadura que vigorava em Belgrado na época, enfrentou obstáculos significativos, incluindo a necessidade de autorizações governamentais para realizar suas ideias, que foram negadas.

Além de sua atuação no grupo estudantil, Marina prosseguiu com sua educação fazendo pós-graduação e lecionando em uma faculdade. Ao expor suas obras de arte em exposições ocasionais, ela gradualmente sentiu a necessidade de romper as barreiras convencionais da arte tradicional, expandindo seus horizontes além de telas e fotografias. Foi nesse contexto que ela explorou a criação de peças sonoras, como quando

instalou um alto-falante em uma árvore próxima à galeria, emitindo um incessante canto de pássaros. Essa obra transformou o ambiente cinzento de Belgrado em uma exuberante floresta tropical, marcando sua incursão inicial na arte performática.

No início da década de 70, Marina Abramović e alguns de seus colegas do centro cultural estudantil foram convidados a participar de um festival em Edimburgo. Esse convite veio de um curador escocês que visitara Belgrado em busca de artistas inovadores para enriquecer o Festival de Edimburgo. Foi nesse evento que Marina criou sua primeira performance, intitulada “Rhythm 10”.

Desde o início de sua trajetória, suas performances frequentemente provocam o público, desafiando-o a sair de seu estado habitual cotidiano e encontrar em suas performances provocações que dialogam com temas que são considerados tabus na sociedade. Temas recorrentes em suas primeiras performances incluem os limites da dor no corpo físico e mental da artista, o que impressiona muitas pessoas.



Fotocolagem da performance Rhythm 10 de Marina Abramovic, Museo d'Arte Contemporanea, Villa Borghese, Roma, 1973.

Carla Carvalho, Leomar Peruzzo e Pedro Gottardi comentam sobre o trabalho da artista: “A obra de Abramovic de abrangência mundial (décadas de 1960 até a atualidade), por suas proposições performáticas que desafiam os limites da razão humana, sugerindo discussões e até indagações existenciais” (CARVALHO; PERUZZO; GOTTARDI, 2018, p. 2).

A partir daqui escolhi ressaltar uma performance específica que ela realizou no início de sua carreira, chamada “*Rythmo 0*”, e como essa performance serviu de inspiração para a criação da minha própria performance descrita no tópico anterior. Exploraremos os pontos de convergência entre esses dois experimentos.



Fotocolagem da performance *Rhythm 0* de Marina Abramovic, Studio Morra, Nápolis 1974.

“*Rhythm 0*”, ou “Ritmo 0” é uma das performances mais conhecidas dentro do mundo das artes, feita pela Marina, como relatam Bortoluzzi e Biancalana, a performance aconteceu do seguinte modo:

*Rhythm 0* ocorreu, pela primeira vez na Itália, no ano de 1974 sendo, até hoje, uma das suas performances mais conhecidas. Aqui, Marina dispôs sobre uma mesa, 72 objetos que o público poderia usar do modo que bem entendesse, conforme informava uma placa. Entre as peças estavam objetos de prazer (penas, garrafas, sapatos, entre outros), objetos de dor (chicotes, correntes, martelos, entre outros) e até mesmo objetos de morte (arma, lâminas de barbear). Por seis horas, Abramovic colocou-se em uma posição passiva, como um ser/estar artístico à disposição do público encorajando-os a assumirem uma postura ativa. Eles podiam escolher objetos para lhe dar prazer ou dor (BORTOLUZZI; BIANCALANA p. 4).

Na autobiografia “Pelas Paredes: Memórias de Marina Abramovic”, Marina Abramovic, descreveu que durante essa performance específica, por várias horas, aparentemente nada ocorreu. O público não estava habituado a ser responsável por tomar decisões sobre o que aconteceria dentro de uma apresentação artística. No entanto, ao longo do tempo, ocorreu uma transformação gradual no público.

Durante as três primeiras horas, não aconteceu grande coisa. O público estava tímido diante de mim. Eu simplesmente fiquei ali em pé, com o olhar ao longe, sem focalizar em nada nem em ninguém. De vez em quando, alguém me entregava a rosa, cobria meus ombros com o xale ou me dava um beijo. E então, a princípio aos poucos e depois mais rápido, começaram a acontecer coisas (ABRAMOVIĆ, 2017, p. 84).

Ao longo da performance, o público, influenciado pela postura de Marina Abramovic, que permanecia inerte mesmo quando tocada ou manipulada, gradualmente adquiriu coragem para realizar ações ainda mais surpreendentes. Essas ações começaram a se tornar violentas e

agressivas, quase como se estivessem testando os limites da artista e sua vulnerabilidade durante a apresentação. Marina relata em suas memórias:

Depois de três horas, um homem cortou minha camisa com a tesoura e a tirou. As pessoas me manuseavam para eu assumir várias poses. Se viravam minha cabeça para baixo, eu a mantinha baixa. Se a viravam para cima, eu a mantinha naquela posição. Eu era uma marionete - totalmente passiva. Com os seios nus, continuei ali, em pé, e alguém pôs o chapéu-coco na minha cabeça. Com o batom, outra pessoa escreveu *IO SONO LIBERO* - “eu sou livre” - no espelho e prendeu o espelho na minha mão. Outra pessoa também pegou o batom e escreveu FIM na minha testa. Um cara tirou polaroides de mim e me fez segurá-las, como cartas de baralho.

As coisas foram ficando mais intensas. Duas pessoas me pegaram e me carregaram de um lado para outro. Eles me puseram em cima da mesa, abriram minhas pernas, cravaram a faca na mesa, perto da minha virilha.

Alguém fincou alfinetes em mim. Outra pessoa despejou lentamente um copo de água por cima da minha cabeça. Alguém fez um corte no meu pescoço com a faca e sugou o sangue. Ainda tenho a cicatriz. (ABRAMOVIĆ, 2017, p. 84).



Imagem da performance Rhythm 0 de Marina Abramovic, Studio Morra, Nápolis 1974.

Marina havia concebido essa performance com uma disposição para experimentar a sensação de conceder poder ao público. Ela mesma selecionou os 72 objetos, cada um com características distintas, capazes de tanto beneficiá-la quanto expô-la a situações de violência e dor. Apesar de sua preparação, ela ainda se surpreendeu com o desenrolar dos acontecimentos. As coisas mudaram rapidamente, e o público,

que antes estava tímido e até carinhoso, passou a se comportar de maneira agressiva, beirando o sádico.

A agressividade das ações se intensificou ao ponto em que, em determinado momento, um homem pegou uma arma, a carregou e a colocou na mão de Marina, apontando-a em sua direção. Sem que a artista dissesse uma palavra, a equipe do museu sentiu a necessidade de intervir e retirou o homem do recinto. No entanto, o medo que Marina sentiu era genuíno, e ela confessa em sua biografia que acreditou sinceramente que poderia morrer ali. A respeito da performance, a artista comenta:

O que eu aprendi é que se você deixar nas mãos do público, eles podem te matar. Eu me senti realmente violada. Cortaram minhas roupas, enfiaram espinhos de rosa na minha barriga, uma pessoa apontou uma arma para minha cabeça e outra a retirou. Isso criou uma atmosfera agressiva. Depois de exatamente 6 horas, como eu tinha planejado, me levantei e comecei a caminhar em direção ao público. Todos fugiram para escapar de uma confrontação presente (RIBEIRO, 2014, p. 2).

Após as seis horas da performance terem transcorrido, chegou ao fim o tempo designado para a apresentação. Nesse momento, os trabalhadores do museu se aproximaram de Marina para informá-la sobre o encerramento. No entanto, ocorreu um fenômeno interessante: todos os participantes que estavam presentes fugiram e se afastaram da artista, que já não ocupava mais um papel passivo. Nenhum deles permaneceu para interagir com Marina assim que ela deixou de estar em estado de passividade. “(...) aconteceu uma coisa estranha: naquele instante, as pessoas que ainda permaneciam ali de repente ficaram com medo de mim. Quando caminhei na direção delas, saíram correndo da galeria (ABRAMOVIĆ, 2017, p. 84).”

No dia seguinte à performance, ocorreu outro fato curioso. Muitas pessoas que estiveram presentes ligaram para o museu pedindo desculpas a Marina. Elas admitiram não compreender o que havia acontecido na noite anterior e por que agiram daquela maneira, ou até

mesmo por que permaneceram passivas ao presenciar as diversas formas de violência contra a artista.

Um ponto importante a ser tratado aqui é como a performance de Marina levanta várias questões relacionadas ao gênero. Uma dessas questões é: será que as mesmas coisas teriam ocorrido se um homem estivesse realizando a performance? Eu acredito que não. Além disso, uma situação curiosa que ocorreu em “*Rytmo 0*” foi o fato de que as mulheres não agiram de forma agressiva em relação à artista durante a performance, mas muitas delas disseram aos homens o que eles deveriam fazer.

Marina também ressaltou que as mulheres não agiram contra ela, apenas diziam aos homens o que fazer. Segundo Demaria: Um evento como *Rhythm 0*, baseado em uma aparentemente simples inversão de papéis (o artista é passivo e o público é ativo), e nas possíveis relações e efeitos causados pelos objetos, cria um espaço ritual no qual o corpo oferecido é imediatamente vestido com típicas imagens e papéis de gênero (madona, mãe, prostituta) para que estas sejam enfrentadas, para que se possa estabelecer com elas algum tipo de relação, ou mesmo para que elas sejam contempladas na sua presença. (DEMARIA, 2004, pag. 300 apud CORDOVI, 2020, p. 03).

A presença das mulheres dentro da performance realizada no museu foi de extrema importância, como Marina relata em sua biografia. Ela acredita que a violência que experimentou durante a performance não foi ainda pior devido à presença das mulheres. Marina (2017) afirma: “*Em última análise, creio que a presença das mulheres foi o motivo pelo qual não fui estuprada ali.*” (p. 84).

Outra característica interessante sobre as ações das mulheres presentes era a empatia que demonstravam em relação à artista, algo que parecia faltar nos homens. Marina (2017) observa: “*Se bem que, mais tarde, quando alguém fincou um alfinete em mim, uma mulher enxugou as lágrimas dos meus olhos.*” (p. 84). Fica evidente que as mulheres se preocupavam mais



com a possibilidade de violência contra a artista durante a performance e ocupavam um lugar de vigilância e cuidado, talvez por compartilharem experiências e perspectivas semelhantes.

Uma curiosidade interessante sobre essa performance, é que Marina decidiu fazê-la a partir de sua vivência pessoal. A artista estava recebendo duras críticas por suas ações exploratórias desenvolvidas em seus trabalhos performáticos, como exercícios que desafiavam os limites do corpo e da mente da performer. Sentindo-se incomodada com essa situação, Marina optou por uma abordagem diferente nesse trabalho, então em vez de criar uma performance em que ela seria a responsável pelas decisões, ela decidiu conceder esse poder ao público. Essa escolha desafiou o “padrão comum” das apresentações artísticas, em que o artista propõe e o público simplesmente acata. Marina relata em sua biografia:

As minhas fotografias nuas na Galleria Diagramma provocaram um escândalo ainda maior. Essa reação ao meu trabalho me levou a planejar minha obra mais ousada até então. E se, em vez de eu fazer alguma coisa a mim mesma, eu deixasse o público decidir o que fazer comigo? (ABRAMOVIĆ, 2017, p. 83).

A artista buscava, por meio dessa experiência, deslocar o público de sua posição habitual e conceder-lhe o poder de decisão. Afinal, as críticas que recebia estavam relacionadas às suas escolhas artísticas. No entanto, qual seria o resultado quando a artista adotasse uma postura extremamente passiva e o público presente tivesse o poder de decidir o que fazer com ela? Essa era a questão que Marina queria explorar.

Abramovic expôs seu corpo para que o público pudesse utilizá-lo como suporte, interferindo diretamente, criando marcas, deixando vestígios. O espectador, em sua contemplação, tinha o papel de aceitar sua condição humana e sentir a necessidade de registrar sua ação por meio de estímulos próprios (CARVALHO; PERUZZO; GOT-TARDI, 2018, p. 18).

Naquela performance, não era apenas Marina que experimentava uma posição nova, de completa vulnerabilidade como artista, mas também o público vivenciava um papel diferente, assumindo total responsabilidade pelo que aconteceria dentro da performance em tempo real, ocorrendo em um museu na Itália.

Nos próximos parágrafos, irei estabelecer uma conexão e falar sobre como, agora mais distanciada da minha própria criação na disciplina de performance no contexto da especialização em teatro e educação, fui atravessada e inspirada por Marina Abramovic, especialmente por essa performance específica: *Rytmo 0*.

As duas performances são distintas entre si. A performance de Marina tem uma duração muito maior, sendo apresentada por 6 horas em um contexto de museu aberto ao público em geral. Por outro lado, meu experimento performativo foi mais breve, com apenas 15 minutos de duração, e um público restrito composto pelos meus colegas da pós-graduação.

Apesar das diferenças em escala e contexto, a influência de Marina Abramovic permeou minha abordagem, me encorajando a explorar a conexão emocional e a entrega pessoal na performance. Ao testemunhar a presença e a coragem de Marina em suas performances, percebi a importância de me desafiar e sair da minha zona de conforto. Sua capacidade de conectar-se com o público e provocar reflexões profundas sobre temas universais despertou em mim uma nova compreensão sobre a performance como meio de comunicação e expressão.

Sua coragem, entrega e habilidade de criar conexões emocionais profundas através da performance continuam a me motivar a explorar novas possibilidades e aprofundar meu entendimento sobre o potencial transformador da arte performática.

As duas experiências buscavam explorar a vulnerabilidade de uma mulher dentro da performance. Marina se colocou naquela experiência em silêncio e em uma posição de passividade, entregando-se ao que o público faria com ela, oferecendo seu corpo para estar disponível a eles. Minha própria experiência performativa assemelha-se a

isso, já que eu estava ali, disponível para que o “público” me tocasse, pintasse e falasse em meu lugar.

Outro ponto em que as duas experiências se encontram é na tentativa de construir um elo único e orgânico entre o performer e o público. Não há separação entre eles; todos são importantes para a vivência acontecer e estão presentes e disponíveis. No entanto, ocupam espaços diferentes dentro da performance. Bonfitto (2013) comenta sobre a performance de Marina: *“Não há, no caso, um emissor e um receptor; há um território repleto de latências e incidências que envolvem todos os participantes que se encontram ali, naquele espaço-tempo”* (p. 130). Essa dinâmica também se aplica à minha própria experiência performativa.

Uma outra convergência entre as obras analisadas é a presença de objetos dispostos em uma mesa para serem utilizados pelas artistas. Esses objetos eram diversos: enquanto Marina tinha penas, batom, vinho, uvas, tesoura, garfo, faca, chicote, uma arma carregada uma *Polaroid*, entre outros, na minha ação performativa, incluí canetas, tintas, *post-its* e materiais direcionados para a escrita. Por outro lado, na minha ação performativa, escolhi trazer objetos que possibilitassem a escrita de palavras, frases e expressões, pois meu trabalho estava centrado na reflexão sobre a escrita de si.

Nesses dois trabalhos artísticos, é importante destacar o fato de que ambos partem de uma situação particular, de um desconforto negativo pessoal. Marina Abramovic propõe sua performance como resposta às intensas críticas que recebeu em sua cidade natal por suas performances anteriores, enquanto eu decido realizar minha ação performativa porque me calei por muito tempo diante das agressividades que enfrentei. Conforme afirmado por Bonfitto (2013), “o performativo é ao mesmo tempo auto referencial e gerador de realidades” (p. 182). Tanto a performance de Marina Abramovic quanto a minha ação performativa surgiu a partir de um incômodo individual, mas foram capazes de abordar questões sociais de alcance mais amplo.

Gostaria de abordar a relação entre as performances, especialmente no que diz respeito ao vínculo profundo entre a minha ação performática e minha vida pessoal. Essa conexão pode ser entendida como uma espécie de escrita de si manifestada na prática e apresentada aqui como performance. No entanto, enquanto muitos significados emergiram da minha experiência pessoal em relação ao meu trabalho, outros permaneceram incompreensíveis para mim. Mesmo assim, sentia a necessidade de passar por aquela experiência, mesmo que não conseguisse encontrar uma explicação racional para isso.

Ao ler a autobiografia de Marina Abramovic (2017), encontrei um trecho que dialoga com essas questões. Ela diz: *“Meu trabalho e minha vida estão profundamente interligados. Ao longo de toda a minha carreira, produzi obras cujo significado inconsciente só se tornou claro para mim com o passar do tempo”* (p. 138). Lendo mais sobre a Marina, descobri também que, apesar de sua obra ser extremamente corajosa, ela ainda carrega consigo muitos medos, como menciona várias vezes em sua autobiografia:

Os seres humanos têm medo de coisas muito simples: tememos o sofrimento, tememos a mortalidade. O que eu estava fazendo em ‘Rhythm 0’ - assim como em todas as minhas outras performances - era encenar esses medos para o público: usando a energia da audiência para levar meu corpo ao limite máximo. No processo, eu me libertava dos meus medos. E, quando isso acontecia, me tornava um espelho para o público. Se eu podia fazer isso, eles também podiam (ABRAMOVIĆ, 2017, p. 87).

Marina Abramovic criou *Rytmo 0* a partir de seus medos e dores, incluindo o fato de ser tão criticada por ser uma mulher artista que se expõe em performances não convencionais. Ela cita como seus incômodos pessoais são combustível para sua arte e, apesar dos medos e receios, encontra uma forma de cura ao trabalhar com esses elementos. Fazer uma pesquisa sobre a artista e um de seus trabalhos me fez sentir menos sozinha, pois também tive muitos medos ao criar minha performance e até mesmo ao escrever este trabalho. Marina, além de

me inspirar com suas obras, serve como uma inspiração de coragem e determinação como mulher artista.

Tami Spry (2003), por exemplo, refere-se à performance autobiográfica como o lugar de autoridade narrativa que lhe confere o poder de reclamar e renomear a sua voz e o seu corpo em privado, durante os ensaios, e depois publicamente, nas performances. Isto permite-lhe dizer o pessoalmente político em público, o que tem sido libertador e torturante, mas sempre de alguma maneira capacitante (SPRY, 2003 apud PINHO; OLIVEIRA, 2013, p. 16).

A influência das obras de Marina Abramovich permeou minha performance antes mesmo de eu estar consciente disso. Acredito que, de certa forma, compartilhamos muitas semelhanças ao vivenciarmos a experiência de ser mulher em tempos próximos. Enquanto escrevo este texto, tenho 26 anos, moro no interior de Mato Grosso do Sul, Brasil, enquanto Marina tem 77 anos e reside na grande cidade de Nova York. Estamos em contextos muito distintos, mas ainda assim, enfrentamos violências e dores similares por conta de nosso gênero. Optamos por, através da arte, denunciar, anunciar e rememorar sobre questões que não afetam somente a mim ou a Marina. Isso posto, compreendo que as vivências das mulheres têm distanciamentos consideráveis umas das outras, mas também encontramos interligações profundas que envolvem dores, um ensinamento ao silenciamento, um apagamento de nossas histórias e o constante subjugamento em relação aos homens.

Em *“Rytmo 0”*, Marina foi corajosa ao seu expor de forma vulnerável, e o resultado de sua experiência não foi fácil nem isento de dor. No entanto, isso não a fez interromper seus trabalhos dali em diante. Ela mudou um pouco a forma de fazer performance, não concedendo tanto poder ao público, mas continuou a abordar suas dores e questões pessoais. Essa abordagem pode ser considerada uma forma de “escrita de si” inserida na prática da performance. Marina é uma grande inspiração para mim, mostrando como a vulnerabilidade pode ser uma força

e como é importante para as mulheres se contarem e se exporem, não apenas em âmbito pessoal, mas também para provocar uma reflexão na sociedade sobre questões que precisam ser reconsideradas.

## Considerações Finais

Esse capítulo tem raízes muito anteriores à minha consideração sobre a especialização. Talvez tenha começado a tomar forma no momento em que me tornei consciente do que significa ser mulher nesta sociedade, carregando consigo uma série de desprivilegiamentos.

O nosso encontro, Éveli e Karla, se deu nesse ambiente, de questionamentos sociais, de lutas por transformar o local da mulher em uma sociedade machista. Com muito compartilhar, conversas, leituras, chás, cafés e afeto, fomos levantando questões e referências possíveis para desdobrar as inquietações de Éveli, sob o olhar de Karla, compreender-se em um mundo patriarcal e discutir através da arte. Daí surgiram escritos, roteiros, ações performativas e o retorno ao papel para refletir sobre tudo.

O incômodo com essas injustiças transcendia os limites do pensamento. Por muito tempo, imaginei que esse tema seria o cerne de muitas conversas interpessoais, sem saber que poderia se tornar objeto de estudo acadêmico, culminando em um artigo de conclusão de especialização, e nesse capítulo de livro. Inicialmente, desconhecia materiais que abordassem essa temática, que utilizassem a primeira pessoa do singular e ressaltassem a relevância das escritas pessoais das mulheres. Não por inexistirem, mas porque são poucos divulgados e raramente incluídos em currículos convencionais.

No entanto, à medida que descobri que não estou sozinha nas dores, encontrei companhia nos desejos. Fui incentivada por muitos na minha jornada de pesquisa. Ao expressar alto minhas ideias, as professoras da especialização me encorajaram sobre a importância de abordar as questões das mulheres. Ao longo desse caminho, descobri diversas escritoras que me estenderam a mão, que vieram antes de

mim. Seus textos, embora não as conheça pessoalmente, dialogaram de maneira íntima comigo. Compreendi que somos muitas.

Finalizamos essas reflexões permeadas por memórias, escrita, mulheres, e arte. Seguimos trilhando caminhos atravessados por tantas como nós, transformando espaços e formas, transgredindo a norma. Nesse contexto, trazemos a tona a instigante provocação que Elena Ferrante traz em seu livro “As Margens e o ditado Sobre os prazeres de ler e escrever” quando reflete sobre um soneto de Gaspara Stampa, Rime.

“[...] eis que Stampa me dizia que a caneta feminina, justamente por não ter sido prevista dentro da língua escrita da tradição masculina, devia - há cinco séculos tanto quanto hoje - fazer um esforço enorme e muito corajoso para violar “o jogo habitual” e dotar se de “inspiração e estilo”. (FERRANTE, 2023, p. 25).

Encerramos este texto agradecidas pela companhia de tantas que nos ajudaram a realizar essa pesquisa, por aquelas que vieram antes de nós e tiveram a coragem de expor suas vozes, denunciando injustiças, defendendo direitos e desejos, e também reconhecemos aquelas que não tiveram a oportunidade de se manifestar como desejavam e/ou foram silenciadas. Agradecemos pela acolhida e esperamos que este texto proporcione tanto quanto recebemos para realizá-lo.

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVIĆ, Marina. **Pelas paredes**: memórias de marina abramovic. Tradução de Waldca Barcellos, - 1. cd. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**: alteridades, presenças, ambivalências – 1. Ed. - São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

BORTOLUZZI, Gilvani José; BIANCALANA, Gisela Reis. A arte performática de Marina Abramovic: corpo e dor. **Contemporânea-Revista do PPGART/UFSM**, v. 1, n. 2, p. e19-e19, 2018.

CARVALHO, Carla; PERUZZO, Leomar; GOTTARDI, Pedro. Poéticas do Corpo na Criação Artística em Marina Abramović e Elke Hering. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 8, p. 763-787, 2018.

COHEN, Renato; GUINSBURG, Jacó. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. 1987.

COLLING, Ana Maria. **Tempos diferentes, discursos iguais**: a construção do corpo feminino na história - Dourados, MS: Ed. UFGD, 2014.

CORDOVIL, Daniela. A experiência mística e o sagrado na obra de Marina Abramović. **Numen**, v. 23, n. 1, 2020.

CORRÊA, Renata. **Monumento para uma mulher desconhecida**: ensaios íntimos sobre o feminino. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2022.

DE ALMEIDA CASTANHEIRA, Ludmila. Discursos menores: feminismos e performance arte. **ILINX-Revista do LUME**, n. 10, 2016.

FERRANTE, Elena. **As margens e o ditado**: sobre os prazeres de ler e escrever. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

FERRARA, Jessica Antunes. Escrita e reinvenção de si: caminhos para uma prática discursiva feminista. **Revista Garrafa**, v. 17, n. 47, p. 166-191.

GEBARA, I. **As águas do meu poço**: Reflexões sobre experiências de liberdade. São Paulo: Brasiliense, 2005.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

MAGALHÃES, Leonilia; LEAL, Priscilla Cruz. A arte performática, corpos e feminismo. **Revista do centro de pesquisa e formação**. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/files/artigo/4084962a-349d-42ee-82d3-c40cb6ddf7b3>>. pdf, 2016.

PERROT, Michelle. Escrever a história das Mulheres. In: **Minha História das. Mulheres**. Tradução de Ângela M.S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. In: **Revista Brasileira de História**, v. 9, n. 18. São Paulo: Associação Nacional dos Professores Universitários de História – ANPUH, 1989, p. 09-18.

PINHO, Armando F; OLIVEIRA, João Manuel de. O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. **Ex aequo**, v. 27, p. 56-76, 2013.

RAGO, Luzia Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subje-tividade - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história**: masculino, feminino, plural. Florianópolis: Ed. Mulheres, p. 25-37, 1998.



RIBEIRO, Renato Janine. As múltiplas facetas da arte performativa de Marina Abramovic. **IEA/USP. Entrevista a Flávia Dourado**, em 07/11/2014. Disponível em: <<http://iea.usp.br/noticias/marina-abramovic>> Acesso em: 4 jul. 2016.

# A CENA TEATRAL E A UTILIZAÇÃO DAS CORES

Larissa dos Santos Catonho<sup>16</sup>

Gil de Medeiros Esper<sup>17</sup>

*“No azul profundo as estrelas eram cintilantemente esverdeadas, amarelas, brancas, cor-de-rosa, de um brilhante mais vítreo do que em casa — mesmo em Paris: chame-se-lhes opalas, esmeraldas, lápis lazuli, rubis, safiras. Certas estrelas são amarelo-limão, outras têm um rubor rosa, ou um verde ou azul ou um brilho que não se esquece. E sem querer alargar-me neste assunto torna-se suficientemente claro que colocar pequenos pontos brancos numa superfície azul-preta não basta.”*

Vincent van Gogh

*(Carta de Van Gogh a Theo em 19 de junho de 1888).*



Vincent van Gogh, *Starry Night over the Rhone*

<sup>16</sup> Larissa dos Santos Catonho é especialista em Teatro e Educação: Processos Criativos e Pedagógicos pela Universidade Federal da Grande Dourados; graduada em Design de Interiores pela UNIGRAN em 2018 e, atualmente, discente de graduação no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados.

<sup>17</sup> Gil de Medeiros Esper é Doutor em Teatro pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia; Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem e Licenciado em Artes Cênicas, ambas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

## Introdução

O trecho apresentado como epígrafe a este capítulo, atribuído a Vincent Van Gogh, descreve suas impressões sobre o céu estrelado durante uma noite. Van Gogh, conhecido pela habilidade em retratar cores vibrantes e expressivas em suas obras, descreve as estrelas como cintilantes em uma variedade de tons, como esverdeadas, amarelas, brancas, cor-de-rosa, e atribui a elas um brilho vívido e intenso.

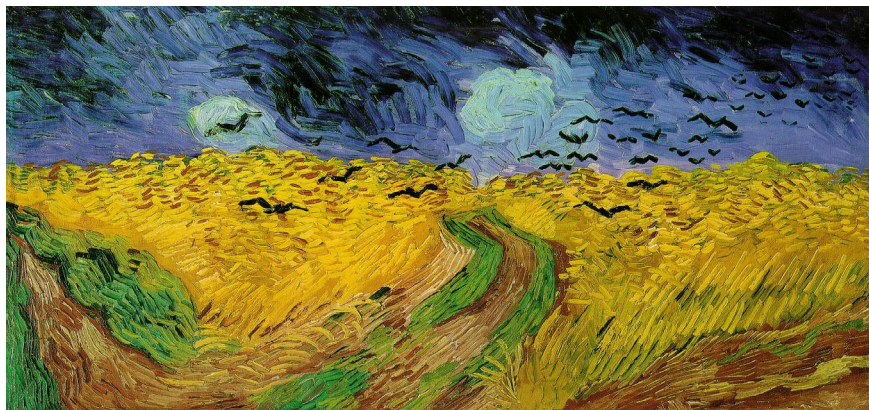
Embora a citação de Van Gogh seja especificamente sobre o céu estrelado e sua paleta de cores, pode-se estabelecer uma relação com a utilização das cores na construção de uma imagem cênico/teatral. Assim como Van Gogh busca capturar a variedade e a intensidade das cores no céu, os artistas teatrais podem utilizar as cores de forma expressiva para criar atmosferas, evocar emoções e transmitir significados simbólicos.

No teatro, a seleção cuidadosa das cores na cenografia, no figurino e na iluminação pode contribuir para a criação de uma imagem impactante e esteticamente rica. As cores podem representar o estado de ânimo dos personagens, comunicar informações sobre o contexto da peça e ajudar a estabelecer uma atmosfera emocional para o público.

Assim como Van Gogh buscava ir além de simplesmente colocar pequenos pontos brancos em uma superfície azul-preta, os artistas teatrais também têm o desafio de trabalhar com a paleta de cores de forma intencional e expressiva, utilizando-a para enriquecer a experiência visual dos espectadores.

A utilização das cores nas artes, sejam elas visuais, cinematográficas, ou cênicas estabelece uma relação intrincada, repleta de possibilidades expressivas e estéticas. Os estudos sobre o uso das cores nas artes visuais, por exemplo, têm contribuído para enriquecer a linguagem teatral, explorando o potencial emocional, simbólico e narrativo das cores. Como na pintura e nas artes visuais, no teatro as cores podem evocar emoções, criar atmosferas e transmitir significados simbólicos.

Os estudos sobre a utilização das cores nas artes cênicas, devem, em nossa visão, passar pela relação interartes, consideramos que esse olhar é importante para ampliar o repertório dos artistas teatrais, proporcionando novas ferramentas expressivas e estéticas. A interação entre as cores e o teatro promove uma experiência sensorial e emocionalmente envolvente, tornando cada espetáculo uma manifestação visualmente rica em significado.



Campo de trigo com corvos - Vincent van Gogh

A expressividade das pinceladas e cores de Vincent Van Gogh pode até mesmo encontrar um paralelo no ato de criação teatral, como podemos observar em um pretenso exercício que ousamos experimentar neste capítulo, por meio de uma alusão à poética das correspondências - Assim como Van Gogh aplicava pinceladas vibrantes e texturizadas para transmitir suas emoções e percepções únicas do mundo, os artistas teatrais usam uma variedade de elementos para criar uma experiência envolvente, que possa, de alguma maneira impactar o público (comunicar?).

As pinceladas enérgicas de Van Gogh, carregadas de emoção e movimento, podem ser comparadas às escolhas de gestos e movimentos dos atores no teatro. Assim como as pinceladas criam uma textura e ritmo visual, os gestos e movimentos teatrais trazem vida aos personagens, comunicam emoções e impulsionam a narrativa.

Da mesma forma, as cores vibrantes e expressivas de Van Gogh têm o poder de evocar sentimentos intensos e criar atmosferas emocionais. No teatro, a utilização cuidadosa das cores na cenografia, iluminação e figurino pode desencadear respostas emocionais no público, imergindo-os na atmosfera da peça e ajudando a transmitir nuances e simbolismos sutis.

A busca de Van Gogh por uma expressão pessoal e emocional através de suas pinceladas e cores pode ressoar com a busca dos artistas teatrais por autenticidade e conexão emocional com seus personagens e histórias. Ambos os processos criativos envolvem a exploração da subjetividade, a expressão individual e/ou coletiva e a capacidade de transmitir emoções.

Assim, a expressividade das pinceladas e cores de Van Gogh pode oferecer inspiração aos artistas teatrais, encorajando-os a explorar a potência emocional, sensorial e estética de sua própria arte. Tanto Van Gogh, quanto os criadores teatrais compartilham a busca pela expressão única, pelo impacto emocional/comunicativo e pela criação de uma conexão com o público. Essa é a busca de todas as linguagens artísticas e, portanto, de todos os artistas.

Este capítulo faz parte da conclusão do curso de pós-graduação em *Teatro e Educação: Processos Criativos e Pedagógicos*, oferecido pela UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados e propõe uma investigação sobre a relação das cores na criação teatral.

É importante reconhecer que enquanto áreas como as artes visuais, fotografia e cinema têm estudos mais aprofundados sobre a paleta de cores, simbologia e composição, o campo teatral ainda está em busca de uma compreensão mais ampla desses elementos. Portanto, neste capítulo, buscamos estender nosso olhar além do teatro, explorando o conhecimento dessas outras linguagens artísticas, e até mesmo recorrendo a olhares da física e da biologia.

O objetivo deste estudo surgiu a partir do meu interesse prévio no uso consciente da cor em ambientes. Como graduada em Design de Interiores, esse interesse decorre de percepções pessoais sobre estilos de arquitetura e design muito comuns atualmente, nos quais predominam

cores pálidas e neutras. À medida que o mundo parece estar caminhando para uma paleta cada vez mais acinzentada, observei que os lugares cotidianos estão perdendo sua riqueza cromática. Dessa forma, despertou em mim o desejo de compreender como a arte pode transmitir mensagens capazes de fazer-nos olhar novamente para esse aspecto tão significativo de nossa rotina, uma vez que as cores possuem um efeito transformador em nós, seres humanos.

A cor é uma das ferramentas mais eficazes na arquitetura e design de interiores. Graças à sua capacidade de transformar, pode aumentar espaços, alterar formas, destacar volumes e separar ou unir divisões. Pode ainda transmitir luz e calor aos cantos mais escuros, destacar ou disfarçar elementos da estrutura do prédio e realçar as formas do mobiliário. (SERRATS, 2011, p.7. *APUD* CAGNIN e ROCHA, 2018, p. 2)

Minha formação prévia em Design de Interiores proporcionou uma perspectiva singular sobre cores e iluminação. Acredito que a aplicação consciente das cores no design desempenha um papel crucial no dia a dia dos usuários de um projeto. Por isso, reconheço a importância fundamental de estudar a cor em todas as suas dimensões e manifestações.

Aplicar cores em um ambiente não é um ato arbitrário ou meramente intuitivo. Requer um profundo entendimento acerca dos fenômenos do cromatismo, das estruturas culturais que simbolizam as cores, como também dos princípios que regem o trabalho do design de interiores, pois a escolha inadequada e sem um estudo minucioso pode prejudicar seriamente o resultado final, trazendo grande insatisfação aos usuários e transmitindo sensações desagradáveis e totalmente contrárias aos objetivos e atividades realizadas no ambiente. (CAGNIN e ROCHA, 2019,2019, p. 9)

Por exemplo, a cor verde possui um poder inegável de transmitir tranquilidade, não apenas devido ao efeito cultural e simbólico que atri-

bui a cor à esperança, mas também por questões fisiológicas, conforme apontado por Luciano Guimarães no artigo *Percepção das cores e cultura*:

Vejamos então como esta questão pode se desenvolver com a cor verde. Esta cor ocupa posição central no espectro eletromagnético – arbitrariamente definido como 495 a 566 quilomícrons – e que, portanto, está equidistante dos seus dois extremos, é a cor que trará maior tranquilidade ao nosso ânimo. Pela sua codificação biofísica, temos, então, a formação de uma cor mais suave, mais distante e mais tranquilizante. Como exemplo da influência desta cor, temos o que aconteceu na ponte Blackfriars, em Londres, onde ocorriam muitos suicídios há alguns anos. Ao pintarem a ponte de verde, o número de suicídios naquele local caiu em 75%. Seria realmente o verde a cor da esperança? (GUIMARÃES, S/D, p. 9)

Com esse interesse em mente, busco explorar de que forma as cores podem influenciar nossas emoções e comportamentos, e como esse conhecimento pode ser aplicado para criar ambientes mais estimulantes, acolhedores e propícios ao bem-estar das pessoas, refletindo também sobre minha nova área de pesquisa e prática, que são as artes da cena.

Por meio deste capítulo, esperamos contribuir para a valorização e reintegração da diversidade cromática em nosso cotidiano, bem como pretendemos chamar a atenção dos criadores cênicos para um olhar cada vez mais atento à utilização das cores em seus processos criativos.

## O Olhar e a Cor

Se nos aspectos arquitetônicos notamos um certo “acinzentamento”, olhando por outros prismas, como o da publicidade, por exemplo, e, partindo-se da ideia de que vivemos em uma sociedade da “cultura visual”, estamos em um mundo repleto de estímulos visuais, muitas vezes subestimamos o poder de um elemento aparentemente simples, mas de extrema importância: a cor. Ela tem o poder de influenciar e guiar nossa percepção, revelando mensagens ocultas em locais cotidianos

como comerciais de TV, filmes, ambientes e até mesmo em obras de arte. Ao longo da história, a cor tem sido objeto de estudo por diversos teóricos e áreas do conhecimento, desde a arte, física e química até a biologia, mas sua complexidade e impacto em nossas vidas ainda estão em constante exploração.

Afinal, o que é a cor? Podemos classificá-la em dois âmbitos distintos: a cor física e a cor psicológica. A primeira, refere-se às propriedades físicas e espectrais da luz, ou seja, está relacionada aos comprimentos de onda específicos que são refletidos quando a luz incide sobre um objeto. Já a cor psicológica está intrinsecamente ligada às nossas percepções e associações emocionais, aquilo que sentimos quando nos deparamos com determinada tonalidade.

Na arte, por exemplo, a cor desempenha um papel essencial na transmissão de emoções e significados. Pintores, designers e artistas em geral compreendem a linguagem das cores e utilizam-nas habilmente para evocar sentimentos, criar atmosferas e contar histórias. Cada matiz, saturação e combinação cromática pode transmitir uma mensagem única e provocar diferentes sensações em quem observa.

Além disso, a ciência também nos mostra que a cor possui efeitos biológicos e psicológicos em nosso cérebro. Estudos têm revelado que certas cores podem influenciar nossas emoções, comportamentos e até mesmo nossos hábitos alimentares. O vermelho, por exemplo, pode aumentar nossa frequência cardíaca e estimular o apetite, enquanto o azul tende a acalmar e promover a concentração.

A cor está presente em todas as esferas de nossas vidas, desde a decoração dos ambientes em que vivemos até as roupas que vestimos, passando pela sinalização de trânsito e a identidade visual das marcas que consumimos. Sua influência é tão profunda que é utilizada estrategicamente em marketing e publicidade para criar conexões emocionais entre produtos e consumidores.

Portanto, é essencial compreendermos a importância do olhar atento para a cor e como ela pode moldar nossas experiências e per-



cepções do mundo ao nosso redor. A conscientização sobre o impacto das cores nos convida a explorar novas perspectivas, apreciar a riqueza cromática que nos cerca e utilizar esse conhecimento de forma consciente e criativa em nossas vidas, seja como criadores ou como espectadores das obras-primas que a paleta de cores pode nos oferecer.

A cor é mais do que um mero elemento visual; é uma ferramenta que pode ampliar a beleza e o significado de tudo aquilo que nossos olhos alcançam.

### A teoria da cor: aspectos históricos – entre a ciência e a arte

A história do estudo das cores é atravessada por dois grandes nomes da história mundial, Issac Newton e Wolfgang von Goethe (*Doutrina das cores*), embora este segundo tenha morrido contrapondo a sua visão à de Newton, na atualidade temos, conforme salienta Heisenberg em seu artigo *A doutrina goetheana e newtoniana das cores à luz da física moderna* (2015), que:

Tornou-se claro, a todos aqueles que se ocuparam das doutrinas goethiana e newtoniana das cores nos tempos atuais, que obviamente não se ganha muito conhecimento mediante a investigação da pergunta sobre qual das duas doutrinas seria verdadeira ou falsa. Entretanto, em cada questionamento específico uma decisão deve ser tomada e, com isso, nos lugares onde há efetivamente uma oposição o método das ciências naturais de Newton torna-se vitorioso sobre a força intuitiva de Goethe. Mas, no fundo, ambas as teorias tratam de coisas distintas e permanece a pergunta sobre como é possível que tantos objetos distintos possam ser vinculados ao conceito. (HEISENBERG, 2015, p. 211)

Indo um pouco além na análise, em artigo intitulado *A teoria das cores de Goethe e sua crítica a Newton* (2016), Brito e Reis apresentam uma perspectiva até mesmo de complementaridade entre as ideias defendidas pelos dois gênios da história mundial:

As teorias de Goethe e Newton possuem uma relação, não necessariamente antagônicas, mas de certo modo complementar, tendo em vista que a teoria goetheana contempla aspectos que não são compreendidos pela teoria de Newton, como a interpretação das cores a partir das sensações causadas. Devemos levar em consideração que estas teorias partem de visões de mundo completamente distintas, baseadas em suas próprias filosofias e derivadas da necessidade pessoal de ambos. Estes aspectos da teoria de Goethe e Newton são importantes para fazermos uma abordagem contextual do Ensino de Ciências em que o conhecimento da ciência não se basta em si mesmo, mas só ganha legitimidade na medida em que permite maior reflexão e compreensão do mundo onde a ciência é construída. Uma leitura científica da cultura, bem como uma leitura cultural da ciência são fundamentais para uma formação cidadã de estudantes da escola básica. (BRITO e REIS, 2016, p. 297)

Isaac Newton e Johann Wolfgang von Goethe desenvolveram teorias distintas sobre a natureza das cores e como elas são percebidas pelo ser humano. Suas visões divergentes em relação à teoria da cor refletem suas abordagens filosóficas e científicas distintas.

A teoria de Newton, conhecida como teoria corpuscular, é baseada na física e nas propriedades dos objetos. Segundo sua abordagem, a luz é composta por partículas minúsculas chamadas corpúsculos, que possuem diferentes cores intrínsecas. A cor de um objeto é determinada pela forma como ele interage com a luz e reflete ou absorve certos comprimentos de onda. Newton demonstrou experimentalmente que a luz branca pode ser decomposta em um espectro de cores ao passar por um prisma, criando assim o famoso “arco-íris” de cores. Sua teoria se baseia na ideia de que as cores são propriedades objetivas dos objetos e da luz, independentes da percepção humana.

Por outro lado, a teoria das cores de Goethe difere fundamentalmente da abordagem newtoniana. Goethe, um poeta e filósofo alemão,

desenvolveu sua teoria com base em concepções subjetivas e estéticas. Sua teoria, conhecida como teoria fenomenológica, considera a cor como um fenômeno subjetivo e sensorial, resultante da interação entre a luz e os órgãos visuais do observador. Em contraste com Newton, Goethe argumentou que a cor não é uma propriedade objetiva, mas sim uma experiência subjetiva que depende da percepção e sensibilidade do indivíduo.

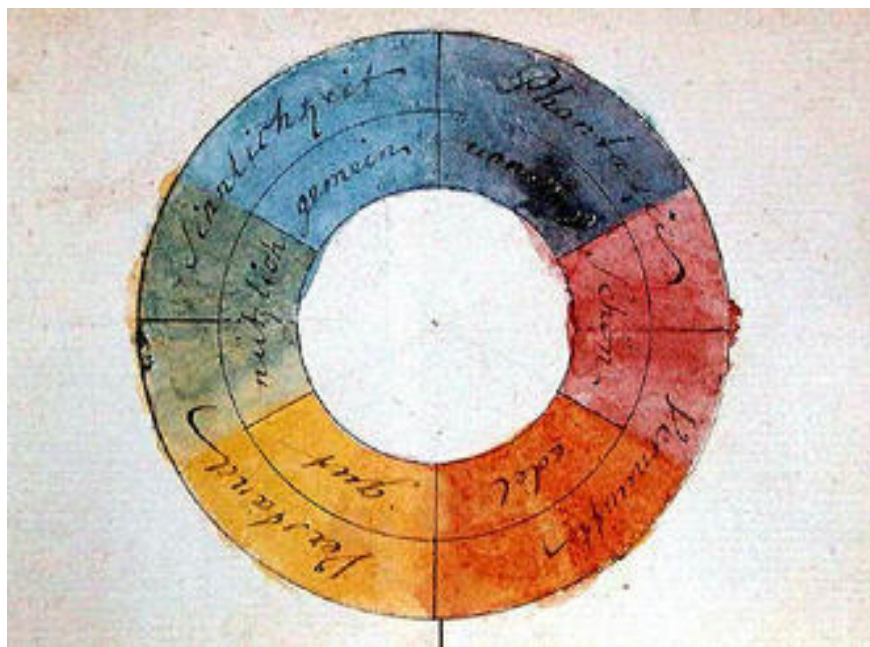
Goethe rejeitou a ideia de que a luz branca poderia ser decomposta em um espectro colorido, enfatizando a importância da transição suave entre as cores, especialmente entre o claro e o escuro. Para ele, as cores não são entidades isoladas, mas sim parte de um conjunto que se transforma gradualmente. Sua teoria também incorporou o conceito de polaridade, no qual as cores opostas são vistas como aspectos complementares de uma mesma unidade.

Enquanto Newton baseou suas teorias em experimentos e princípios físicos, Goethe enfatizou a importância da observação subjetiva e da experiência estética para entender a natureza das cores. A abordagem de Goethe era mais orientada para a filosofia e a arte, buscando compreender a relação entre a percepção humana e o mundo natural. Por outro lado, a teoria de Newton permaneceu mais vinculada à física e à ciência, com ênfase nas propriedades objetivas da luz e dos objetos.

Essas duas teorias sobre a cor, apesar de distintas, contribuíram para enriquecer o debate científico e filosófico sobre a natureza da luz e das cores. Enquanto a teoria de Newton foi fundamental para o desenvolvimento da óptica moderna e da física da luz, a abordagem fenomenológica de Goethe enfatizou a importância da subjetividade e da sensibilidade na percepção das cores, influenciando as áreas da arte e da estética. Ambas as perspectivas continuam a ser estudadas e discutidas até os dias de hoje, oferecendo insights valiosos para a compreensão da rica e complexa natureza das cores.

Na teoria das cores de Johann Wolfgang von Goethe o círculo cromático contém uma escala de 12 cores sendo elas divididas em cores Primárias (azul, amarelo e vermelho), cores secundárias (laranja, verde, roxo

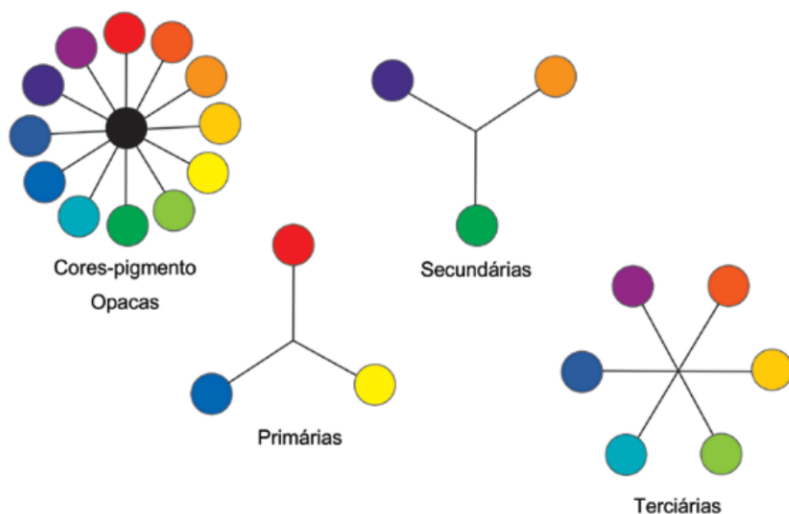
ou violeta) e terciárias (Vermelho-alaranjado, Vermelho-arroxeadado, Amarelo-alaranjado, Amarelo-esverdeado, Azul-esverdeado, Azul-arroxeadado).



Círculo cromático de Goethe

Nesta teoria temos as cores primárias como as cores fundamentais e originárias, e quando combinadas entre si dão origem às cores secundárias, e conseqüentemente as cores terciárias são combinações das cores primárias e secundárias, como descrito na imagem acima.

Com o círculo cromático estabelecido, ainda há classificações para essas cores, quando elas estão opostas no círculo elas são chamadas cores complementares, esta classificação é a que mais contém contraste em si mesma. Cores que ficam em “casas vizinhas” são chamadas de cores análogas e possuem baixo contraste, também existe a classificação chamada de cores triádicas, que ocorre quando colocamos um triângulo no círculo e podemos ter três cores em cada ponta do triângulo.



Cores-pigmento opacas, primárias, secundárias e terciárias. Fonte: (Silveira, 2015, p. 48)

Com as ferramentas dadas por esta teoria, conseguimos criar paletas de cores que irão nos direcionar na criação da composição visual, assim, conseguimos dar foco onde queremos ou dar menos ênfase a partes específicas.

Dentre as diversas formas de arte, a cor é sempre um elemento-chave na composição, pois contribui para a concepção, compreensão e integridade da obra como um todo. Por meio das cores, podemos transmitir mensagens, direcionar o olhar do espectador e criar harmonias em consonância com o tema abordado.

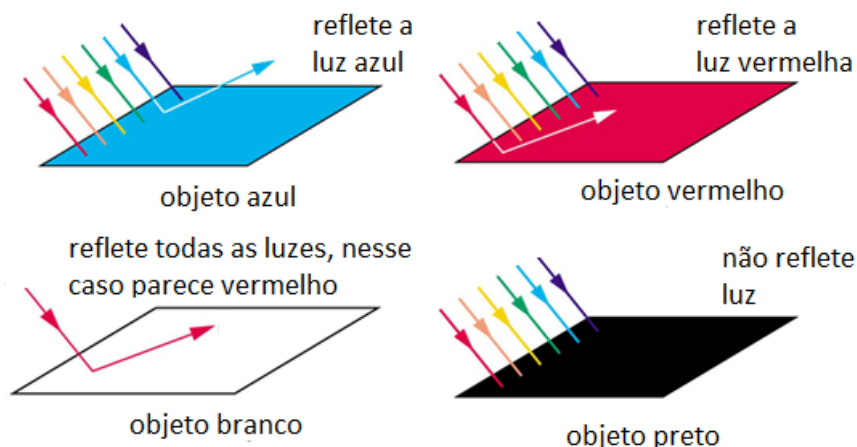
Com a cor conseguimos dar destaque à uma personagem, usando cores contrastantes com o cenário, ou dando um foco diferente na composição cênica, por exemplo, fazendo uso do círculo cromático podemos usar as diversas combinações para criar esta sensação. como usar cores complementares no cenário e elementos cênicos e figurinos.

Para obtermos uma transmissão mais eficaz da mensagem, é fundamental analisar a composição visual da obra como um todo. Essa composição é formada pelo conjunto de elementos presentes na obra,

como a disposição dos elementos e as cores utilizadas. Podemos até mesmo imaginar as cenas teatrais como quadros em movimento, nos quais os elementos não são estáticos, mas ganham vida. No teatro, assim como nas artes visuais, a composição visual desempenha um papel fundamental na transmissão da mensagem. Conforme mencionado por Yaska, “Já não se tratava mais de olhar a cena como um ‘quadro’, mas tratava-se da própria ‘invasão’ da pintura no palco por meio de telões pintados” (ANTUNES, 2008, p. 1).

Um grande artifício para a construção da composição cênica é a iluminação teatral, com ela conseguimos guiar o olhar do espectador para focos precisos, conseguimos esconder erros e modificar cores.

Para Newton a luz é constituída de sete cores, sendo elas vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil (índigo) e violeta, e a cor que enxergamos consiste na interação da luz com os objetos, por exemplo, um objeto um objeto que possui a cor azul, irá refletir somente a cor azul contida na luz e absorver as outras seis cores. Consideramos o branco como a soma de todas as cores possíveis pois ele reflete todas as cores contidas na luz e o preto a ausência de cores pois o mesmo não reflete nenhuma das cores contidas na luz.



Esquema de reflexão da luz. Fonte: [pt.khanacademy.org](http://pt.khanacademy.org)

## A cor física

A cor física está relacionada às propriedades naturais dos objetos e à interação da luz com eles. Ela é determinada pelos comprimentos de onda específicos que são refletidos quando a luz incide sobre um objeto. Além disso, a cor física é um evento fisiológico que ocorre em nosso organismo, sendo processado através da visão.

Para compreendermos melhor, a visão desempenha um papel fundamental na percepção da cor. Por meio das células receptoras presentes em nossos olhos, conhecidas como cones e bastonetes, somos capazes de detectar e interpretar a cor. Essas células captam os estímulos luminosos e transmitem a informação ao cérebro, permitindo que percebamos as cores ao nosso redor. Assim, a cor é o resultado da ação da luz nos nossos olhos e da interpretação neural que ocorre em nosso sistema visual. “Os aspectos físicos definem a cor como uma sensação organizações nervosas a partir do estímulo da luz, isto é, a cor seria o resultado da ação da luz sobre os olhos primeiramente.” (SILVEIRA, 2015 p. 17).

Além disso, a cor pode ser analisada em termos quantificáveis, levando em consideração características como matiz, saturação e croma. De acordo com a teoria de Albert Munsell, o matiz refere-se à qualidade que diferencia uma cor das outras, como o azul em contraste com o amarelo ou o vermelho. A saturação está relacionada à intensidade ou vivacidade da cor, ou seja, a quão pura ou diluída ela aparece. Por fim, o croma indica a pureza da cor, ou seja, a sua distância em relação ao neutro, sem qualquer adição de branco ou preto. “Matiz é a característica que diferencia uma cor da outra: o azul do amarelo, o azul do vermelho, etc., o valor é, para Munsell, o grau de claridade ou de obscuridade contido numa cor, e o croma, por sua vez, é a qualidade de saturação de cada cor que indica seu grau de pureza”. (SILVEIRA, p. 62)

Abaixo temos uma imagem que exemplifica como podemos visualizar a cor de acordo com a teoria de Munsell. A escala de preto

representa a saturação, o círculo de cores representa o matiz e a variação de verde representa o croma.



Esquema de cores Munsell. Fonte: (Silveira, 2015, p. 64)

Essas definições ajudam a compreender a natureza da cor física, sua formação e como ela é percebida por meio da visão. A cor é um fenômeno complexo, que envolve a interação entre a luz, os objetos e o sistema visual humano. Ao compreender esses conceitos, podemos explorar de forma mais profunda a influência da cor em diferentes contextos, como no cinema, teatro, publicidade e outros campos criativos.

## A cor psicológica

A cor psicológica desempenha um papel fundamental no campo da psicologia, pois está intrinsecamente ligada às emoções, percepções e comportamentos humanos. As cores têm a capacidade de afetar nosso estado de espírito e até mesmo influenciar nossas decisões. Diferentes tonalidades podem desencadear respostas emocionais específicas, como o azul que tende a transmitir uma sensação de calma e tranquilidade, ou o amarelo que pode evocar alegria e otimismo. Entender a interação entre a cor e o psicológico é valioso para áreas como publicidade,



design, arquitetura e outras disciplinas, pois permite criar ambientes e produtos que despertem emoções específicas e gerem uma experiência significativa para as pessoas.

A cor psicológica é fruto da evolução de nossa espécie, quando desenvolvemos pensamentos complexos sobre a cor e a linguagem, atribuindo significados e sensações a cada matiz. Cada cor transmite sentimentos específicos e parece possuir um significado próprio, podendo ser associada a diferentes emoções. Por exemplo, o vermelho pode evocar tanto paixão quanto raiva. Como mencionado por Eva Heller em *A Psicologia das Cores: Como as cores afetam a emoção e a razão*: “Do amor ao ódio - o vermelho é a cor de todas as paixões, as boas e as más. Por trás do simbolismo está a experiência: o sangue se altera, sobe à cabeça e o rosto fica vermelho, de constrangimento ou por paixão, ou por ambas as coisas simultaneamente”. (Heller, 2012, p. 105)

A interpretação psicológica da cor está intrinsecamente ligada à maneira como a percebemos e como atribuímos significados, o que nos permite transmitir mensagens e despertar sentimentos por meio de sua aplicação. Essa associação é particularmente evidente quando pensamos em um lugar calmo e tranquilo, que imaginamos geralmente nas cores branco ou azul. Entretanto, é possível criar a mesma sensação com cores aparentemente opostas, como o amarelo ou vermelho, como ocorre no pôr do sol, em que a tranquilidade é transmitida através do laranja e do amarelo.

Essa relação entre cores e significados também pode ser encontrada em sinais e símbolos, como no semáforo, onde associamos o vermelho ao “pare” e o verde ao “siga”. A escolha dessas cores específicas não é aleatória; ela se baseia em características físicas das cores que as tornam mais visíveis à distância.

Isso é particularmente importante para o estudo da cor, uma vez que determinadas cores têm melhor ‘leitura’ na periferia, enquanto outras têm na região central da retina. A distribuição das células sensíveis a cada cor determina

áreas específicas de predominância, o que pode ser bem utilizado em um produto de informação visual. Por exemplo, sabendo que o canal verde-vermelho é mais bem percebido à distância, o uso dessas cores nos semáforos de trânsito é eficiente e adequado. (Guimarães, p. 27)

Para compreender melhor os significados atribuídos às cores, é necessário mesclar aspectos físicos e psicológicos envolvendo a semiótica das cores. Na arte, as cores podem ser subvertidas e utilizadas de forma não literal para questionar e explorar o funcionamento do mundo. As regras estabelecidas não precisam ser seguidas à risca no campo artístico, permitindo a criação de diferentes sensações ao associar cores a diferentes formas, iluminação, volumes e outros elementos.

A contextualização cultural também é fundamental na interpretação das cores. O significado simbólico das cores pode variar de acordo com questões culturais e geográficas. Por exemplo, enquanto no ocidente o preto é associado ao luto e melancolia, na cultura chinesa, o branco representa o luto.

Além disso, algumas cores podem conter significados contraditórios, dependendo do contexto em que são aplicadas. Como já dito, o vermelho é um exemplo disso, podendo ser interpretado não só como a cor do amor, da paixão ou da raiva, mas também como símbolo de perigo ou proibição. Essa dualidade pode ser explorada artisticamente para criar significados complexos e intrigantes.

Segundo Luciano Guimarães no artigo *Percepção das Cores e Cultura* apresentado no XIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, é possível identificar uma codificação binária nas cores, que garante sentidos opostos a elas:

Assim, podemos dizer que, na simbologia das cores, é possível encontrarmos uma codificação binária, ou seja, dois sentidos opostos para cada cor: um sentido positivo e um negativo. [...] podemos voltar ao vermelho e buscar as suas relações na segunda realidade: [...] na história das civilizações, culturalmente o vermelho está

quase sempre associado ao sangue e ao fogo e há um vermelho tomado positivamente e um tomado negativamente, tal como há um sangue tomado positivamente e um sangue tomado negativamente e um fogo tomado positivamente e um fogo tomado negativamente”. [...] Assim, em sentido positivo, o vermelho buscará toda a sua força no sangue de Cristo. A medicina utilizará deste vermelho: a cruz vermelha indicará o sangue da vida, da medicina que cura. Para a cultura pagã, no entanto, o vermelho torna-se mais forte: a cor da maçã do Paraíso, fonte de pecado, do vinho e das vestimentas de Baco, de Dionísio, do amor carnal, da paixão, do coração, lábios, do erotismo e da atração. [...] O vermelho como representante do fogo aquecerá os amantes mas indicará a cor da proibição: não toque no fogo! A cor da transgressão torna-se a cor da proibição. [...] Se na Idade Média já era o vermelho a cor do pecado e do crime, também da punição, vejamos algumas aplicações contemporâneas do vermelho como interdição e perigo: as sinalizações e os semáforos no trânsito automotivo, marítimo e ferroviário indicam com o vermelho interdição e perigo; no futebol, o cartão vermelho indica a falta grave e a exclusão do jogador da partida; na farmacologia, a tarja vermelha na embalagem indicará a advertência ao uso do remédio sem prescrição médica. O vermelho é também a cor da imposição, a cor da negação, a cor da correção das provas, das anotações de advertência, da nota baixa. É a cor do controle. [...] Vermelho é a cor do manto de São Jorge. É a cor da cabeleira de Judas e do Curupira, da mulher menstruada, impura para a história judaico-cristã. É a cor do Comando Vermelho, organização paramilitar que comanda a criminalidade no Rio de Janeiro. Como cor da revolução o vermelho surgiu em 1871 com a Comuna de Paris. Tornou-se a cor dos comunistas e da esquerda. É a cor do materialismo, do fogo que transforma e, portanto, a cor da transformação, da Revolução. É também a cor da ação e imposição,

marcas do processo revolucionário. A sua relação com o círculo faz do vermelho a cor de maior dinamismo sem alterar a sua configuração básica. Politicamente se opõe ao branco, a direita, tanto na revolução Francesa, quanto na Russa e nas suas aplicações consequentes. É a cor da extinta União soviética, do exército vermelho, da China e da cartilha de Mao-Tsé-Tung e é a cor, no imaginário do período da guerra fria, do maior perigo: “o Botão Vermelho” que acionaria o fim nuclear da humanidade. É a cor do PT, do MST, da CUT, do ex-PCB, do Pcd B, do PSTU, do lenço dos brizolistas e da CUT. Para os opositores políticos o vermelho comunista é o vermelho do perigo. [...]. (GUIMARÃES, S/D, p. 11-13)

A cor psicológica é uma ferramenta de comunicação e expressão artística, mas sua interpretação e significados devem levar em conta a complexidade cultural, a subversão artística e a fluidez dos sentimentos que as cores podem evocar. Ao trabalhar com a cor no teatro, é fundamental considerar esses aspectos e ser criativo para utilizar as cores de forma consciente com a finalidade de gerar impacto, ou seja, comunicar artisticamente.

## O cinema e o trabalho sobre a paleta de cores<sup>18</sup>

A utilização das cores no cinema desempenha um papel crucial na criação de atmosferas, na expressão emocional e na construção visual de uma narrativa. Por meio da escolha cuidadosa das paletas de cores, os cineastas podem transmitir significados simbólicos, estabelecer o tom do filme e evocar respostas emocionais nos espectadores.

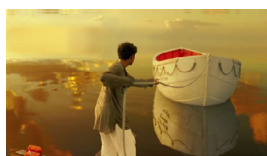
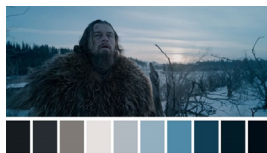
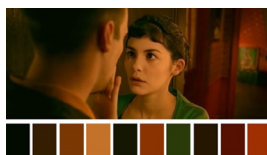
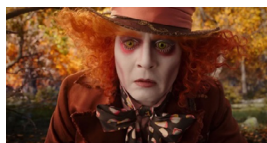
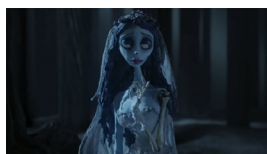
Um exemplo marcante do uso das cores no cinema é o filme “Amélie Poulain” (2001), dirigido por Jean-Pierre Jeunet. A paleta de cores vibrante e saturada utilizada no filme contribui para a construção de um mundo

---

<sup>18</sup> As imagens situadas na barra lateral da página foram retiradas do Instagram @colorpalette.cinema, e estão disponíveis em: <<https://www.instagram.com/colorpalette.cinema/>>.

mágico e fantasioso. Os tons quentes, como vermelho e laranja, são predominantes, criando uma atmosfera acolhedora e alegre. Essas cores intensas refletem a personalidade vibrante da protagonista e transmitem a energia positiva que permeia a história. Além disso, o contraste com cores mais frias, como azul e verde, é utilizado para representar a solidão e a melancolia de certos personagens. A paleta de cores contribui para a narrativa visual e reforça as emoções presentes no filme.

Outro exemplo impactante é o filme “A Lista de Schindler” (1993), dirigido por Steven Spielberg. Neste caso, a escolha da paleta de cores em preto e branco é uma decisão estética e narrativa poderosa. A ausência de cores adicionais evoca um senso de realismo histórico e intensifica o drama do Holocausto retratado no filme. O preto e branco também representa a dualidade moral e a complexidade dos personagens, além de transmitir uma sensação de nostalgia e respeito pelos eventos históricos abordados. A escolha consciente pela ausência de cores contribui para a impactante narrativa visual e enfatiza a gravidade do tema explorado.



Em ambos os casos, a construção das paletas de cores é um elemento fundamental para a expressão artística e a narrativa cinematográfica. As cores são utilizadas para evocar emoções, transmitir significados simbólicos e estabelecer uma atmosfera visual única. A escolha cuidadosa das cores em um filme pode influenciar a forma como o público experimenta a história, intensificando sua imersão e compreensão dos temas abordados.

## O teatro e a paleta de cores

O teatro é uma forma artística que, por sua natureza coletiva, muitas vezes é criado através de um processo colaborativo de trabalho. Essa dinâmica pode tornar desafiador o trabalho com uma paleta de cores definida, uma vez que cada membro da equipe criativa, como diretor, cenógrafo, figurinista e iluminador, pode ter diferentes visões e interpretações do espetáculo. A busca pela coesão visual pode ser um desafio em meio a essa diversidade de perspectivas. Nisso o teatro costuma se diferenciar do cinema, que, habitualmente, tem um trabalho criativo anterior, que compete à uma equipe menor, com direção de arte muito definida, construção de *storyboard*, entre outras estratégias que são questões que atendem a padrões técnicos específicos do cinema, que em muito se diferem dos processos em teatro.

Também diferente das artes visuais, onde o artista pode trabalhar diretamente com a paleta de cores no papel ou na tela e, normalmente é um artista que cria só, ou em pequenos grupos, o teatro requer a colaboração de várias pessoas para dar vida à obra. Que seguirá sempre viva e em constantes mutações enquanto estiver em cartaz. Esse processo coletivo exige comunicação e entendimento mútuo, para que as escolhas cromáticas sejam coerentes e complementem a narrativa de forma consistente. Nesse contexto, a flexibilidade e a capacidade de adaptação são essenciais para conciliar as visões individuais e construir uma identidade visual coerente.

Além disso, a falta de recursos econômicos e políticas públicas adequadas para o teatro pode limitar as possibilidades criativas e a produção dos espetáculos. A escassez de verbas muitas vezes obriga os artistas e profissionais envolvidos a buscar soluções mais viáveis, em vez de trabalhar no campo do ideal. Isso pode resultar em restrições financeiras para cenários elaborados, figurinos detalhados ou sistemas de iluminação sofisticados, o que afeta diretamente a criação da paleta de cores desejada.

No entanto, é importante ressaltar que a arte do teatro também se adapta e floresce diante de desafios. A criatividade dos artistas, a capacidade de superar obstáculos e o engajamento coletivo podem resultar em produções impactantes, mesmo em condições adversas. A falta de recursos pode levar a abordagens mais inventivas e ao desenvolvimento de um estilo único e, por vezes, até inovador.

Em nossa visão a dificuldade do teatro em trabalhar com uma paleta de cores definida reside na sua natureza coletiva, na falta de recursos e nas limitações impostas pelo contexto social e político. Apesar dos desafios, o teatro é uma forma de arte resiliente que continua a emocionar plateias em todo o mundo, mesmo quando trabalhando no campo do possível, em vez do ideal.

A seguir comentamos, sob a perspectiva da utilização das cores, dois espetáculos produzidos por estudantes do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, como trabalho de Conclusão de curso, “Rejeitados de tal” de 2022 e “O Rio te Chama” de 2023.



O espetáculo “Rejeitados de Tal”, da Cia Mato Elétrico, é um impactante retrato de um dos maiores hospícios do Brasil, situado em Minas Gerais. O Hospital Colônia é lembrado por sua história marcada por tratamentos abusivos, como o eletrochoque, e pela negligência que resultou em inúmeras mortes, configurando um verdadeiro genocídio. Nesse contexto, a peça destaca a relevância da luta antimanicomial, revelando as atrocidades cometidas em um local que deveria proporcionar acolhimento, mas que, na realidade, servia como mecanismo de exclusão social, segregando pessoas consideradas “incorretas”, tais como mães solteiras, homossexuais, moradores de rua e indivíduos com problemas mentais, ou simplesmente aqueles que eram tidos como inconvenientes.

O espetáculo era dividido em dois momentos, ele iniciava na rua, do lado de fora da Caixa Preta do NAC<sup>20</sup>. A iluminação de fora se aproveitava dos postes já existentes e era complementada com ribaltas, que garantiam uma

<sup>19</sup> Imagens do espetáculo “Rejeitados de Tal” foram cedidas pelos artistas e são de autoria de Vinícius Ruano.

<sup>20</sup> Núcleo de Artes Cênicas da Faculdade de Comunicação Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados.



luz mais quente, em oposição ao que ocorreria lá dentro, onde toda a iluminação era mais fria e em tons azulados. O mesmo acontecia com a dinâmica do espetáculo, que era rápido, com ritmo acelerado na parte externa e mais lento e imagético na parte interna. [...] lá dentro, quando a gente usa mais os tons de azul, os tons mais frios, é para trazer uma coisa mais intimista. Até porque as cenas do espetáculo são mais intimistas, ela tem menos falas e mais movimentação e mais pausas. Eu acho que a paleta de cores ajudou também a deixar essa questão mais íntima, porque é a única cena que vai ter uma luz mais, mais quente, vai ser a cena do choque no chão, quando os atores estão no chão, em que acende algumas luzes quentes piscando em resistência, como se fossem os choques sendo aplicados. (FRANÇA, Kaio. Ator e criador do espetáculo “Rejeitados de Tal”. Entrevista concedida para a autora em dezembro de 2023)

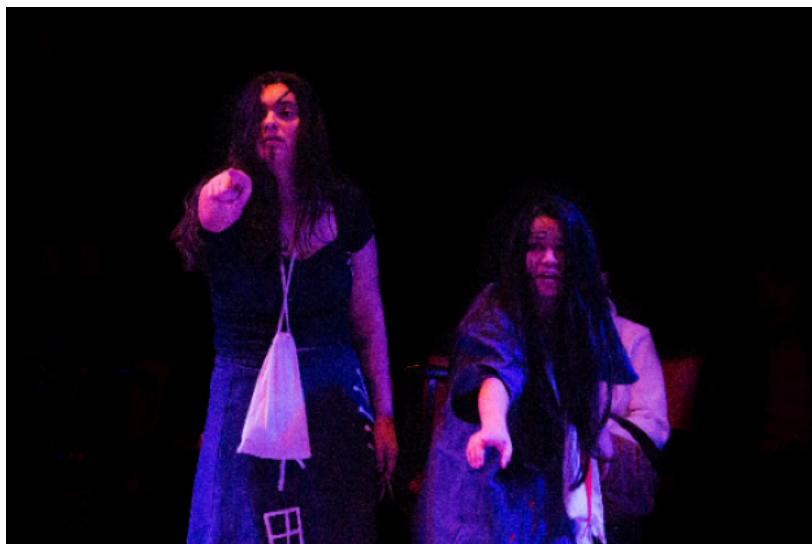
Ao longo da apresentação, o azul desempenha um papel proeminente, presente desde os figurinos até a iluminação cênica. A escolha do azul nos trajes dos personagens foi fundamentada em pesquisas históricas, que revelaram que os internos do hospital eram conhecidos como “azulões”, devido ao uniforme azul que eram obrigados a usar.

“Para falar da cor de rejeitados, é... a cor, a gente definiu muito na paleta de cores pastéis e a cor azul, que era muito predominante no espetáculo, tanto na luz como no figurino. E porque o azul? Primeiro porque ele remetia ao azulão, que aparece no texto, em referência ao livro e ao documentário que usamos como fonte de pesquisa<sup>21</sup>, em que muito se frisava sobre o uniforme dos internos, que era de brim, brim azul, e, também, por conta de um estudo que fizemos sobre paletas de cores em que encontramos a informação de que o azul seria reivindicado como a cor da loucura e indicaria também frio e solidão. Então

---

<sup>21</sup> O livro é “Holocausto Brasileiro - Genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil” de Daniela Aarbex pela Editora Intrínseca, no ano de 2019. Já o documentário a que o artista se refere é “Em nome da razão”, de 1979, dirigido pelo cineasta Helvécio Raton.

era tudo que o que o espetáculo em si queria passar. A gente optou muito pelo os tons pastéis por conta de ter uma pegada mais lavada, porque nada lá era novo, né? Tudo lá era reutilizado.” (FRANÇA, Kaio. Ator e criador do espetáculo “Rejeitados de Tal”. Entrevista concedida para a autora em dezembro de 2023)



Em uma cena especialmente marcante, os atores simulam o procedimento do eletrochoque, e as luzes piscam alternando entre os tons azul e amarelo. Essa alternância cria uma sensação única, transmitindo a transição dos personagens, do inferno que era viver no Hospital Colônia para o alívio da morte. Geralmente, quando pensamos no inferno, o associamos a tons quentes, como vermelho, laranja e amarelo. Entretanto, aqui somos capazes de sentir a aflição e o pavor por meio de uma cor que normalmente não representa tais sentimentos.



Em detalhe na imagem acima, podemos observar os bonecos, construídos com tecidos e retalhos, que trazem detalhes em vermelho, sobre isso o ator Kaio França coloca:

O espetáculo tem uma estética muito minimalista, tipo a gente utiliza apenas uma bacia e os bonecos, que são confeccionados a partir de amarração de muitos tecidos e retalhos, com um formato de corpo, estes elementos entram durante o uso e depois já saem, porque o foco, para nós, deveria estar na história, nos acontecimentos relatados. Nos bonecos que me refiro havia um trabalho com a cor também, eles tinham cores diferentes da paleta dos nossos figurinos, e eles têm traços de vermelho, foi também proposital trazer essas cores mais fortes nos bonecos, nas amarrações deles, que era para dar chamar a atenção para aqueles corpos caídos no chão. (FRANÇA, Kaio. Ator e criador do espetáculo “Rejeitados de Tal”. Entrevista concedida para a autora em dezembro de 2023)



O espetáculo “Rejeitados de Tal” é, portanto, um instrumento artístico que, por meio da dramaturgia, das cores e da atuação, proporciona uma reflexão profunda sobre a história trágica do Hospital Colônia e os horrores vivenciados por seus internos. Além disso, ressalta a necessidade contínua de lutar contra a estigmatização das doenças mentais e de buscar uma sociedade mais acolhedora e inclusiva para todos os seus membros. Através da arte, a peça nos confronta com a realidade sombria do passado e nos convoca a enxergar as consequências devastadoras de políticas excludentes e negligentes. Nesse sentido, o azul e a alternância de cores na encenação tornam-se recursos estéticos e simbólicos, aprofundando o impacto emocional da obra e reforçando sua mensagem de transformação e empatia.



### A cor no espetáculo *O rio te chama*<sup>22</sup>

O rio te chama é um espetáculo protagonizado pela atriz Nega Carolina e que traz a lenda do cabeça de cuia, típica do Piauí na região do rio Paranaíba, lenda conta a história de um menino chamado Crispim, de família pobre, então um dia durante uma discussão enquanto sua mãe servia o almoço, que consistia em uma sopa rala com pouca carne e com muitos ossos, lançou um pedaço de osso na direção dela que acaba matando mas antes de morrer sua mãe o amaldiçoa a ter a cabeça inchada em formato de cuia e a vagar até que ele conseguisse devorar sete virgens de nome Maria para se livrar da maldição, e num ato de medo e desespero, Crispim corre ao rio e se afoga, seu corpo nunca foi encontrado então a lenda é de que ele tenta se livrar da maldição de sua mãe mas não consegue, dizem que o mesmo, quando o rio está cheio, se aproxima das mulheres que estão na beira do rio, na esperança

<sup>22</sup> Imagens do espetáculo “O Rio te Chama” foram cedidas pelos artistas e são de autoria de Carlos Eduardo Soares Cordeiro - Caduts.

de que seja sua mãe a fim de perdoá-lo porém quando percebe que não é fica furioso e acaba matando-as.

[...] no princípio de montagem dessa luz, eu e o Bento<sup>23</sup>, a gente trocou algumas figurinhas, né? De como esse espetáculo tem uma esfera do ritual e sensível. Ele mexe em vários parâmetros, então ele mexe em coisas lá da minha infância até da religiosidade. [...] a história do Cabeça de Cuia, uma coisa que eu via muito na minha infância, eu lia, minha mãe e minha avó me contavam, era uma história muito presente. Isso trouxe um aspecto muito da infância para essa montagem. Eu falei para ele que tinham duas cores que eram muito importantes que estivessem nessa iluminação, que acho que foi a única indicação que eu dei de cor para o Bento. O azul e o amarelo, porque também estão presentes no figurino, estão presentes no barco, enfim, nos nossos utensílios de cena. São duas cores que estão muito presentes ali.

A escolha dessas cores tem a ver com a questão das mães mãe d'água, né, que a gente traz os Orixás representantes das águas no candomblé e também na Umbanda, que é Iemanjá e Oxum. Então esse azul é o azul de Iemanjá mesmo, azul claro. E esse amarelo, esse dourado que a gente tem na iluminação e na roupa é também uma representação ao Orixá Oxum, orixá dos rios.” (CAROL, Nega. Atriz e criadora do espetáculo “O Rio te Chama”, em entrevista cedida para a autora em dezembro de 2023)

O espetáculo é fruto de uma pesquisa com perspectiva decolonial para o trabalho de conclusão de curso da atriz, que construiu o espetáculo com elementos típicos de regiões de beira de rio como a tarrafa, que é um tipo de rede com pequenos pedaços de chumbadas nas extremidades para que ao ser lançada, a rede possa se manter espalhada até que

---

<sup>23</sup> Rodrigo Bento é artista visual, iluminador e técnico de laboratório do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, responsável pela criação de luz deste espetáculo e também do “Rejeitados de Tal”. Bento é responsável técnico pelo Núcleo de Artes Cênicas – NAC.

consiga pegar o maior número de peixes possíveis, este tipo de rede é muito comum entre pescadores de pequenas comunidades.



Outro elemento comum regionalmente utilizado na peça é a canoa, ela estava localizada em uma das extremidades do espaço cênico e era pintada com as cores da bandeira do Piauí, ela também servia como apoio a atriz pois continha outros elementos que a mesma utilizou durante o espetáculo, como um boneco de madeira articulado, que a atriz interage e em alguns momentos se torna a personificação do cabeça de cuia possuindo uma bexiga no lugar da cabeça que incha e acaba explodindo sinalizando a cabeça inchada de Crispim.





A iluminação do espetáculo apropriou-se em demasia da cor azul, em um refletor localizado nas laterais do espaço cênico, havia uma gelatina azul esverdeada, criando um efeito que remetia às águas do rio, que pareciam projetadas por todo o ambiente onde estava sendo apresentado a peça, criando sensação de calma enquanto os espectadores adentraram o salão.

[...] um outro ponto é o verde. A gente tem um verde também muito presente na luz, e ele me lembra muito beira de água e beira de água, sabe? À noite, com uma iluminação mais específica, esse verde, ele me lembra muito beira de água. [...] Então por isso a gente tem o verde muito presente ali [...] e a gente brinca com outras cores, né? Tem o vermelho com essa representação da raiva, o vermelho que entra numa hora muito específica. Tem o branco também, que está muito presente nos figurinos. Eu acho que essas cores destacam também muito os nossos figurinos. Quando você vê tudo azul



atrás e o branco parece que fica mais vívido, né? [...] E as outras coisas vem conforme a gente vai lembrando, né? De. De sensações. Que isso dá né, da água, do rio, de como é estar na beira do rio, do pôr do sol, enfim, da raiva em si, em quais cores vão vão destacar também as nossas cores, né? Então a nossa pele, a nossa, a roupa que a gente está vestindo, então, é muito envolto dentro disso tudo. Só posso dizer que eu fiquei super feliz e apaixonada. E é realmente uma cor de espetáculo, uma cor não é uma luz de espetáculo que muita gente ama mesmo, sabe? (CAROL, Nega. Atriz e criadora do espetáculo “O Rio te Chama”, em entrevista cedida para a autora em dezembro de 2023)

Já para a cena onde a mãe de Crispim o amaldiçoa a iluminação se apropriou da cor vermelha, simbolizando a cólera da mãe ao ser atingida violentamente por seu filho e o sangue despejado em sua morte.



[...] esteticamente a gente tem basicamente duas vertentes de cores, né? Cores mais vibrantes que a gente representa ali na peça, com o amarelo e o azul, que representam mais o aspecto místico, fantasioso e imaginativo do espetáculo que é a partir da lenda do Cabeça de Cuia, também são as cores dos Orixás, como disse a Carol. [...] E aí, por um outro lado, o espetáculo tem cores mais sóbrias, como branco, marrom, bege. E essas cores trazem um aspecto mais da realidade da temática que a gente está abordando. Então, a partir da lenda do Cabeça de Cuia a gente traz outras discussões sociais sobre fome e poluição no Rio, por exemplo. Essas cores mais sóbrias que apresentam esse lado mais real e duro assim, da peça. [...] E tem um momento, que é o da maldição, que a gente joga uma luz vermelha na Carol. Esse momento específico eu queria essa luz, mais destoante do restante do espetáculo, porque eu acho que ali é o momento em que há justamente uma mescla entre o lado fantasioso e esse lado real, eles se misturam de uma forma muito, muito incisiva. É um garoto que acabou de matar a mãe motivado pela fome, mas esse garoto é o Cabeça de Cuia. Então é a junção desses dois aspectos visuais da peça. E aí, por isso, eu quis uma quebra na expectativa da visualidade nesse momento. (GODOY, Guilherme. Diretor do espetáculo “O Rio te Chama”, em entrevista cedida para a autora em dezembro de 2023)

Percebemos como a cor pode ajudar a determinar marcos na construção do espetáculo, ela nos auxilia na compreensão da mensagem central e também é responsável por criar efeitos que criam características únicas.

## Considerações finais

*Nossa capacidade de escutar as cores é tão precisa... As cores são um meio de exercer uma influência direta na alma. As cores são o teclado. O olho é o martelo. A alma é o piano com suas muitas cordas. O artista é a mão que deliberadamente faz a alma vibrar por meio dessa ou daquela tecla. Assim, é claro que a harmonia das cores somente pode ser baseada no princípio de tocar a alma humana.*

*Vassili Kandínski*

Nas considerações finais deste estudo, reafirma-se a inegável relevância do estudo das cores e sua aplicação na construção de narrativas visuais dramatúrgicas. Ao longo da pesquisa, ficou claro como as cores desempenham um papel fundamental na transmissão de emoções, sensações e significados, elevando a experiência estética do público e aprofundando a compreensão das mensagens transmitidas.

Aprofundar o estudo das cores no teatro é um convite à exploração e ao diálogo interdisciplinar entre as diversas áreas artísticas, enriquecendo a compreensão das relações entre as emoções humanas e a paleta cromática. A visão poética de Kandínski, que enxergava a capacidade de “escutar as cores” e estabelecia analogias entre as cores e as notas musicais, revela a profundidade e a sensibilidade que permeiam o universo artístico.

Assim, concluímos que a pesquisa sobre as cores no teatro é um campo promissor e essencial para o enriquecimento do repertório teatral contemporâneo, proporcionando novas possibilidades de comunicação, expressão e conexão com o público. A continuidade desses estudos permitirá que o teatro explore, de forma ainda mais rica e significativa, as infinitas nuances das cores como uma poderosa ferramenta de comunicação e transmissão de emoções, estabelecendo uma relação estreita entre criadores e espectadores, em uma simbiose de sensações e significados.

Ao contemplarmos o teatro como uma grande tela em que as cores ganham vida e movimento, compreendemos como a escolha consciente das paletas de cores pode potencializar as expressões artísticas, fortalecendo as mensagens transmitidas e proporcionando uma experiência estética enriquecedora. Portanto, a busca pela compreensão mais profunda do uso das cores nas artes da cena revela-se como um caminho inspirador e enriquecedor para artistas e pesquisadores das artes, ampliando nossa apreciação e interpretação do mundo dos sentidos e da imaginação. Com a consciência do impacto das cores na vivência teatral, abrem-se horizontes para a criação de espetáculos cada vez mais

envolventes e emocionalmente significativos, marcados pela poética das cores que, em cena, dançam em harmonia com as emoções humanas.

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, Yaska. **A composição visual no teatro**. Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE, 2008.

BRITO, N. B DE; REIS, J. C. DE O. **A teoria das cores de Goethe e sua crítica a Newton**. Revista Brasileira de História da Ciência, Rio de Janeiro, v.9, n 2 jul/dez 2016.

CASA NOVA, V; ARBEX; M. BARBOSA, M. V. **Interartes**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

CAGNIN, Gabriele; ROCHA, Paula Roberta Santana. **O estudo da cor na criação de ambientes**. Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística Edição Temática em Comunicação, Arquitetura e Design, São Paulo, v. 7, n. 2, 2019.

CLÜVER, Claus. **Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos**. Literatura e sociedade. 1997. USP. São Paulo, 2(2), 37-55.

HELLER, Eva. **A Psicologia das Cores: Como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2012.

HEISENBERG, W. **A doutrina goetheana e newtoniana das cores à luz da física moderna**. Science Studia, São paulo, V.13, n. 1, p. 207-221, 2015.

GOETHE. J. W. V. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria. 2013.

GOGH, Vincent. Carta a Theo. São Paulo: L&PM Pocket. 2002.

GUIMARÃES, Luciano. **Cor Como Informação**. Brasil, Annablume, 2001.

\_\_\_\_\_. **Percepção das cores e da cultura**. In: XIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação INTERCOM96. S/D.

PEREIRA, Carla. **A cor como signo: fundamentos para uma abordagem semiótica das cores no design**. Estudos em design, Rio de Janeiro, V. 31 | n.1, p. 6-20.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor**. Curitiba: UTFPR, 2015.

## FILMES CITADOS

**A Lista de Schindler**. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg. [S. l.: s. n.], 1993. Disponível em: [https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.377916c-d-ac80-4033-a205-2b7957849a74?autoplay=0&ref\\_=atv\\_cf\\_strg\\_wb](https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.377916c-d-ac80-4033-a205-2b7957849a74?autoplay=0&ref_=atv_cf_strg_wb). Acesso em: 24 jan. 2018.

**O Fabuloso Destino de Amélie Poulain.** Direção: Jean-Pierre Jeunet. [S. l.: s. n.], 2001. Disponível em: [https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.3cb-c2394-367f-baf7-c966-f5087f01bc0e?autoplay=0&ref\\_=atv\\_cf\\_strg\\_wb](https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.3cb-c2394-367f-baf7-c966-f5087f01bc0e?autoplay=0&ref_=atv_cf_strg_wb). Acesso em: 15 nov. 2022.

# A PRÁTICA DO DESENHO COMO FERRAMENTA NA FORMAÇÃO TEATRAL

Maria Luiza Machado dos Reis<sup>24</sup>

Esta pesquisa, Imagem 1: Conversa de apresentação.

pensada dentro do campo interdisciplinar das Artes Cênicas, tem como enfoque o processo de exercícios de criação cênica pela narrativa visual — especialmente pela composição de desenhos livres, tendo como mote o desenvolvimento de duas breves oficinas, ambas intituladas “Criação de desenho para atuação teatral”, ministradas na cidade de Dourados (Mato Grosso do Sul) no ano de 2022 pela autora desse traba-



Fonte: Acervo Pessoal.

Descrição da imagem: A Imagem 1 é formada por dois quadros, e em cada quadro tem duas pessoas de cabelos curtos próximos ao queixo. No primeiro a personagem menor se apresenta “Oi, meu nome é Maria Luiza, este trabalho é fruto da especialização em Teatro e Educação: processos criativos e pedagógicos da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Gosto de enfiar desenho em tudo, e essa é a Gina, que me apoia desde o início”. No segundo quadro a outra personagem mais alta fala: “Oi, queridos! Meu nome é Maria Regina, é um prazer para mim estar aqui. Sou professora na UFGD e orientei a Maria Luiza na especialização.”

lho com a orientação de Maria Regina Tocchetto de Oliveira<sup>25</sup>, que é escrito, em grande parte, como um relato de experiência. Dentro dos

<sup>24</sup> Formada em Artes Cênicas na modalidade de bacharelado (2015-2018) e licenciatura (2019-2021) pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e na especialização em Teatro e Educação: processos criativos e pedagógicos pela mesma universidade (2022-2023). Atualmente é mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). CV: <http://lattes.cnpq.br/7328337379741398>

<sup>25</sup> Pro<sup>fa</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Regina Tocchetto de Oliveira atende pelo nome artístico Gina Tocchetto, é encenadora, atriz e pesquisadora da cena teatral, compõe o corpo docente do curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e integrou a equipe docente da Especialização em Teatro e Educação: processos criativos e pedagógicos da mesma Universidade. CV: <http://lattes.cnpq.br/2447369043799397>

objetivos iniciais das oficinas mencionadas, havia a articulação e criação dos exercícios, que até então eram pessoais e precisavam passar por uma experiência coletiva próxima ao campo da docência.

Mais precisamente, o impulso de criação das oficinas parte da exploração de minhas práticas pessoal (2015-2019), que no período da pandemia (2020-2021) passou a ser uma ferramenta direcionada às observações de elementos presentes no cotidiano, mas que anteriormente era baseada na investigação de textos. Tais mudanças acentuaram a insegurança quanto à participação de pessoas que não tinham a prática com o desenho em um processo aberto – onde a cena seria totalmente composta a partir das vivências compartilhadas durante os ensaios/oficinas. Essa elaboração partiu do que Haseman (2015) coloca como uma pesquisa performativa, sendo guiada pela prática pessoal, lugar onde surgem métodos que são familiares ao seu praticante.

A abordagem pelo ato de desenhar é pensada sem adentrar ao mérito de desenho bonito ou feio. Os traços e formas atuam como caminhos guias a serem explorados durante as criações nos ensaios, não uma obra de arte representativa.

Na tentativa de dirigir a abordagem para as oficinas, foram pensados quatro momentos que direcionariam os exercícios: de observação, de imaginação, de subversão e de experimentação. Porém esses quatro momentos podem se desenvolver em modos quase indistinguíveis, como poderá ser percebido mais à frente na parte das oficinas.

Com efeito, este trabalho escrito parte dos desdobramentos teóricos de uma artista/pesquisadora que sempre esteve atravessada pelo desenho, conjugada, porém, com sua inserção no teatro. Desta forma, esses caminhos se associam na busca de explorar e expor a linguagem visual como meio de comunicação, expressão e, principalmente, como ferramenta de criação e investigação cênica.

Os exercícios que serão apresentados são adaptações de experiências práticas durante a formação nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

No desenvolver dessa pesquisa, esperamos contribuir para a expansão das possibilidades criativas no campo teatral, o que fornece *insights* e inspirações para artistas, educadores e pesquisadores interessados na intersecção entre o teatro e a composição de desenhos.

A prática com o desenho aqui é percebida como uma ferramenta de observação e de rememoração que se articula com o significado já dado aos objetos, e como os tratamos (interpretamos) no nosso dia a dia. Dondis (2000, p. 81) no livro *Sintaxe da linguagem visual* coloca para nós que existe ação no complexo processo de visão, não se resumindo apenas no que se vê pois esse processo de visão demanda pouca energia para seu funcionamento, gerado através da interpretação na velocidade da luz (idem, p. 6). Gostaríamos de traçar diálogos sobre as brechas dos sistemas da alfabetização visual, sobre os processos de promover questionamentos às linguagens pré estabelecidas sem emoção, efetivando-se a interpretação pelas sensações.

Ademais, é notório que estamos cada vez mais inseridos em uma sociedade visual. Em virtude da hiper visualização que os aparelhos como a televisão e os *smartphones* oferecem, faz-se necessário parar para pensar como as memórias são geradas, como são afetadas pelo consumo constante de informações em formato de imagens, tanto nos materiais físicos (cores e propagandas utilizadas nos estabelecimentos, embalagens, etc.) presentes no dia a dia, como nas informações visuais presentes nas redes sociais (fotografias, *selfs*, *reels*, *lives*).

As imagens são construídas socialmente<sup>26</sup>, por meios de produções que passam despercebidos, e seu consumo instantâneo é permitido sem a necessidade de nos deslocarmos, ou sem perceber que estamos consumindo determinada cultura. Com essa integração entre imagem e atuação

---

<sup>26</sup> Como um exmplo simples, durante uma oficina ministrada no dia 20 e 24 de novembro de 2023 no Encontro de Saberes promovido pela Universidade Federal de Outo Preto (UFOP), explicando o processo de atuação pela criação do desenho a partir da observação de um elemento, como pela imagem ou palavra, foi pedido para uma participante chamada Bianca Carolina falar uma frase, e ela soltou uma frase da música “Águas de Março”, foi perguntado a ela que águas ela imaginava ser, Bianca respondeu que sempre quando escuta essa música ela dança com imagens do Rio de Janeiro, mesmo nunca tendo ido para a cidade e nem assistido ao clipe.



cênica busca-se promover práticas e reflexões sobre a investigação do “outro” que também somos nós. Concomitantemente, procura-se investigar como imitamos ou reproduzimos esse repertório imagético nos traços do nosso cotidiano e na cena, de modo a encontrar percepções e composições visuais que reorganizam o olhar sobre o que usamos em cena.

Essa investigação pelo desenho abre caminho para jogar e articular com elementos diversos, como: verbos, movimentos, corpos, objetos, tempo rítmico, músicas, filmes, com o mundo onírico.

Adiante teremos a apresentação dos exercícios realizados nas oficinas – que possibilitarão visualizar e refletir sobre a integração entre desenho e prática teatral – dos quais também participei da maioria das atividades como os outros participantes, bem como a metodologia de aplicação dos exercícios utilizados. Em seguida ofereceremos algumas provocações e reflexões teóricas que têm se articulado com o processo prático deste trabalho, e, por fim, um apêndice com os planos das oficinas.

### **Recortes teóricos e imagens em um jogo de narrativas**

É importante reforçar que, enquanto ferramentas cênicas, os desenhos são pensados aqui como partes fundamentais e integrantes do processo artístico. Portanto, o desenho é utilizado não como um acessório, mas como um elemento capaz de estimular a construção de atmosferas cênicas, de narrativas, da identidade das personagens e da cena como um todo, por meio da observação individual e da investigação das percepções, do encontro entre as alteridades (das diferenças que compõe quem somos e o que pretendemos para a cena), em um devir eterno em que as imagens são recriadas sobre o olhar de quem observa e ao serem desenhadas nunca saem como imaginado. A palavra desenho tem várias definições, nesse trabalho nos basearemos do significado da palavra em francês, que segundo Isoda significa:

A palavra *dessin* tem o significado de projeto, *designio*.

Eis alguns sinônimos atuais da palavra: intenção, meta, resolução, plano, vontade.

A palavra *dessin* dignifica representação gráfica.

Existe ainda a palavra *projet*, de outra raiz etimológica, para definir projetos arquitetônicos (Isoda, 2018, p. 13)

Desde o advento da câmera escura no período renascentista, no séc. XVI criamos novos materiais de exposição da vida e arte, como: televisão, séries, filmes, curtas, animações, diversas plataformas de *streaming* e novos meios de usá-los na comunicação e no cotidiano pelo mundo inteiro. Desde o advento da fotografia, as imagens têm adquirido uma repercussão global em velocidade cada vez maior, espelhando nosso cotidiano através das telas virtuais. Mesmo nesse intenso sistema social visual causado pelo tecnovívio (Dubatti, 2020), onde o teatro também precisou habitar durante o período de pandemia causado pelo vírus SARS-CoV-2, inda não desenvolvemos o que Dondis chama de alfabetismo visual<sup>27</sup>, em que:

Embora usada por nós com tanta naturalidade, a visão ainda não produziu sua civilização. A visão é veloz, de grande alcance, simultaneamente analítica e sintética. Requer tão pouca energia para funcionar, como funciona, à velocidade da luz, que nos permite receber e conservar um número infinito de unidades e informações numa fração de segundos (Gattegno *apud* Dondis, 2000, p. 6).

Em suma, por meio de práticas artísticas e comunicações visuais compartilharíamos um corpo/estrutura comum de significados, mas no alfabetismo mesmo com esses significados propostos, a forma de seu uso ainda não teria limite de organizações e sentidos, assim como as palavras, que tendo significados, quando junto de outras e acrescentando

---

<sup>27</sup> A alfabetização visual como um “corpo de informações e experiências compartilhadas” (Dondis, 2000, p. 227) formas que podem ser utilizadas e reorganizadas, assim como a escrita. “A disciplina estrutural está na estrutura verbal básica. O alfabetismo significa que um grupo compartilha o significado atribuído a um corpo comum de informações. O alfabetismo deve operar, de alguma maneira dentro desses limites. Não se pode controlá-lo mais rigidamente que a comunicação verbal” (Dondis, 2000, p. 3).

pontuações é possível se compor infinitas formas textuais. E mesmo com o hiper acesso a informações visuais, ainda não compartilhamos esse corpo comum.

Nesse sentido, é proposto pensar no consumo da imagem no cotidiano, um exercício que a ferramenta do desenho simultaneamente se propõe a observar em sua prática. Esse consumo está imbricado na fabricação e reprodução de produtos, enquanto o uso abre caminho para uma subversão, como veremos mais à frente. Certeau (2014, p. 88) sobre o consumo e o uso coloca: “[...] resta perguntar o que é que o consumidor fabrica com essas imagens durante essas horas” (referindo-se as horas que passa assistindo aos programas televisivos). Nesse locus Donis (2000, p. 13) afirma que “o pensamento através das imagens domina as manifestações do inconsciente, o sonho, o semi-sonho hipnótico, as alucinações psicóticas e a visão do artista”. Logo, pensar as imagens é um modo de buscar dissuadir as dominações imagéticas do pensamento e das representações que associamos no cotidiano em novos propósitos relacionais.

Em ambas oficinas foi proposto um diálogo inicial sobre o que é desenho para cada participante (pontos, linhas, traços, formas), o que abriu para diálogos diversos, não tendo certo ou errado sobre

Imagem 2: Proposta - Como nos sentamos em diferentes cadeiras?



Fonte: Acervo Pessoal.

Descrição da imagem 2: São apresentadas diferentes cadeiras feitas com caneta nanquin. A primeira cadeira que parece ser a que encontramos em bares no Brasil: de plástico com encosto das costas anexado ao apoio dos braços. A segunda cadeira não tem espaços entre os encostos, na parte das costas e na base tem uma almofada. A terceira cadeira é de madeira, não possui encosto para os braços, tendo encosto para as costas e quatro pernas de apoio. No plano baixo da imagem tem mais duas cadeiras, a primeira os pés não são retos como nas anteriores, eles partem do centro na cadeira e formam uma angulação que se abre para o chão, não possuindo encosto para os braços. A última cadeira lembra uma poltrona, tem um formato arredondado que abarca o encosto para as costas e para os braços sem divisões, os pés são um arco que se apoia no chão e outro base.

o conceito. Nesse diálogo procuramos encontrar os desenhos e suas reverberações no nosso dia a dia, tanto no seu sentido tátil (exemplos físicos de objetos como roupas, obras artísticas), como direcionando-se a uma exploração de imagens e formas históricas que cada um achou que ressoava no pensar e fazer pessoal e no coletivo.

Como colocado anteriormente, as oficinas foram articuladas em quatro momentos: no primeiro momento incentivou-se a observação de formas e formatos presentes no espaço; no segundo momento a imaginação, onde as ideias eram incitadas e registradas no papel; no terceiro momento a subversão, onde as ideias eram adaptadas para uma narrativa própria; no quarto momento a experimentação, onde o foco partia para a expressão corporal a partir das propostas anteriores, jogando constantemente incentivos à teatralidade<sup>28</sup>, conforme caracterizada por Josete Feral:

[...] a teatralidade não parece relacionar-se à natureza do objeto que investe – o ator, o espaço, o objeto, o evento; também não se restringe ao simulacro, à ilusão, às aparências, à ficção, já que pudemos apreendê-la em situações cotidianas. Mais que uma propriedade, cujas características seria possível analisar, é um processo, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria outro espaço, tornado espaço do outro – espaço virtual, é claro – e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção (Féral, 2015, p. 88).

Esse processo de ficção pode ser percebido pelos rastros, na visualização de um outro num objeto, como numa nuvem, que se metamorfoseia em personagens, uma fotografia que pode remeter a histórias do que aconteceu na época do registro (Vieira et al, 2021), um chinelo arrebitado de uma criança no meio da rua, entre outros rastros que levam a nossa imaginação a criar possibilidades sobre o que pode ter acontecido e representado pelo rastro, “Portanto, em princípio a tea-

---

<sup>28</sup> Teatralidade é um conceito desenvolvido por Josette Féral, tal termo não se aplica apenas ao teatro, “é a capacidade de inscrição da ficção em acontecimentos e espaços cotidianos que permite desencadear o processo da teatralidade para além do âmbito privilegiado da semiotização teatral” (Leonardelli, 2011, p. 6).

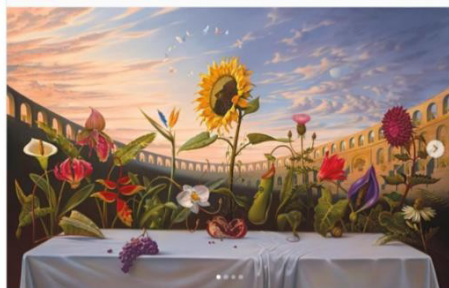
tralidade aparece como operação cognitiva e até mesmo fantasmática. É um ato performativo daquele que olha ou daquele que faz. Cria o espaço virtual do outro [...]” (Féral, 2015, p. 90).

O processo narrativo é intrínseco aos seres humanos, buscamos justificativas para a existência das coisas de modo a relacioná-las com propósitos dentro da nossa vida ou da natureza. Esse fenômeno de criar justificativas e identificações gera fantasmas pelos rastros visuais encontrados. Fato perceptível principalmente em contextos religiosos e ritualísticos e em diversos elementos/objetos, além das vivências sócio culturais que é rica de signos.

Segundo Marvin Carlson (2009), a capacidade de desenvolver ficção a partir de fenômenos e rastros do cotidiano que pelas linguagens cria “fantasmas da cena”. Tal fato pode ser percebido quando o público vincula o corpo do ator (que se transforma pelo olhar em um rastro de uma memória) ao personagem, ou um elemento como uma máscara à uma personalidade, são fantasmas daquilo já visto ou que desejamos ver projetados em um elemento/objeto. Esse vínculo mantém a identificação conhecida anteriormente e a associa a novos momentos, sendo um trabalho do ator renovar sua imagem a cada cena.

Os fantasmas da cena também podem ser constantemente reciclados, criando novas obras satíricas, ou completamente novas, aparentemente. Esse processo de reciclagem pode ser percebido nas linguagens, como na Imagem 3, uma obra surrealista de Vladmimir Kush “Last Supper”.

Imagem 3: Last Supper (Última Ceia), Vladimir Kush, 28 x 44 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

Descrição da imagem: Na figura 3 temos uma pintura em que o plano baixo é ocupado por uma mesa com uma toalha branca, nela tem um cacho de uva mais próximo do observador – que está defrente para essa mesa, na parte de traz pode ser observado diferentes tipos de flores, ao que parecem ser 12. Ocupando o plano médio as plantas parecem estar olhando para o girassol, que está no meio do quadro, nesse mesmo plano tem um muro em formato de arena atrás das plantas que remete aos tempos antigos (grego e romano). No plano alto a figura do girassol que compartilha espaço com um céu azul cheio de nuvens, em cima do girassol o formato de uma aureola parece ser formada de pássaros brancos que sobrevoam o centro mais para o lado esquerdo do plano alto.

“Last Supper” carrega rastros de uma história já há muito tempo contada, como na obra “A Última Ceia” do pintor renascentista Leonardo Da Vinci<sup>29</sup>. A imagem (3) se utiliza de sentidos e significados que remetem à passagem bíblica do Messias e seus discípulos sentados na mesa, substituindo-os por elementos que não são o corpo humano, e que mesmo sem esses corpos já existe uma composição que incentiva o olhar ao rastro da repartição do pão e do vinho (Bíblia, Mt, 26, 17-29).

De forma semelhante, a relação do outro/eu com o objeto proposta nas oficinas a seguir, se encontra e se readapta em narrativas sociais, sendo esse um exemplo entre as outras mil formas de inventar o cotidiano, como diria Certeau.

## Em reverberação sobre a prática – oficinas

As oficinas, realizadas no ano de 2022, foram intituladas como a “Criação de desenho para atuação teatral”, e passaram por três horas de duração cada, sendo abertas ao público geral – para atores e não atores –, em dois eventos diferentes, ambas realizadas na sala de música do Casulo - Espaço de Arte e Cultura, em Dourados (MS). A primeira oficina aconteceu durante a Semana Acadêmica e Pedagógica de Artes Cênicas (SAPECAC), da UFGD, no dia 25 de setembro, com sete participantes. A segunda aconteceu na Mostra Cênica Casulo (MOCCA) no dia 17 de dezembro, tendo nove participantes. Nesse tópico será exposto o

<sup>29</sup> Imagem disponível em: <https://www.milan-museum.com/br/ultima-ceia.php#>. Acesso em: 18 dez. 2023.

entrelaçamento dos exercícios e a metodologia usada nas duas oficinas bem como comentários e depoimentos enviados no grupo do *WhatsApp* da oficina. Reconheço que os registros realizado pelos participantes auxiliariam o leitor a ter outras visualizações sobre o processo, porém foi possível trazer apenas alguns exemplos visuais.

A sala de música onde as oficinas foram realizadas é uma sala espaçosa, com uma mesa grande no centro, dando acesso direto ao pátio, ao jardim e a rua. Ali foi ponto de encontro para as apresentações, para os alongamentos, para a maioria das trocas sobre as atividades, entretanto o desenvolvimento dos demais exercícios dentro dos quatro momentos (observação, imaginação, subversão e experimentação) eram abertos às outras áreas do Casulo, como corredor, o banheiro interno e os externos, a sala amarela, o jardim interno e externo. Para a investigação e criação dos desenhos estavam disponíveis sobre a mesa materiais utilizados no cotidiano, como papel sulfite, lápis, borracha, lápis de cor, e outros materiais que disponibilizei para serem usados pela preferência pessoal dos participantes durante os exercícios, como aquarelas, canetas em gel e nanquim.

Na primeira oficina, foi proposto um exercício (que não se repetiu na segunda): apresentar-se através de um desenho livre pensando em associações rápidas: o que gosta de fazer, o que identifica em si como qualidades, ou outro tema que lhe estivesse ocupando espaço na cabeça naquele momento. Todos os presentes tiveram sete minutos para elaborar sua apresentação ao grupo. Abaixo temos a figura criada por Larissa:



Imagem 4: Larissa Catonho. Lápis de cor sobre folha, 21cm X 29.7cm.

Descrição da imagem: a Imagem x é uma doto de um desenho feito em folha de sulfite com lápis/lapiseira. No centro da foto tem um cubo desenhado, em suas faces há diferentes representações, a de cima é um recipiente onde coloca tinta — muito usado como símbolo das artes visuais. Outra face do canto direito tem uma cadeira, e na outra face ela coloca linhas que as pontas se voltam para cima e a cor vermelha em uma das linhas que apontam para baixo.

Fonte: Acervo pessoal

Todos se apresentaram falando sobre como se viam e o que pensaram que cada traço e cor desenvolvido no papel estava representando antes e durante a apresentação. Com o início desse exercício de identificação os participantes começaram a trocar ideias sobre o uso de elementos que se relacionavam entre eles, um exemplo foi o símbolo redondo que se repetiu em algumas apresentações. Esses símbolos que se repetiam entravam em debate sobre suas diferentes, porém próximas associações em algumas culturas, como o círculo sendo a representação do sol, do ciclo de vida, da união, entre outros mitos que atribuem uma visão/sentido.

Esse diálogo proporcionou um direcionamento ao misticismo por trás das formas e imagens, bem como aos estigmas/carimbos colocados sobre determinados modos de fazer (sentido kantiano). Nesse sentido as garatujas (Imagem 5) foram usadas como exemplo pelo participante Elias<sup>30</sup> Aquino de uma estética que foi colocado como feia, ou não profissional sobre o desenho. A garatuja se caracteriza por um estilo de desenho feito por criança, com traços disformes, com pinturas em direções diferentes, proporções irregulares, cores que não seguem o

<sup>30</sup> Elias de Aquino é artista visual e pesquisador na área.



padrão do real, onde o sol que é amarelo e uma árvore verde e marrom, podem ter uma representação inusitada.



Imagem 5: Garatuja. Lápis de cor sobre folha, 21cm X 29.7cm.

Descrição da imagem: A imagem é o desenho de uma pessoa que usa um vestido e tem cabelos longos. O desenho foi feito com lápis de escrever, os traços são desproporcionais ao humano, com partes do corpo maior e menor, a cabeça é grande, tem olhos com cílios e na bocheça tem dois círculos pintados a lápis, a cor mais usada junto com o lápis é a azul, essa cor está na parte direita do rosto e pelo vestido.

Fonte: Rafaela, 2017. Acervo pessoal.

O referencial de beleza e perfeição ainda vem associados a uma ideia de dom e ao entretenimento que é reforçado por algumas instituições e crenças religiosas (Ferreira e Santos, 2018). O “dom” ainda é descrito como um presente divino, uma benção que dá facilidade ao seu portador sobre determinada prática. Nesse sentido, artistas como Marcel Duchamp com a exposição de *A Fonte*<sup>31</sup> em 1917, expondo um mictório como arte proporciona o rompimento com paradigmas estruturais dentro da área artística.

Dentro do diálogo sobre os movimentos artístico o participante Elias enfatizou a importância de remodelar os padrões estéticos, como propôs Duchamp. Ademais, alguns participantes relataram a falta de incentivo para o desenvolvimento de habilidades artísticas e do desenho, tanto por parte da escola quanto dos familiares. Essa questão remontou a discussão sobre o que eles viam como desenho e como esses desenhos se manifestam no cotidiano daqueles que estavam reunidos.

<sup>31</sup> A imagem da exposição de um mictório escrito “R. Mutt”. Disponível em: <<http://www.arteseed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=104&evento=1>>. Acesso em: 15 dez. 2023.

Para Igor<sup>32</sup>, que estava na primeira oficina, ele via desenhos em muitos lugares, nos objetos, nas telas. Ele tinha prática de desenhar estilo mangá, porém a ideia de não ser bom e não ter o “dom” com desenho o afastou da prática, que era mais direcionada ao mangá.



Imagem 5: Garatuja. Lápis de cor sobre folha, 21cm X 29.7cm.

Descrição da imagem: A imagem é o desenho de uma pessoa que usa um vestido e tem cabelos longos. O desenho foi feito com lápis de escrever, os traços são desproporcionais ao humano, com partes do corpo maior e menor, a cabeça é grande, tem olhos com cílios e na bocheça tem dois círculos pintados a lápis, a cor mais usada junto com o lápis é a azul, essa cor está na parte direita do rosto e pelo vestido.

Fonte: Rafaela, 2017. Acervo pessoal.

O mangá é uma técnica que tem origem japonesa, sendo uma estrutura literária feita de desenhos e textos em modo sequencial, como as histórias em quadrinhos (HQ), mas com características próprias, como por exemplo a sequência de leitura que “começa de trás para frente”, e o estilo dos desenhos. Nesse estilo de técnica japonesa é evidente o uso de expressões que são quase caricatas, os personagens são representados com olhos grandes, nariz pequeno e fino. Tal estilo ganhou espaço nas telas de TV e plataformas digitais em formato de animação nas telas, sendo chamados de *animes*, alguns destaques populares são *Dragon Ball*, Cavaleiros do Zodíaco, Naruto, *One Piece*.

A discussão sobre o que é o desenho e seus estilos desencadeou diálogos sobre períodos históricos distantes do nosso cotidiano, como o rupestre, onde as imagens parecem ter associação com as práticas de sobrevivência, e de experiências com a caça para formação de rituais

<sup>32</sup> Igor Gabriel é estudante da 13ª turma do curso de Artes Cênicas na Universidade Federal da Grande Dourados.

culturais. Ademais, nessa discussão foi apontado a linguagem visual como uma forma de contar história que não precisa de uma representação detalhada e complexa para comunicar ou registrar algo, utilizando-se como exemplo a cultura egípcia e os hieróglifos.

Após as apresentações e a conversa, foi proposto uma massagem conjunta, tendo uma rotatividade em que uma pessoa era massageada pelos outros participantes por três minutos, explorando principalmente movimentos circulares. Essa massagem aconteceu apenas na primeira oficina, na segunda oficina os participantes (só havia uma que estava na primeira) já foram convidados a explorar o espaço.

Um participante na primeira oficina compartilhou uma expectativa de que passariam todo o tempo sentados à mesa, desenhando e pintando, já que o nome da oficina sugeria criação de desenhos, essa expectativa deixou em aberto a questão da atuação teatral, onde ela estaria? Então, todos foram convidados a explorar o espaço em busca de três elementos ou objetos para descrever tecnicamente, levando em consideração as características técnicas visíveis como a forma (caso tivesse), o cheiro, a textura e o tamanho. O que fazia com que eles refletissem sobre o que percebiam que era uma característica do desenho no objeto/elemento – as linhas, o encontro das formas, a repetição de um traço, que formato geométrico lembravam, se tinha outro objeto que não havia sido criado pelo homem parecido.

Para os exercícios de registro foi combinado que o modo como cada participante iria criar as informações estava em aberto, sento uma instrução que usassem formas não alfabéticas juntamente. Em seguida, quando a maioria estava finalizando a investigação técnica, foi proposto que olhassem para o objeto de uma outra forma: procurando trazer impressões de modo mais livre, podendo explorar poéticas, criar dramaturgias dadaístas<sup>33</sup>, associações surrealistas<sup>34</sup>, enfim, podendo fazer o

<sup>33</sup> Como o tempo era curto, na oficina foi dado o exemplo de elaboração de textos a partir de palavras sem pensar em narrativas, apenas escrevendo o que vem a cabeça, podendo ser palavras seguidas de pontos. Para um aprofundamento no movimento dadaísta sugiro: Tringali, Dante. DADAÍSMO E SURREALISMO. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1236/1004>>. Acesso em: 15 dez. 2023.

<sup>34</sup> Guinsburg e Sheila Leiner. O surrealismo. Filosofia e surrealismo: a insuficiência da realidade. São Paulo: Perspectiva, 2008

registro como achassem melhor, buscando-se registrar no papel sulfite as reverberações que se relacionavam com aquele objeto sem se podarem quanto ao que estava sendo produzido, não havia certo ou errado.

Durante os exercícios eram dadas pequenas instruções particulares e gerais, conforme cada um ia compondo seu registro, sugestões como pensar em músicas, filmes, obras que teriam alguma semelhança com o que estava sendo observado.

As atividades que se seguiram partiam de explorar os traços que eles estavam desenvolvendo. Os desenhos/registros eram feitos no mesmo local dos objetos/elementos e os participantes geralmente ficavam sozinhos enquanto registravam suas impressões, todos caminharam pelos diferentes cômodos e áreas. A maioria dos presentes já se conhecia e eram poucos os momentos – nesses dois primeiros exercícios – que eles faziam algo juntos em relação com o objeto. O retorno à mesa era onde as trocas eram compartilhadas, as percepções, as técnicas e os toques livres no objeto.

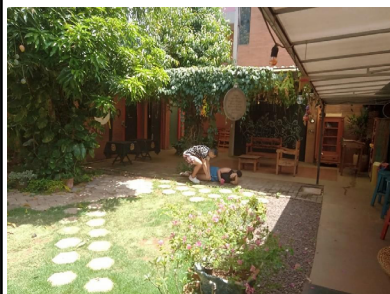


Imagem 7: Vida de tijolos – Oficina 2

Descrição da imagem: A imagem 7 é uma fotografia tirada enquanto Mari observava os tijolos. No canto esquerdo da foto tem um pé de manga com os frutos amadurecendo, do lado uma cobertura aberta com plantas trepadeiras e no canto inferior da foto a grama e uma passarela. Embaixo da área das trepadeiras é o centro da foto onde Mari está deitada sobre o chão, que é feito de tijolos, e seu colega, Anderson, está agachado próximo com o aparelho celular direcionando ao chão

Fonte: Acervo Pessoal, 2022.

Na imagem 7 Mari estava buscando ângulos diferentes para visualizar os tijolos, investigando sentidos além do visual, indo para o tato, olfato, e audição ali presentes. Descreveu as percepções do objeto como sendo um

material duro, com superfície cheia de minúsculos orifícios aparentemente não profundos, pequeno, porém, havia em várias quantidades, o objeto aguentava pesos inesperados por cima dele sem matar os insetos que viviam em sua sombra e sobreviviam a esses pesos inesperados e constantes que por ali passavam. Os tijolos estavam rodeados de outras vidas como da grama, musgo, insetos, vidas de seres que habitavam pequenos orifícios e mantinham entre si uma relação de construção e de opressão, associações que impulsionou a imaginação de Mari a criar histórias pela identificação e associação.

Com efeito, na segunda oficina (que Mari também participou), na roda de conversa foi pontuado sobre as geometrias dos espaços (na primeira oficina não teve este momento), denotando que as formas e estéticas arredondadas e leves aparecem com maior frequência em lugares úmidos, como banheiro e cozinha. A teatralidade e a inter-relação entre o sujeito e objeto ficou mais evidente nesses diálogos, sendo discutido como esses elementos/objetos observados podem revelar histórias sobre o convívio e sobre as práticas onde “o outro” sou eu, e eu sou o outro.

Em seguida, dialogamos sobre a escolha dos objetos – lugares que mais lhes chamaram a atenção e o porquê – e onde se encontravam materiais de maior leveza, maior densidade, cores, onde o tamanho de objetos eram maiores ou menos tanto em tamanho quanto quantidade.



Imagem 9: Amorélia- Oficina 1.

Descrição da imagem: A Figura 9 é uma fotografia de dois registros da Mari, um escrito e outro visual. No canto direito tem uma folha colorida de tons de roxo, ramos verdes, uma amora com bráçinhos e em volta colagens de pétalas vermelhas. No canto esquerdo tem outra folha cheia de textos com algumas anotações e destaques coloridos.

Fonte: Mariane Rodrigues, 2022.

Quando todos estavam ao redor da mesa, cada um apresentou as suas escolhas de objetos – o por que cada um escolheu aquele objeto, se algo havia chamado atenção – e em seguida apresentávamos as descrições técnicas e as livres.

Os movimentos corporais dos participantes em ambas oficinas enquanto descreviam o objeto, em sua maioria, era vívido! Ao contar para os outros observando seus próprios registros, os corpos pareciam retomar ao momento de observação e conversar consigo mesmo sobre o que foi imaginado no desenvolvimento do desenho. Os participantes fizeram uma variedade de registros, a maioria desenhou os objetos junto com o texto descritivo (técnico). Em seguida, as apresentações sobre o exercício livre teve uma variedade maior de linguagem na comunicação. Mari<sup>35</sup>, por exemplo – a partir da observação do pé de amora –, criou a história de um mundo paralelo onde as amoras eram seres vivos com características e sentimentos próprios de sua espécie e maturidade, seres que se relacionavam com outras espécies vizinhas como as folhas, os musgos, os insetos, etc.

Em um de seus registros ela utilizou de cores como a roxa e os tons semelhantes, a cor verde para folhas, desenho de personagens (amorélia), e partes de outras plantas coladas (Imagem 9). Mari compôs uma dramaturgia, outros participantes apresentaram poema, desenhos, anotações, fotografias, vídeos, onde tudo se articulava aos processos de percepções pessoais.

Posteriormente às apresentações e os diálogos sobre os três objetos, foi proposto que fossem atribuídos alguns verbos ao que foi desenvolvido até então. Enquanto pensavam em verbos, também foi sugerido que criassem partituras a partir deles com no mínimo três movimentos para cada verbo escolhido.

---

<sup>35</sup> Mariane Rodrigues é estudante da 13ª turma de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados.

Imagem 10: Colagem de apresentação de partituras – I oficina



Fonte: Acervo Pessoal

Descrição de imagem: Na Imagem 10 temos duas fotografias do grupo da primeira oficina reunidos para mostrar as partituras que haviam experimentado. Na primeira fotografia tem uma janela que separa o apresentador da partitura (Igor) dos demais que estavam na sala, Igor está atrás da janela agachado. Na Segunda fotografia ao redor da mesa estão os participantes e em pé está Isabela apresentando sua partitura.

Na criação da partitura as pessoas saíam da sala para experimentar sozinhas os movimentos, e depois nos reunimos na sala de música para as apresentações. Na Imagem 10 temos uma colagem de uma parte da partitura do Igor e da Isabela:

Nas oficinas, em razão do curto tempo para realizar cada atividade, optou-se por oportunizar que cada participante tivesse experiências de exploração das formas que lhes chamavam atenção, e em busca dessa instantaneidade várias pessoas utilização de potenciais figuras visuais por meio de fotografias, gravações, desenhos – que refletiam sensações – e a emolduração<sup>36</sup> que haviam atribuído aos objetos.

O processo de subversão das características encontradas e imaginadas a partir dos objetos em ações, proporcionou um ambiente de criação e reflexão inesperados. Godoy<sup>37</sup> um participante da primeira oficina exemplifica como a abordagem com desenho a partir da observação do espaço colaborou com um olhar investigador do cotidiano:

<sup>36</sup> Segundo Leonardi (2011) a emolduração é o termo usado por Feral como “framed theatrical space”, sendo a capacidade de emoldurar, enquadrar, desenhara, a efabulação nas relações com o “outro” e inscrever ficções provocadas pelo encontro entre alteridades.

<sup>37</sup> Guilherme Godoy é discente da 10ª turma de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados.

Depois, o desenho a partir da observação do espaço colabora com um olhar ativo sobre o lugar em que estamos inseridos. As texturas, os pesos, as cores, a sensação que cada objeto traz. Desenhei a traseira de três motos que estavam estacionadas na frente do Casulo. Aquela imagem industrial e descolada me fez rapidamente pensar em um jovem. Quando nos foi proposto a elaboração da personagem a partir do desenho que fizemos, pensei em um jovem ágil, com bom desempenho físico, atleta de alto rendimento de algum esporte radical, mas com uma certa falta de maturidade e imprudência. Por fim, passar aquela ideia de personagem para o meu corpo foi complicado, meu corpo estava o contrário da idealização de personagem que eu criei. Cansado e um pouco dolorido, tentei trazer para o corpo não exatamente a disposição atlética do personagem, mas ele em momentos mais intimistas, claro, tentando captar a essência do que já havia sido pensado (*Depoimento*, Godoy, 2022).

Essas atividades permitiram que os participantes explorassem relações e as reconstruíssem visualmente, onde, de forma simultânea, praticavam a reciclagem de conceitos e mitos, sendo direcionados a encontrar formas pelo desenho de comunicarem com seu íntimo os sentidos encontrados, Igor comenta que:

[...]o tempo todo a gente tá fazendo desenho mental nosso, acho incrível como a gente não percebe que fazemos arte, talvez, indiretamente sabe, e como isso dá um gancho, um empenho de como a gente se vê também como artistas, e quais potências a gente tem e pode utilizar, uma junção (Igor Gabriel, conversa pessoal, 09 dez. 2022, 15:33).

Como colocado anteriormente por Isoda (2018), o desenho é um processo que em sua etimologia significa projeto, meta, vontade, onde articula-se algo que não é fixo, o que adentra um processo de visualizar e de associação, onde os traços conversam com a memória e com os desejos. Nesse sentido, o desenho se aproxima da noção de projetar, lançar-se para a frente, um impulso da memória em uma ferramenta cênica.



Dito isso, com as metodologias apresentadas durante a descrição da oficina em formas de expressão técnica e livre, buscam se articular como uma ferramenta para pensar e fazer que proporciona encontros com ideias/objetos/elementos presentes no cotidiano, onde os quatro momentos (observação, imaginação, subversão e experimentação) são momentos que se incorporam constantemente em sua prática.

## Considerações Finais

As preocupações e inseguranças iniciais com a prática da atuação por meio de desenhos nas oficinas se mostraram como potências fortes no coletivo, que em um curto período de tempo de experimentação desencadeou temas e performances corporais e textuais gigantes. Logo, o compartilhamento simples de exercícios agregou em experiência polissêmicas, onde os significados, apesar de diferentes, tiveram compatibilidades que levavam a várias linguagens. Portanto, a exploração da linguagem visual é vista, aqui, como uma forma de conectar e enriquecer as possibilidades artísticas teatrais.

Nessa abordagem performativa guiada pela prática, a busca por investigar e interpretar desenhos e imagens – que estão cada vez mais presentes no cotidiano de nossa sociedade –, encontrou o espaço prático e teórico como ferramenta do que vai além do mero ato de ver, envolvendo-se processos complexos de comunicação e de expressão.

Durante as elaborações das oficinas havia uma insegurança que quase não foi abordada e praticada durante as duas oficinas, a de que houvesse comparação. Quando se fala em desenhar se pressupõem a busca por um estilo, um “jeito/método de se fazer”, o que está longe de ser o objetivo desta pesquisa. A possibilidade inicial de abertura para se utilizar outras linguagens e ferramentas como a fotografia e a gravação, deram uma maior segurança a alguns dos poucos participantes que as utilizaram.

A pesquisa sobre desenho como abordagem para atuação e para a cena teatral, impulsionou a identificar e criar traços, registros, em que a memória e a imaginação desenvolve-se no olhar/teatralidade do ator/atriz. Os traços dos desenhos assumem novas formas e contam histórias, trans-

mitindo sensações como leveza ou movimento através de linhas finas ou arredondadas. Podemos por meio das ilustrações, criar idealizações para a cena, fabular personagens, definir dentro daquele momento quem são, o que sentem, bem como o que querem comunicar a partir de suas construções internas<sup>38</sup>, e esses registros podem ser recriados de forma diferente de quem criou os traços e trajetos observados durante a composição do desenho.

Adicionalmente, percebeu-se com a metodologia de descrição técnica e livre, um caminho no processo de subjetivação<sup>39</sup>, mas constatamos que tal caminho é uma abordagem para uma outra pesquisa.

O desenho se torna um meio de criação e construção de narrativas visuais, oferecendo possibilidades e repertório de experimentação e improvisação no processo de atuação. Ao exercitar a alfabetização visual e explorar as potencialidades do desenho no ambiente teatral, é possível ampliar o repertório estético e comunicativo dos artistas da cena, contemplando-se a linguagem visual de forma expressiva e reflexiva, de forma crítica. O desenho se torna um instrumento poderoso para a criação artística e a construção de significados dentro do contexto da memória teatral.

## REFERÊNCIAS

BARROS, Ariane Guerra. **Entre o corpo do ator/performer e o espaço urbano: um teatro performativo**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2020.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Editora Cultrix, 2012.

BÍBLIA, português. **BÍBLIA Ave Maria**. São paulo: Editora Ave-Maria, p. 1317, 2001.

---

<sup>38</sup> Construções internas é colocado como parte dos processos de identificação, especialmente ao tentar comunicar, seja para si ou para o outro. A investigação do passar o que foi imaginado à um registro feito pelas próprias mãos, exige uma investigação de representação ou subjetivação, onde questões identificadas no processo (como os seres vivos em baixo do tijolo que Mari observou), ao serem registradas assumem um sentido próprio, podem ser recodificado em um traço, forma, que retomem a identificação feita apriori pela Mari para si, ou para outras pessoas.

<sup>39</sup> Processo de Subjetivação no sentido Delleuzoguattariana, segundo Jorge Rocha (2018, p. 167) enquanto diversas filosofias afirmam a subjetivação em uma filosofia da identidade, Delleuze e Guattari dispõe o conceito em um processo da diferença. Para compor esse conceito é usado a lógica do rizoma, - que na biologia é caracterizada pela raiz subterrânea, como a da grama - que não tem um centro estável de propagação, o que leva a crescimento com conexões que partem de todos os lados. Nesse sentido, o processo de criação de desenhos também se faz na diferença, na direção de em encontros, não apenas com o humano.

CARLSON, Marvin. El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena. **Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur**, 2009.

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: artes de fazer. 21. **Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes**, 2014.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUBATTI, Jorge. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. **Rebento**, v. 1, n. 12, p. 25-25, 2020.

FÉRAL, Josette. Além dos limites. **Teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva**, 2015.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala preta**, v. 8, p. 197-210, 2008.

FERREIRA, José Antônio; SANTOS, Sandra Morais Ribeiro. Dons e talentos ao serviço do Reino de Deus. **Caderno Intersaberes**, v. 7, n. 11, 2018.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento ppgac/usp**, v. 3, n. 1, p. 41-53, 2015.

ISODA, Gil Tokio de Tani. **Sobre desenho: estudo teórico-visual**. 2013. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

LEONARDELLI, Patricia. Teatralidade e Performatividade: espaços em devir, espaços do devir. **Cena**, n. 10, 2011.

ROCHA, Jorge Alberto; SALES, Deivison Warlla Miranda. Deleuze e Guattari: a noção de processos de subjetivação. **Nuevo Itinerario**, n. 13, p. 163-180, 2018.

VIEIRA, Aline Silva et al. A Performatividade e teatralidade incorporadas num clique: a fotografia como fragmento do cotidiano. 2021.

## APÊNDICE:

### *Plano de exercícios para as oficinas*

Este plano de oficinas não teve todos os seus exercícios propostos utilizados devido ao curto período de tempo, já que cada oficina descrita anteriormente teve três horas de duração.

## Objetivo

Instigar a linguagem visual por meio de criação de desenhos em papel sulfite como exercício de processo de criação cênica.

### Objetivo específico

- Apresentação do desenho dentro da prática de interpretação em que as informações visuais são reformuladas por meio de exercícios;
- Emancipação de conceitos de belo e feio dentro da prática artística como processo de aprendizado;
- Instigar diálogos críticos-emancipatórios na hegemonia da linguagem nas artes cênicas.

**Materiais disponibilizados:** Folhas a4, folhas menores que A4, lápis grafite preto, lápis de cor, canetinhas, canetas, marcadores, caneta marcador, canetas nanquins, borrar, apontador.

Materiais para o exercício de sensibilidade: Café, folha de hortelã, alecrim, objetos de diferentes materiais como metal, elásticos, gelatinosos, ásperos, pontiagudos.

### **Apresentação/conversa:**

- Apresentação pessoal e do plano de oficina.
- Apresentação por meio de desenhos. Cada um se descreve utilizando traços, formas.
- Imaginação, memória, observação, teatralidade. Como cada um percebe seu processo de atuação ali? Onde visualizam desenho? Você usa desenho no seu dia a dia?

O que são desenhos e o que são representações? O que os distingue?

Exercício de massagem coletiva;

### **I Momento- observação**

Exercício de percepção- escuta toque, sensibilidade, usar os materiais para o exercício da sensibilidade descritos a cima.

Imagens que remetem a leveza, dureza, por meio do corpo, experimentar as sensações (Antagônicos, o que já daria uma oficina- os velhos

caem como canivete). Pode escolher uma imagem corporal para cada antagonico.

Experimentar a voz a partir desses objetos, o que neles podem ser caracterizados como leves, pesados, frios, quentes, macios, duros, alegres, apáticos...).

Encontrar objetos pelo espaço geral e desenhá-lo descrevendo de forma técnica.

## II Momento- Imaginação

Encontrar objetos pelo espaço geral e descrever esse objeto de modo livre.

## III Momento- Subversão

Roda de conversa e apresentação dos materiais produzidos.

## IV Momento- Experimentação

Experimentação de animação dos objetos.

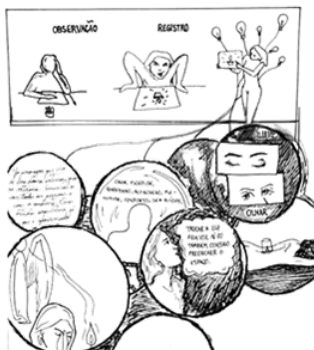
Possibilidade de interação em grupos.

Criação de partituras corporais experimentado a partir do objeto, de características associadas.

## Finalização

Como foi o conteúdo da oficina, reverberações.

comunicação - Maria Reis



Descrição da imagem: A Imagem 8 começa com três quadros, e abaixo dos três quadros 6 esferas aparentes que se conectam com lâmpadas presentes no terceiro quadro. Dentro de cada esfera tem algo desenhado ou escrito. No primeiro quadro tem uma pessoa sentada, de frente para uma mesa com uma folha de sulfite e embaixo de sua mão direita, a mão esquerda dela está apoiando o rosto enquanto observa uma vela, que está em cima da mesa de frente para ela. No segundo quadro tem uma pessoa com as duas mãos sobre a mesa e os cotovelos apontados para cima, como se fosse levantar, tem uma vela registrada na folha de sulfite. No terceiro quadro a pessoa está em pé, com a mão direita segurando a folha e a esquerda apontando para a vela, o rosto está inclinado na mesma direção. Atrás dela várias lâmpadas estão conectadas a fios que levam às esferas abaixo dos três quadros. Nas esferas tem algumas ideias e simbologias que partiram da observação da vela. Fonte: Acervo Pessoal.

# TECENDO IDENTIDADES: A RELEVÂNCIA DA REPRESENTATIVIDADE NEGRA NAS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS E ARTÍSTICAS PARA A TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

Nádia Ferreira da Silva<sup>40</sup>  
Camile dos Anjos<sup>41</sup>

## Introdução

Esse capítulo é fruto de uma reflexão que surgiu na encruzilhada entre uma vivência prática e bases teóricas/históricas a respeito da importância de proporcionar oportunidades em que corpos negros ocupem lugares de protagonismo, valorizando suas identidades, gerando assim, modelos de representatividade afirmativa através da arte e da educação.

Essa confluência se dá quando a Profa. Nádia Silva percebe aproximações entre suas vivências pessoais enquanto mulher negra, a iniciativa do projeto *Eu sou a cor da resistência*, o qual observou e acompanhou de perto na escola em que lecionava, e o referencial teórico/histórico que absorveu nas aulas de *Teatro Feminista e Negro*, ministradas pelas professoras Júnia Cristina Pereira e Camile dos Anjos na *Especialização em Teatro e Educação: processos criativos e pedagógicos*.

A atividade pedagógica *Eu sou a cor da resistência* foi desenvolvida dentro do escopo do programa *Consciência Negra* que, por sua vez, integrou o Projeto Político Pedagógico da Escola Estadual Prof. José Pereira Lins, no ano de 2022, período em que a Profa. Nádia Silva ministrava a disciplina de Arte, na mesma escola, situada no bairro São Braz, região periférica no município de Dourados/MS. A referida atividade consistiu em fotografar alunas/os

<sup>40</sup> Graduada em Artes Cênicas (Licenciatura) pela UFGD. Atualmente, professora de Arte no município de Ponta Porã, e pós-graduada na especialização em Teatro e Educação: processos criativos e pedagógicos.

<sup>41</sup> Doutoranda em Artes Cênicas (PPGAC-UDESC). Atualmente, é professora substituta do curso de Artes Cênicas da UFGD, responsável por disciplinas na graduação e especialização.

negras/os para estampar a capa de uma revista fictícia com o intuito de valorizar seus corpos e identidades.

Outro projeto que tinha por objetivo o enaltecimento da cultura negra e valorização do povo negro, foi desenvolvido por Abdias do Nascimento, idealizador e criador do Teatro Experimental do Negro (TEN). A iniciativa de Nascimento em 1944, é um marco histórico do teatro brasileiro que ainda hoje serve de inspiração para diversos coletivos de teatro que se ocupam em “revelar a existência da população negra, de denunciar os efeitos do colonialismo na área teatral, de apontar inclusive outras formas políticas de teatro que considerem para além da classe, o indicador raça como elemento discriminatório e dominante no campo teatral.” (SOUZA, 2020, p. 73).

Ambos os projetos, seja em menor ou maior escala, hoje ou no século passado, no Rio de Janeiro ou em Dourados, têm objetivos comuns e são de importância imensurável. Estão fincados na resistência negra, no combate ao racismo e a estereótipos, e utilizam como uma das ferramentas de luta a valorização de sua estética, propiciando um lugar de protagonismo ao corpo negro através da educação e da arte, no sentido de colaborar com uma formação afirmativa e orgulhosa de sua identidade.

O Brasil, enquanto projeto de nação, surge de um processo devastador de colonização por parte de portugueses que aportaram nessas terras, até então, habitadas por uma multiplicidade de povos, que hoje denominamos “povos originários”. Posteriormente, o mesmo processo de dominação implementado pelos colonizadores, estabeleceu como fontes de acúmulo de capital a exploração da natureza da colônia, exploração dos povos que ali viviam e de outros, trazidos forçadamente do território africano.

O período colonial que viveu no Brasil de 1500 a 1822, promoveu uma série de barbárie contra tudo o que diferia dos referenciais advindos da europa. Tudo aquilo, aquelas e aqueles que tinham origens diferentes do norte global, foram subjugados, saqueados, explorados, dizimados, objetificados, animalizados... Povos indígenas e afrodiaspóricos padecem de toda sorte de violência em suas existências, sofrendo ataques a seus corpos, cultura, tradições, religiões e saberes.

A independência do Brasil se deu em 1822 e a abolição da escravidão aconteceu em 1888 – o último país do ocidente a findar essa prática cruel de exploração de pessoas. Entretanto, tais marcos históricos não tiveram como consequência o fim das situações de violência direcionada a esses povos. O processo colonial deixou como herança a chaga do racismo que ainda se faz presente e concreto em nossa sociedade. Apesar de avanços terem sido feitos, através de muita luta, no sentido de garantia de direitos e respeito às vítimas da colonialidade e seus descendentes, ainda há muito que se caminhar para uma realidade mais justa e igualitária nesse país, que encobre violências cotidianas através do véu da “democracia racial”.

Portanto seja em 1944, ou nos dias atuais, projetos que promovam representatividade e exaltação dessas identidades, historicamente vilipendiadas, são necessários e urgentes para combater desigualdades sociais históricas e solidificar a construção de novas estruturas, embasadas na justiça e na equidade de todos.

## **Eu sou a cor da resistência**

Capas de revistas são espaços tradicionalmente relacionados a padrões estéticos, comumente ocupados por pessoas brancas, criando um imaginário hegemônico de beleza forjado a partir de referenciais colonizadores. A sociedade brasileira, alicerçada em bases racistas, habitualmente reserva para as pessoas negras páginas policiais e/ou espaços subalternizados nos meios de comunicação, associando suas imagens à referências não passíveis de gerar identificação, produzindo um imaginário negativo em relação à população negra, seja coletivamente, reforçando preconceitos estruturais, ou individualmente, destruindo autoestimas e gerando sentimento de ódio à própria identidade.

A professora Nilma Lino Gomes realizou uma pesquisa na qual analisa a importância de aspectos estéticos, como o cabelo e o corpo, na formação da identidade negra. Segundo Gomes

O cabelo crespo e o corpo negro podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil. Juntos, eles possibilitam a construção social, cultural,



política e ideológica de uma expressão criada no seio da comunidade negra: a beleza negra. Por isso não podem ser considerados simplesmente como dados biológicos (2008, p. 2).

Colocar em voga a estética negra está para além de questões de vaidade, trata-se de um ato político. Ainda segundo a mesma pesquisa, a violência direcionada à estética do corpo negro é histórica:

Dentre as muitas formas de violência impostas ao escravo e à escrava estava a raspagem do cabelo. Para o africano escravizado esse ato tinha um significado singular. Ele correspondia a uma mutilação, uma vez que o cabelo, para muitas etnias africanas, era considerado uma marca de identidade e dignidade. Esse significado social do cabelo do negro atravessou o tempo, adquiriu novos contornos e continua com muita força entre os negros e as negras da atualidade. A existência dos salões étnicos é uma prova disso (GOMES, 2008, p. 7 e 8).

Outra violência histórica são as primeiras aparições de pessoas negras em veículos de comunicação no Brasil “Ainda no século XIX, um dos principais *produtos* anunciados nos jornais brasileiros era a pessoa escravizada. Os jornais e revistas estampavam mensagens em busca de pessoas comercializadas” (*o grifo é nosso*) (FERNANDES, 2022, p. 4). A pesquisa realizada pelo Prof. Dr. Pablo Moreno Fernandes, revela as origens estruturais da representatividade negativa relacionada a objetificação de pessoas trazidas na condição de escravizadas do continente africano.

A ferida colonial segue aberta em nossa sociedade produzindo efeitos devastadores para o povo afrodiaspórico. O fim da escravidão fez com que essas pessoas deixassem de estar na condição de produto de consumo, porém as mesmas não passaram a ocupar posição de cidadão/consumidor, em verdade elas “desaparecem das narrativas de promoção do consumo como sujeitos” (Idem). Foi colocado em prática um violento projeto de reificação de suas identidades, apagamento de suas histórias e culturas,

além da institucionalização de políticas higienistas que tinham como objetivo o extermínio dessa população.

A comunidade negra vem, bravamente, resistido a ataques brutais e permanece lutando por sua existência. Muitos avanços já foram dados no sentido de ampliação de direitos e ocupação de espaços de poder, porém ainda há um enorme abismo social racializado que marca a sociedade brasileira.

Segundo o citado estudo de Fernandes que também analisou levantamentos de anúncios veiculados pela revista *Veja*, os resultados indicam baixo número de representatividade de pessoas negras na referida mídia, em comparativo com o tamanho da população negra do país.

Os pesquisadores analisaram todos os anúncios publicados em 370 edições da revista semanal de maior circulação do país. Os resultados da pesquisa indicam que, em 1987, as pessoas pretas e pardas correspondiam a 9% das figuras humanas presentes nas peças publicitárias. O número apresenta um leve crescimento com o passar dos anos, chegando ao pico de 17% em 2002, com oscilações de queda nos anos seguintes, chegando a 16% em 2017 (Idem, p. 5).

Tendo em vista esse panorama, o projeto *Eu sou a cor da resistência*, se revela de grande potência no sentido de subverter um imaginário calcado no apagamento e desvalorização de pessoas negras, colocando em evidência elementos que valorizam a beleza negra, enquadrados em uma capa de revista – espaço simbólico de poder e referência estética.

A professora Helena Calado, responsável pela disciplina de Língua Portuguesa, teve a ideia de criar a revista fictícia. A proposta era que alunas/os negras/os, entre o 7º ano do fundamental até o 3º ano do ensino médio, fossem fotografadas/os e estampassem a capa da revista, dando um status de representatividade afirmativa as 00 suas imagens.

A E. E. Prof. José Pereira Lins tem como diferencial, além de oferecer o ensino regular, o ensino técnico integral, voltado para as áreas de agricultura e agropecuária. A escola é reconhecida na comunidade em que está inserida por

realizar projetos como horta, gincana de matemática, além de outras atividades relacionadas ao esporte, arte, leitura, bem como ao acolhimento de imigrantes.

Além da já citada idealizadora Helena Calado, *Eu sou a cor da resistência* contou com o engajamento de uma equipe para sua concretização: a coordenadora Lene Rosa, que sempre se colocou de forma muito disponível para a efetivação desse e de outros projetos, ficou responsável pela ambientação; Diego Gaia, integrante da equipe administrativa da escola, fotografou e editou as imagens; Edilene Alves, professora de matemática, assumiu a maquiagem e a professora de história, Cláudia Delboni, ficou com os figurinos - confeccionados com tecidos oriundos do continente africano, disponibilizados do acervo pessoal da própria professora.

Durante o dia do ensaio fotográfico era evidente a excitação e alegria que envolveu o ambiente escolar, tanto da parte das/os professoras/es quanto das/os alunas/os. Era visível a empolgação até de estudantes que, por muitas vezes, apresentava-se tímidas/os durante as aulas tradicionais.

O ensaio fotográfico foi exposto nas dependências da escola em 20 de novembro de 2022. A data escolhida não foi aleatória, nela comemora-se o *Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra*. A data simbólica faz referência à morte do maior líder quilombola de nossa história, dando protagonismo a uma figura heróica, ícone da luta da resistência negra.

Diferentemente do dia 13 de maio - quando se comemora a assinatura da Lei Áurea, que aboliu a escravidão no Brasil – que evidencia a imagem da Princesa Isabel, uma mulher branca, pertencente à corte colonizadora portuguesa, em detrimento da visibilidade da luta do povo negro; o 20 de novembro exalta a figura de um guerreiro oriundo da diáspora africana. Esta data comemorativa foi concebida em 1971, porém apenas em 2011 foi elevada ao patamar de feriado em algumas cidades do país e, recentemente, mais um passo foi dado na luta pela visibilidade da história negra: com a aprovação do Projeto de Lei 3268/21, a partir do ano de 2024 o feriado será comemorado em âmbito nacional<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Fonte: <https://www.camara.leg.br/noticias/1021153>. Acesso em: 12 dez. 2023.

Nas capas das revistas fictícias, as fotos das/os alunas/os vinham acompanhadas de frases de personalidades negras como “Tire o seu racismo do caminho, que eu quero passar com a minha cor”, de Georges Najjar. As mensagens na capa de revista eram curtas e diretas justamente para serem de fácil compreensão, com o intuito de gerar reflexão e contribuir no sentido de uma autodesconstrução de pensamentos racistas, por vezes naturalizados em nossa cultura.

Foi proposto que cada aluna/o fizesse uma autoanálise e que se empenhasse, dia após dia, em refletir a respeito de pensamentos, falas e atitudes racistas. Discutiu-se como o racismo manifesta-se de diversas formas, estando enraizado em discursos naturalizados ou disfarçados de piada. Frases aparentemente inofensivas, como por exemplo “você é a ovelha negra da família”, referindo-se aquela pessoa que gera problemas em um determinado núcleo familiar, ou seja, atribuindo ao termo “negra” um sentido pejorativo.

O jurista e Prof. Dr. Adilson Moreira analisa como agressões discursivas, travestidas de humor, são presentes em nosso cotidiano. Piadas apoiadas em pensamentos racistas endossam e sustentam um imaginário que atribui sentido de negatividade e inferioridade ao povo negro. E ainda, o fato de estarem encobertas pelo teor humorístico, por vezes impedem ou deslegitimam reações e posicionamentos políticos combativos a tal agressão. O autor define essa prática como “racismo recreativo”, e o conceitua:

Ele deve ser visto como um projeto de dominação que procura promover a reprodução de relações assimétricas de poder entre grupos raciais por meio de uma política cultural baseada na utilização do humor como expressão e encobrimento de hostilidade racial. O racismo recreativo decorre da competição entre grupos raciais por estima social, sendo que ele revela uma estratégia empregada por membros do grupo racial dominante para garantir que o bem público da respeitabilidade permaneça um privilégio exclusivo de pessoas brancas. A posse exclusiva desse bem público garante a elas acesso privilegiado a oportunidades materiais porque o humor racista tem como consequência a perpetuação da

ideia de que elas são as únicas pessoas capazes de atuar como agentes sociais competentes. O racismo recreativo contribui para a reprodução da hegemonia branca ao permitir que a dinâmica da assimetria de status cultural e de status material seja encoberta pela ideia de que o humor racista possui uma natureza benigna. Embora ele almeje salientar a suposta degradação moral de minorias raciais por meio do humor, ele expressa também a intenção de impedir a mobilização política em torno da raça. Essa forma de política cultural possibilita a preservação de narrativas sociais baseadas na noção de neutralidade racial, elemento responsável pela manutenção de uma imagem positiva dos membros do grupo racial dominante que praticam crimes de injúria e racismo (MOREIRA, 2019, p. 95).

A exposição gerou reflexão e encantamento nas/os estudantes, especialmente naquelas/es que viam a si mesmo e seus pares em uma capa de revista. No ano seguinte (2023), segundo relato da Profa. Helena Calado, novas/os alunas/os já perguntavam se poderiam participar da capa de revista, evidenciando a potência da representatividade afirmativa.

Calado relata que as/os quinze alunas/os que participaram do projeto, afirmaram que através das fotografias, quiseram passar ideais de beleza, luta e resistência. Porém acrescenta que a realização do projeto encontrou dificuldades, pois mesmo contando com a colaboração de parte da comunidade escolar, ainda assim houve uma sobrecarga de trabalho, o que impossibilitou que as/os alunas/os do período vespertino vivessem a mesma experiência.

O projeto *Eu sou a cor da resistência* fora homenageado pela Secretaria de Educação do estado de Mato Grosso do Sul, noticiado pelo jornal *Dourados Agora*<sup>43</sup> e amplamente veiculado nas redes sociais. Esse reconhecimento é relevante no sentido de que valoriza a iniciativa do projeto e entende que a escola é um agente transformador e que os saberes ali produzidos não devem ficar confinados na instituição, mas sim extrapolar os muros das escolas e alcançar o máximo de pessoas da comunidade.

<sup>43</sup> Disponível em <https://www.acritica.net/editorias/cultura/ee-professor-jose-pereira-lins-realiza-proje-to-fotografico-da-cor-da-r/635866/>. Acesso em: 12 dez. 2023.

Exemplares da revista fictícia e a “Equipe Lins” responsável pela realização do projeto.



Fonte: acervo da E. E. Prof. José Pereira Lins



Fonte: acervo da E. E. Prof. José Pereira Lins



Fonte: acervo da E. E. Prof. José Pereira Lins

## Teatro Experimental do Negro e seu Legado

*Uma coisa é aquilo que o branco exprime como sentimentos e dramas do negro; outra coisa é o seu até então oculto coração, isto é, o negro desde dentro. A experiência de ser negro num mundo branco é algo intransferível* (NASCIMENTO, 2004, p. 214).

Durante o processo de especialização, nas aulas de *Teatro Feminista e Negro*, foi compreendido entre professoras e alunas/os, que o conteúdo ali ministrado – que incluía os feitos realizados pelo TEN, bem como uma gama de grupos de teatro negro da historiografia do teatro brasileiro, eram completamente inéditos para todas aquelas pessoas que tinham acabado de sair da graduação. Foi muito chocante e revelador das estruturas racistas (e machistas, heteronormativas, ...) que sustentam os currículos dos cursos de artes cênicas.

Entretanto sabemos que essas ausências não são um acaso, elas fazem parte de um projeto maior de apagamento do povo negro. Trata-se de uma prática racista implementada pela branquitude em todas as áreas de conhecimento. A pesquisadora Julianna Rosa de Souza, especializada em teatro negro, explica como uma das faces do racismo no campo teatral está justamente na história “universal” (leia-se branca e masculina) que é contada nos livros de história do teatro adotados por grande parte dos cursos de graduação.

O racismo se dá nos conteúdos hegemônicos de uma historiografia do teatro brasileiro ao centralizar a narrativa histórica numa perspectiva colonial e eurocêntrica, invisibilizando grupos de teatro negro: suas histórias, suas atuações e sua diversidade na construção de uma história do teatro em que artistas negras e negros são agentes, criadoras/es de arte, cultura e história (SOUZA, 2020, p. 70).

Estabelecer uma ponte entre o trabalho desenvolvido pelo Teatro Experimental do Negro (1944) e o projeto da E. E. Prof. José Pereira Lins foi, portanto, uma tentativa de contribuir para a visibilidade e solidificação de uma história de Teatro Negro no Brasil. Além dos denominadores comuns que ligam ambas as iniciativas, nos apoiamos ainda nos estudos de Souza para justificar essa escolha. Para a pesquisadora

discutir as dinâmicas do racismo e da branquitude no campo teatral, compreende um longo trabalho de desconstrução das narrativas históricas, um longo trabalho de pesquisa e reflexão sobre estas estruturas na nossa área. Por isso, estudar as práticas de grupos de teatro negro é perceber também as ações, estratégias de resistência e maneiras de anunciar e denunciar a existência de uma normatização do racismo no campo teatral (2020, p. 70).

Mais adiante ela reafirma “o que mantém a estrutura do racismo dentro da narrativa histórica do teatro brasileiro ou mesmo da dramaturgia brasileira é também, a meu ver, o apagamento da história de grupos de teatro negro brasileiros” (Idem, p. 72).

Esse capítulo não tem a pretensão - nem extensão, para traçar um panorama do teatro negro realizado no Brasil, ou mesmo de realizar um estudo consistente a respeito do TEN. O que traremos aqui é apenas uma pincelada a título de melhor embasar nossa reflexão.

Criado por iniciativa de Abdias do Nascimento (1914-2011), o Teatro Experimental do Negro nasceu do inconformismo de Nascimento diante das representações e invisibilidades das subjetividades negras no teatro. Ao identificar nos palcos a ausência de pessoas negras ou, quando presentes, representando personagens estereotipados e subalternizados ou ainda, nas raras possibilidades em que havia personagem negro em uma situação de protagonismo, o mesmo era interpretado por um/uma ator/atriz branco/a. Em suas próprias palavras

Brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas (NASCIMENTO, 2004, p. 209).

Seu objetivo, portanto, estava focado na valorização da cultura e dos corpos negros, indicando uma consciência da necessidade de descolonizar o pensamento e a estética hegemonicamente dominados pelos modelos do processo colonialista europeu. O TEN surgiu em 1944, na cidade do Rio de Janeiro e, de acordo com seu idealizador



se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (NASCIMENTO, 2004, p. 209).

Entendendo que a ideia de “democracia racial” que (ainda hoje) procura vender como um aspecto positivo do Brasil a convivência cordial entre as “diferentes raças”, na verdade trata-se de um mito que mascara a crueldade contida em atos racistas naturalizados no cotidiano do país. Era necessário escancarar essa falácia e disseminar a compreensão de que a sociedade brasileira é, na realidade, hostil aos negros e negras e que também era preciso difundir e exaltar as raízes culturais africanas que tanto sofreram com processos de apagamento e aviltamento em prol de estimular sentimentos de orgulho e pertencimento. Nascimento compreendeu ser necessário “atacar” em várias frentes, utilizando especialmente a educação, a cultura e a arte.”Teríamos que agir urgentemente em duas frentes: promover, de um lado, a denúncia dos equívocos e da alienação dos chamados estudos afro-brasileiros, e fazer com que o próprio negro tomasse consciência da situação objetiva em que se achava inserido” (NASCIMENTO, 2004, p. 211).

Os participantes do TEN eram operários, domésticas, desempregados, e toda sorte de pessoas do povo. A elas/eles era proporcionado aulas de alfabetização, cursos sobre cultura negra, oficinas de teatro além de debates e palestras, sempre com enfoque no protagonismo do povo negro, em favor de afirmar suas identidades e valorizar suas histórias e culturas.

A estreia oficial do grupo se deu como um grande ato simbólico conquistado por Nascimento. Ele conseguiu, por uma única noite, com a anuência do então presidente Getúlio Vargas, que o grupo apresentasse no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Assim no dia 08 de março de 1945, ocorreu a estreia de *Imperador Jones*, com um elenco de pessoas negras assistido por uma plateia majoritariamente negra no espaço símbolo da alta sociedade

brasileira, “onde antes nunca pisara um negro como intérprete ou como público” (NASCIMENTO, 2004, p. 213).

O teatro brasileiro é marcado, hegemonicamente, por personagens brancos – lidos como universais – que na verdade refletem seus autores (geralmente homens, brancos, privilegiados), encobrendo assim uma representatividade real da população brasileira<sup>44</sup>, em sua maioria negra. Trata-se na realidade de privilégio da branquitude, que ao não nomear sua racialização a naturaliza, apontando-a para o “outro”, ou seja, “o negro” que ocupa então o lugar da diferença, “enquanto que ‘branco’ é constituído de uma pretensa universalidade, é normatizado, compreendido como padrão” (SOUZA, 2020, p. 74). Para melhor compreensão, faz-se necessário trazer o conceito de branquitude, de forma sintética, utilizado por Souza:

A branquitude é atributo de quem ocupa um lugar social no alto da pirâmide, é uma prática social e o exercício de uma função que reforça e reproduz instituições, é um lugar de fala para o qual uma certa aparência é condição suficiente. A branquitude mantém uma relação complexa com a cor da pele, formato de nariz e tipo de cabelo. Complexa porque ser mais ou menos branco não depende simplesmente da genética, mas do estatuto social. Brancos brasileiros são brancos nas relações sociais cotidianas: é na prática — é a prática que conta — que são brancos. A branquitude é um ideal estético herdado do passado e faz parte do teatro de fantasias da cultura de entretenimento (SOVIK apud SOUZA, 2020, p. 74 e 75).

Assim como o TEN, diversos outros grupos teatrais<sup>45</sup> trabalharam e continuam suas práticas de luta e resistência em favor de um teatro que valorize o protagonismo do povo negro, considerando sua cultura e recontando suas histórias a partir de narrativas próprias. Grupos plurais, com características

---

<sup>44</sup> Segundo dados da Pinad contínua (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua) do IBGE a população negra constitui 56,1% da população brasileira. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br>. Acesso em: 12 dez. 2023.

<sup>45</sup> Para saber mais sobre grupos contemporâneos que pensam e produzem teatro negro, deixamos como sugestão a iniciativa do canal *Melanina digital*, nas quais é possível assistir debates e acessar um catálogo de dramaturgia negra. Disponível em <https://www.youtube.com/@melaninadigital?app=desktop>. Acesso em: 13 dez. 2023.

próprias, mas que têm em comum a afirmação da identidade do povo negro e a construção de um imaginário afirmativo.

### **Uma Observadora, uma Professora, uma Aluna – uma Mulher Preta**

Nesse subtítulo traremos as impressões e reflexões da Profa. Nádia Ferreira da Silva, a respeito de suas vivências no embricamento entre ser uma mulher negra, professora de Arte, aluna de especialização em teatro e observadora/pesquisadora do projeto *Eu sou a cor da resistência*.

Quando soube do projeto, na escola em que lecionava, que objetivava dar protagonismo, através de ensaios fotográficos, a aluna/os negra/os, me perguntei: por que alunas/os somente negas/ros? A escola Lins, tem diversas/os alunas/os: negras/os, brancas/os, pardas/os, pessoas com deficiência, imigrantes, e todas/os estas/es alunas/os têm suas lutas.

Ao ter contato com as palavras de Angela Davis, citadas por Djamila Ribeiro, essa inquietação foi sendo amenizada. Entendi que “Ao nomear as opressões de raça, classe e gênero, entende-se a necessidade de não hierarquizar opressões, de não criar primazia de uma opressão em relação a outras”. (2017, p. 10). Desta maneira, cada luta importa.

O lugar de onde escrevo é de uma mulher, professora, artista, negra, e é daqui que pretendo refletir a respeito de fatos históricos que continuam produzindo situações de opressão, racismo e subalternidade a corpos pretos.

Tive a oportunidade de participar como espectadora próxima deste projeto, acompanhando desde a elaboração da ideia, a criação, o processo e a finalização, pois neste período trabalhava como professora de Arte na escola Lins.

Já há algum tempo, em minhas práticas pedagógicas buscava trazer conteúdos a respeito de temas relacionados aos resquícios que o colonialismo nos deixou. No segundo semestre foi proposto pelo PPP (Projeto Político Pedagógico) da escola, elaborar atividades relacionadas à data comemorativa da Consciência Negra, esta temática sempre me fez brilhar

os olhos, pois sei da importância dela para mim e para as/os estudantes, especialmente as/os negras/os.

Durante as aulas de arte ministrada por mim, solicitei que as/os alunas/os realizassem uma pintura da cultura afro na telha. Utilizamos, tinta acrílica, spray, verniz, pincéis e telha para a realização deste trabalho. Seguindo a proposta do PPP, realizei ainda uma oficina de teatro dentro da temática.

No dia 20 de novembro de 2023 tivemos diversas atividades: a presença do Mestre Guerreiro, famoso professor de Capoeira na cidade de Dourados; confecção de bonecos; uma aula de história diferente – marcada por teatralidade, no qual havia um varal expositório com marcos históricos referentes ao povo negro, contada pela professora e doutora Claudia Delboni e, por fim, o momento mais esperado: degustação de comidas típicas.

Trabalho de arte: pintura sobre telha



Fonte: Acervo pessoal da Profa. Nádya Silva

Entretanto, ao observar o resultado final do projeto encabeçado pela Profa. Helena Calado, ao ver os alunos e alunas negras, exultando suas belezas estampadas em uma capa de revista, algo em mim foi tocado profundamente, pois percebi que ausências de representatividade em minha história pessoal

contribuíram para que por vezes, eu tivesse vergonha das minhas características físicas, duvidado e subestimado o meu intelecto, me tornando alguém que se furtava a dar opinião, sugerir ideias, ou mesmo realizar trabalhos em grupo, na escola ou em outras situações da vida.

Conviver com a “equipe Lins” foi um divisor de *águas* na minha vida, neste espaço me senti acolhida, a equipe sempre se mostrou solícita e unida. Fiz amigas/os que quero levar para resto da minha vida, pois me transformaram profissionalmente e pessoalmente.

Ao frequentar as aulas de especialização em Teatro e Educação: processos criativos e pedagógicos, na disciplina Teatro Feminista e Negro/UFGD, com as professoras Júnia Cristina Pereira e Camile dos Anjos, conheci a história do Teatro Experimental do Negro e de outros grupos que trabalham a partir do referencial do povo negro, conteúdo que não me foi apresentado na graduação. Esse fato me despertou para urgência de registrar iniciativas que buscam criar novos olhares para esses corpos, criar imaginários positivos que gerem identificação e representatividade, para além dos estereótipos decorrentes da herança colonial.

Atualmente, olhar em volta e perceber alunas/os negras/os tendo orgulho de sua aparência e impondo sua voz (falando sobre racismo, autoestima, empoderamento...) e professoras/es engajadas/os em projetos que aumentam a autoestima do povo negro é muito satisfatório. Queria eu, na minha época de aluna, ter tido professoras/es que trabalhassem minha autoestima, pois ainda hoje sofro com sequelas que me fazem questionar minha aparência e capacidade.

## Considerações Finais

Projetos, como os abordados nesse capítulo, costumam levantar um tipo de questionamento que por vezes geram críticas rasas que tentam deslegitimar os mesmos, sob a acusação de estarem privilegiando um determinado grupo em detrimento de outros ali não representados. A fim de sanar dúvidas dessa natureza, trazemos a seguir a definição elucidativa de “discriminação positiva”, apresentada pelo professor e filósofo Silvio

Almeida: “*Discriminação positiva*, definida como a possibilidade de atribuição de tratamento diferenciado a grupos historicamente discriminados com o objetivo de corrigir desvantagens causadas pela *discriminação negativa* – a que causa prejuízos e desvantagens” (2018, p. 26).

O mesmo autor nos mostra como a sociedade é estruturalmente fundada em bases racistas e que, as instituições reproduzem esse aspecto em suas relações cotidianas, seja em forma mais diretas de agressão ou camufladas em comentários, piadas, silenciamento, etc. Almeida afirma que “a única forma de uma instituição combater o racismo, é por meio da implementação de práticas antirracistas efetivas” (Idem, p. 37).

Nesse estudo tratamos das instituições escola e teatro e evidenciamos alguns esforços, seja na macro ou na micropolítica, de combate direto ao racismo que ainda se faz presente nesses espaços de poder. Tanto o projeto efetivado na escola Lins, quanto o desenvolvido pelo TEN, optaram por ações afirmativas, de valorização da negritude, para o enfrentamento deste mal social. A partir da exaltação de sua identidade e gerando representatividades afirmativas, ambos os projetos contribuem no sentido de uma transformação da sociedade. Colocamos essas iniciativas lado a lado no sentido de frisar que, assim como uma pequena violência, é uma violência e não deve ser tolerada; também os pequenos esforços têm sua importância e devem ser valorados, tanto quanto os de maior vulto.

Nesse espaço falamos ainda sobre a importância da representatividade, porém sabemos que ela, isoladamente, não é suficiente para promover mudanças efetivas na realidade desigual em que vivemos. O racismo é fator estruturante de relações jurídicas, políticas e econômicas. Entretanto, Almeida nos lembra que

pensar o racismo como parte da estrutura não retira a responsabilidade individual sobre a prática de condutas racistas e não é um alibi para racistas. Pelo contrário: entender que o racismo é estrutural, e não um ato isolado de um indivíduo ou de um grupo nos torna ainda mais responsáveis pelo combate ao racismo e aos racistas (ALMEIDA, 2018, p. 40).

A prática da docência e da arte ocupam espaços de poder e têm potencial de agentes transformadores. São fundamentais na criação de referenciais e imaginários, seja individualmente ou no coletivo. Os dois projetos sobre os quais nos debruçamos, para além da questão da representatividade, produziram condições simbólicas nas quais uma diferente realidade é performada, permitiu-se vislumbrar outras possibilidades de existência e, entendemos que, imaginar “que pode ser diferente” é o primeiro passo para promover a mudança.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Ed. Letramento, 2018.
- GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz:** Corpo e Cabelo como símbolo de identidade negra. Belo Horizonte. Autêntica 2ª ed., 2008.
- MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo.** São Paulo: Ed. Pólen, 2019.
- NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro:** trajetória e reflexões. *In.*: Estudos Avançados. Vol. 18. N.º 50. São Paulo: 2004.
- SOUZA, Julianna Rosa de. **As estruturas do racismo no campo teatral:** contribuições para pensar a branquitude e a naturalização do perfil branco na construção de personagens. *In.*: Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 10, n.1, [18], p. 67 - 80, jan. - jul. 2020.

# CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS NA EDUCAÇÃO INFANTIL: RECORTES DE EXPERIÊNCIAS DOCENTES NO MUNICÍPIO DE CAARAPÓ-MS

Victor dos Santos Silva<sup>46</sup>  
José Oliveira Parente<sup>47</sup>

## Introdução

Este trabalho tem como principal objetivo refletir sobre a importância da contação de histórias para o desenvolvimento integral da criança no âmbito escolar, mais especificamente na educação infantil, tomando como referências minhas atividades como docente no CMEI - Centro Municipal de Educação Infantil Rita Tereza de Araújo Silva, escola pública situada em Caarapó-MS. A fim de ampliar a análise, foram também realizadas entrevistas com três professoras de Arte atuantes no município e que, da mesma forma, também adotam a contação de histórias em suas metodologias.

Meu interesse por este tema surgiu inicialmente durante o curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, onde várias experiências me inspiraram. Nesse sentido, gostaria de destacar o trabalho das professoras Vanessa Ribeiro e Flávia Janiaski Vale, que considero determinantes para o meu desenvolvimento pessoal e profissional. Identifico ali as sementes da presente pesquisa.

Logo depois de graduado, comecei a lecionar na educação infantil no CMEI – Rita Tereza de Araújo Silva, onde meu desejo e amor pela contação de histórias foi ganhando força. Em meados de setembro de 2022, ocorreu uma oficina sobre contação de histórias ministrada pelas contadoras Jusley

---

<sup>46</sup> Licenciado em Artes Cênicas e Especialista em Teatro pela Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD. Professor de Educação Infantil e Ensino Fundamental no município de Caarapó-MS.  
E-mail: professorvictorsilva8@gmail.com

<sup>47</sup> Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo – USP. Professor efetivo da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD.  
E-mail: joseparente@ufgd.edu.br



de Sousa e Melina Melgar, que vieram através do programa ProLer-MS<sup>48</sup> que as selecionaram para realizar a atividade no município de Caarapó. Tive o prazer de participar e embora tenha sido uma oficina de curta duração (apenas dois dias), para mim foi uma experiência profunda e muito gratificante. Além do trabalho prático que incluiu jogos e demonstrações de técnicas específicas, a dupla de contadoras também abordou aspectos históricos da contação de histórias no Brasil e em específico no Estado de Mato Grosso do Sul. Realizaram ainda várias apresentações em diversos Centros Municipais de Ensino – CMEI's.

Após esta oficina, já com interesses mais definidos, retornei à UFGD a fim de cursar a especialização em teatro. O fato de trabalhar na educação infantil e ter sido iniciado no universo da contação de histórias, fez com que eu optasse por me aprofundar um pouco mais nesse campo. Neste texto, que é um desdobramento de meu trabalho de conclusão do curso de especialização, apresento um pouco de minhas investigações, indagações e descobertas durante este trajeto. Antes de prosseguir, porém, considero importante discurrir brevemente sobre alguns aspectos gerais da arte de contar histórias, seu desenvolvimento ao longo do tempo e suas aplicações na educação.

## Apontamentos sobre a arte de contar histórias

A necessidade de contar (e de escutar) narrativas é algo inerente aos homens e mulheres desde sempre. De acordo com Pessoa (apud VALE, 2019, p. 21): “A arte de contar histórias se confunde com a história da humanidade. O ser humano sempre precisou (e sempre vai precisar) ouvir e contar histórias: para entender e para compreender sua relação com o mundo que o cerca”.

Logo, é impossível determinar com exatidão quando esta prática surgiu. Durante milênios, as narrativas orais, passadas de geração em geração, eram a forma por excelência pela qual as comunidades de seres humanos mantinham vivas suas tradições e seus conhecimentos do mundo e da vida em geral, conforme destaca Vale (2019, p. 25): “As histórias envolvendo o profano e

---

<sup>48</sup> Programa Nacional de Incentivo à Leitura. Programa de abrangência nacional criado em 1992 que tem por objetivo básico o incentivo à leitura em todas as regiões do país.

o sagrado, passando pelos deuses, figuras místicas e histórias bíblicas, até as cotidianas, foram por muito tempo uma forma de ensino dos costumes, da religião, da ética, das condutas sociais, da tradição e da sabedoria popular.”

Em certos casos, o contador de histórias é uma figura destacada dentro da comunidade, como os griôs africanos, que eram indivíduos especialmente preparados para passar adiante, por meio da oralidade, toda a bagagem cultural de seu povo. Para tanto, desenvolviam habilidades de canto, dança e oratória, entre outras. Devido ao seu conhecimento e sabedoria, e pelo fato de serem respeitados pelo grupo, podiam atuar como mediadores de conflitos e como conselheiros das autoridades locais. (VALE, 2019, p. 28).

Com o passar do tempo, com o desenvolvimento de novas tecnologias e toda a transformação social que isto acarretou, obviamente o hábito de contar histórias também foi se metamorfoseando e adquirindo novos contornos. Hoje, na contemporaneidade, a contação de histórias segue viva e forte, fazendo-se presente na literatura, no cinema, no teatro, nas séries televisivas e até mesmo na internet:

O próprio ato de publicar fotografias nas redes sociais é uma forma de contar uma história, contar para o outro o que viveu no final de semana, contar como foi a cerimônia de formatura, contar como foi divertido o passeio à praia, etc., ou mesmo contar “desesperadamente” como está sozinho e precisando de um “ombro amigo”. Os ancestrais usavam os desenhos nas cavernas para contar histórias, hoje, milhares de pessoas usam seus perfis em redes sociais para fazer o mesmo. (VALE, 2019, p. 29).

Os educadores desde cedo perceberam o valor da contação de histórias no processo de desenvolvimento das crianças. Estas, sobretudo as mais pequenas, vivem em um mundo em que fantasia e realidade se misturam e se alternam todo o tempo. O pensamento racional ainda não é totalmente dominante nessa fase da vida, portanto, a maneira como as crianças veem o mundo e as coisas é diversa da maneira dos adultos, pois, elas se sentem ligadas ao mundo. “O ponto de vista da criança é onírico e não representacional. Sob essa perspectiva, é certo dizer que a criança é maleável, plástica

e imaginativa, que convive no mesmo mundo dos adultos, mas que habita uma outra lógica que a faz pensar, sentir e agir de maneira diferente frente ao mundo.” (VALE, 2019, p. 37).

Ouvir histórias e também contar as suas próprias narrativas pode beneficiar a criança em muitos aspectos, tais como o desenvolvimento de habilidades de comunicação por meio do aprendizado de novas palavras e estruturas linguísticas; o estímulo à imaginação e à criatividade; foco e concentração, já que a atividade requer atenção e envolvimento; além de promover a socialização, uma vez que a criança terá a oportunidade de ouvir e ser ouvida. A contação de histórias pode facilitar enormemente o futuro aprendizado da escrita e o gosto pela leitura, além de favorecer a transmissão de conhecimentos, saberes e valores. Por isso, muitas vezes ela é apontada como um poderoso instrumento em processos educacionais. Conforme Rodrigues (2018, p. 33):

A contação de histórias é uma ferramenta de grande importância na formação do indivíduo enquanto sujeito pensante/criativo. O hábito da leitura aliado à escrita deve ser cultivado em sala de aula, e é papel do educador incentivar e estimular a criança a descobrir o universo das letras. Para isso, a relação entre a contação de histórias e a prática em sala de aula não deve ser vista de maneira dividida, mas sim, deve ser questionada e refletida para que os professores tenham a oportunidade de pensar tanto sobre os conceitos que fundamentam suas práticas como em suas escolhas pedagógicas.

Entretanto, Janiaski (2019, p. 61), nos alerta quanto à possibilidade do empobrecimento do potencial da contação de histórias, quando esta é encarada sob uma única perspectiva: “Muitos educadores encaram o incentivo à leitura como a maior contribuição de se contar uma história na sala de aula. O incentivo à leitura é uma consequência primária e inevitável do ato de se ouvir uma história, mas de forma alguma é seu objetivo primeiro.”

A pesquisadora explica que a contação de histórias em sala de aula é muito mais que somente uma ferramenta pedagógica. Ela tem potencial para construir e reconstruir o imaginário infantil, ampliar a percepção, ensinar e

divertir nos campos pedagógico, social, estético, psicológico, histórico e social (JANIASKI, 2019, p. 62/63). Ou seja, a contação de histórias tem valor em si mesma enquanto atividade artística, e não apenas como instrumento a serviço de um determinado conteúdo.

### **Minha experiência com contação de histórias:**

#### **“A Palhaça Carambola”**

A história “A Palhaça Carambola”, baseada em texto de Livia Alencar, foi criada e apresentada por mim para cerca de 32 alunos das turmas de Educação Infantil do CMEI Rita Tereza. A escolha deste texto foi cuidadosa, pois era necessário que fosse uma história breve, com uma personagem marcante e um tema importante, que as crianças pudessem absorver e aplicar em seu cotidiano. A história fala sobre amizade, o poder do carinho e dos abraços, que mudam o dia a dia das pessoas. A sala foi ambientada com algumas luzes apagadas e apenas uma acesa. Utilizei um figurino criado especialmente para a contação. Tal figurino era uma calça e uma camiseta, ambas pretas, com bolinhas coloridas confeccionadas com E.V.A. espalhadas pelo meu corpo. Utilizei também um nariz vermelho de palhaço e uma varinha mágica confeccionada com papel cartão e E.V.A. No momento da contação, as crianças ficaram sentadas em semicírculo sobre um tatame.

Algumas estratégias, como estas descritas acima, podem contribuir para o sucesso da contação de histórias em sala de aula: a criação de um ambiente aconchegante, a proximidade com a plateia de crianças, para que elas possam interagir, e o uso de figurinos e acessórios especialmente confeccionados. Também são importantes a postura corporal e o tom de voz adequado. Neste caso especificamente optei por utilizar um livro ilustrado durante a contação, mas este recurso não é indispensável, devendo ser usado com cautela.

No início, em geral, as crianças ficavam agitadas, pois, para elas, era tudo uma grande novidade. Aos poucos, iam se acalmando e concentrando a atenção na história. Cada gesto era observado por elas com muita atenção, e algumas tentavam reproduzir o que viam. Isto mostra a importância do

preparo corporal por parte do contador no momento da performance. De acordo com Sisto (2015, p. 153)

É preciso empregar o corpo no exercício de narrar, de modo a alçá-lo ao mesmo patamar da ilustração de um livro (especialmente a do livro para crianças), sem redundâncias, preocupações decorativas e concessões ao supérfluo. Narrar exige preparo físico, técnicas de respiração, expressão corporal, uma certa espetacularidade, beleza plástica, uso adequado do corpo no espaço, sem, contudo, cair no vazio e na inércia criativa.

Houve bastante interação com as crianças, que em vários momentos lançavam perguntas ou observações sobre o que viam. Por exemplo: “Porque a palhaça estava triste? Ela não tinha amigos?” Eu, enquanto narrador, respondia que a personagem Carambola apenas estava se sentindo sozinha. Ao longo da história eles descobriam que havia diversos personagens tentando alegrá-la, como o malabarista, o equilibrista e o mágico do circo.

A contação de histórias, quando bem trabalhada em sala de aula, pode ser um momento extremamente agradável, tanto para as crianças quanto para o professor, trazendo benefícios que vão muito além da mera aprendizagem de conteúdos pré-fixados, como coloca Abramovich:

Ler histórias para crianças, sempre, sempre... É poder sorrir, rir, gargalhar com as situações vividas pelos personagens, com a ideia do conto ou com jeito de escrever do autor e, então, poder ser um pouco cúmplice desse momento de humor, de brincadeira, de divertimento... É através da história que se pode descobrir outros lugares, outros tempos, outros jeitos de agir e de ser, outra ética, outra ótica... É aprender História, Geografia, Filosofia, Política, Sociologia, sem precisar saber o nome disso tudo e muito menos achar que tem cara de aula... Porque se tiver, deixa de ser literatura, deixa de ser prazer e passa a ser Didática, que é outro departamento (não tão preocupado em abrir as portas da compreensão do mundo). (ABRAMOVICH, 1997, p. 17).

Durante a pesquisa de campo, entre os anos de 2022 e 2023, realizei entrevistas com três professoras, sendo duas pedagogas e uma professora de Arte, todas atuantes em Caarapó-MS e que assim como eu também adotam a contação de histórias como estratégia pedagógica em seu trabalho. São elas: Eliane Montanhere Baratella Neto<sup>49</sup>, Fernanda Fernandes Ferreira<sup>50</sup> e Ana Márcia da Silva Trilha<sup>51</sup>. Meu objetivo em colher estes depoimentos era observar como estas profissionais estavam trabalhando com a contação e qual era a percepção delas em relação ao tema. Desse modo, eu próprio aprenderia um pouco mais e enriqueceria minha pesquisa. Nesta seção do capítulo, apresento trechos dos depoimentos seguidos de algumas análises e reflexões.

Pergunta: qual é sua percepção sobre a contação de histórias ao público infantil de um modo geral?

Fernanda acredita que a “contação de história de forma lúdica tem muito a ensinar ao público infantil. Aprender brincando é muito importante nessa fase.” Eliane em seu depoimento diz que “a maioria do público infantil fica curioso e participa da contação. Quando conseguimos envolvê-los, o resultado é incrível.” Para a coordenadora Ana Márcia, “a técnica de contar histórias é essencial para que as crianças desenvolvam as habilidades de atenção, criatividade e vários outros sentidos cognitivos e físicos. Auxilia também na leitura de imagens e de palavras e escrita.”

Pergunta: você acredita que a contação de histórias atrelada a algum componente curricular auxilia o processo de aprendizagem na primeira infância?

Fernanda afirma que: “Sim e muito! A criança está na fase totalmente lúdica onde a contação de história estimula sua criatividade imaginação e o aprendizado.” Eliane considera que “Sim, por mais indiferente que as pes-

<sup>49</sup> Contadora de histórias e pedagoga, graduada em Letras e Pedagogia, com mais de 30 anos de experiência no magistério. Atualmente aposentada mas segue trabalhando como contratada.

<sup>50</sup> Arte-educadora, graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Grande Dourados e pós-graduada em Educação Especial e Arte Educação e Cultura Regional do Mato Grosso do Sul. Professora de Arte no município de Caarapó-MS há mais de cinco anos.

<sup>51</sup> Graduada em Pedagogia e pós-graduada em Metodologia do Ensino Superior. Atua na área da Educação há mais de 30 anos e atualmente exerce a função de coordenadora pedagógica no município de Caarapó-MS.

soas fiquem, algo ficará gravado do momento da contação, nem que seja somente uma palavra, um gesto, um objeto, etc.” Ana fala: “Com certeza! Pois através da interdisciplinaridade e a sequência didática faz com que a criança internalize este conhecimento. Trabalhando de uma forma lúdica e efetiva para que os objetivos propostos sejam alcançados.”

Pergunta: durante as apresentações para o público infantil qual era a sua maior motivação para realizar as contações de histórias?

Fernanda diz que “Era quando minha família participava comigo ou ia prestigiar minhas apresentações nas escolas.” Eliane cita que: “A principal era o meu entusiasmo, pois ele precisa ser imenso pra que a apresentação tenha aceitação e um rico feedback. A preparação do contador e a expectativa sobre a contação conta muito.” Ana menciona que “perceber nas crianças a satisfação de participar desses momentos, e a partir daí fazer que as mesmas levem este hábito para a casa, e proporcionar que família também faça parte desse aprendizado que é de extrema importância para o desenvolvimento infantil.”

Pergunta: quais as principais referências utilizadas por você em um processo de contação de histórias?

Fernanda: “Alguns professores que tive na Faculdade de Artes Cênicas, e pessoas do município de Caarapó que trabalham com a prática, além de ensinamentos da autora e diretora de teatro Viola Spolin.” Eliane diz que: “Minha principal referência na contação sempre foi a escritora brasileira de livros infantis, Ruth Rocha, pois a mesma me lembra uma professora que me deu aulas anos atrás, na época do magistério, a mesma incentivada muito a seguir na área da educação.” Ana menciona os “causos”<sup>52</sup> contados por pessoas em seu convívio familiar. “Quando criança, ao sentar em volta da fogueira, eram contados vários causos. Além da referência familiar outros autores fizeram e ainda fazem parte da minha carreira tais como: Monteiro Lobato, Ana Maria Machado, Ziraldo e Mauricio de Souza entre outros”.

---

<sup>52</sup> Histórias curtas, verdadeiras ou não, transmitidas oralmente, muito apreciadas pelo povo em todas as regiões do Brasil.

Pergunta: mencione alguns momentos marcantes que você como narradora vivenciou ao contar histórias para as crianças da Educação Infantil.

Fernanda menciona que: “São momentos importantes e únicos. As expressões e reações de cada criança, a sinceridade rica em detalhes. Também o querer participar da história contada são instrumentos essenciais para uma boa continuidade da história”. Ana diz que

O momento mais marcante foi quando lecionei para meu filho, Luís Gustavo, na Educação Infantil. Com apenas cinco anos de idade ele relia histórias para seus colegas de sala, pois dizia que as outras crianças ainda não sabiam ler, então gostaria de ajudá-las. E também quando uma aluna da Educação Infantil recontou a história da chapeuzinho vermelho ouvida apenas uma vez. Tal contação foi rica em detalhes e com isso estimulou outras crianças a fazerem o mesmo.

Pergunta: defina em poucas palavras sua experiência usando esta ferramenta pedagógica. Fernanda reflete que “A experiência de lealdade ao processo onde se tem uma entrega pura e sensível com os pequenos nos enche de esperanças por dias melhores. Pois ao contar histórias você recebe o carinho e atenção verdadeira das crianças e isso aumenta o estímulo para o professor com seu trabalho.”

Ana diz que “Alegria e satisfação são palavras que regem a minha experiência como contadora de histórias e educadora, pois ao ver o que as crianças aprenderam sobre determinado assunto o sentimento de dever cumprido prevalece.” Eliane complementa: “Primeiro é a realização pessoal e profissional, segundo vem o prazer, a magia, o encanto e mais que tudo! Não sendo uma obrigação profissional, mas sim algo que faço para transmitir ensinamentos para as crianças e conseqüentemente elas para mim. E tudo torna-se aprendizado.”

A mesma professora citou ainda uma experiência que teve com crianças de 5 anos de idade da rede municipal de ensino que considero útil mencionar aqui. O tema a ser trabalhado era “meio ambiente” e para isso ela decidiu contar a clássica história “A Cigarra e a Formiga”, atribuída



a Esopo, com adaptações para o assunto. A professora iniciou a contação cantando uma música de apresentação se acompanhando ao violão e segundo ela a adesão foi total. Em seguida, escolheu um estudante para ser protagonista, no papel de formiga, sendo ela própria a cigarra. Sobre isso, Rodrigues (2018, p. 33) explica que:

A criança aprende com mais facilidade quando as atividades proporcionadas são significativas, envolvem o seu cotidiano social, fazendo-a se sentir um ser integrante do processo de ensino-aprendizagem. Por isso, nada melhor do que trabalhar os contos de fadas, poesias, ou seja, os mais variados textos, para que a criança internalize um mundo de conhecimentos aliados às informações que cada sujeito traz consigo, de sua experiência de vida. (RODRIGUES, 2018, p. 33)

A professora relata que no decorrer da atividade alguns estudantes ficaram inquietos, ansiosos, entretanto participaram bem da história. Ao final, ela propôs que partindo da narrativa contada as crianças fizessem uma atividade de pintura em seus respectivos cadernos de arte. Eliane conclui que “Nesse dia saí satisfeita com o resultado. Não alcancei cem por cento dos estudantes mas notei que a maioria das crianças entenderam e aprenderam sobre organização, precaução, trabalho em equipe e compromisso”.

Pergunta: o município de Caarapó investe em materiais e infraestrutura necessária ao trabalho docente em sala de aula?

Ferreira diz que “Nosso município teve um grande aumento na grade dos profissionais. As verbas destinadas a educação aumentaram, proporcionando condições melhores para o trabalho do docente dentro de sala de aula. Fernanda também menciona que “Nos dias de hoje há uma grande disposição de materiais em vista dos anos anteriores. Entretanto sempre pode melhorar”. Já Eliane acentua: “Sim. A prefeitura disponibiliza diversos materiais de apoio. Além de nos auxiliar desde o primeiro dia no ano letivo até o ultimo, através de palestras e encontros.”

Ana aponta que “Atualmente os gestores públicos estão investindo mais na área da educação, e com isso enriquecem muito o trabalho do docente.

A Secretaria municipal disponibiliza coleções de livros, jogos pedagógicos, fantoches e realiza formações continuadas além encontros mensais para troca de experiências entre os educadores.

Percebe-se pelos depoimentos acima que todas as entrevistadas valorizam a contação de histórias como instrumento pedagógico importante, pois tal ferramenta é um grande estímulo para o desenvolvimento integral da criança. Quando associada a um livro, uma música e ao figurino a experiência é enriquecida, entretanto, tais elementos não são indispensáveis. O essencial, a meu ver, é a sensibilidade, a empatia e a habilidade de quem se dispõe a contar a história.

Outro fator importante colocado pelas entrevistadas é a relevância que a contação de história está alcançando no município de Caarapó. Lá, assim como na maior parte do país, o ensino remoto durante a pandemia deixou a desejar em questões de aproveitamento. Contudo, já no ano de 2022 com o retorno do ensino presencial, as atividades escolares e pedagógicas se intensificaram para que houvesse uma recuperação do aprendizado perdido. Realizou-se um esforço por parte dos educadores nesse sentido, e para isso, utilizaram novas ferramentas pedagógicas, entre elas a contação de histórias.

A prefeitura tem proporcionado atividades de formação continuada para melhorar e auxiliar o trabalho do educador dentro de sala de aula, tais como cursos e encontros referentes a temática da contação de histórias. Além disso, tem destinado recursos para viabilizar a prática no ambiente escolar, mediante a aquisição de materiais pedagógicos como: livros infantis, caixas de som, diversos tipos de papéis, tintas, canetas, etc. Esperamos que este apoio por parte do município tenha continuidade no longo prazo, tornando-se uma política pública permanente e não apenas uma iniciativa isolada do governo de plantão, como frequentemente acontece, infelizmente.

## Considerações finais

O papel de um educador vai muito além de ser um mero transmissor de conteúdos e informações. Ele deve ser um mediador capaz de instigar os alunos a descobrir, conhecer e se situar no meio em que vivem por meio

da experiência e da vivência. Nesse sentido, práticas pedagógicas fundamentadas no princípio lúdico como a contação de histórias são de grande importância em processos educativos, como esta pesquisa confirmou. No entanto, somente uma boa estratégia pedagógica não basta. É imprescindível o apoio do Estado, por meio de políticas públicas que valorizem os profissionais da educação e lhes proporcionem as devidas condições para o desenvolvimento de suas atividades.

Espera-se que este trabalho contribua para o estudo desse tema tão relevante, auxiliando novas pesquisas e questionamentos que expandirão as reflexões sobre a produção do conhecimento por meio da contação de histórias.

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil, gostosuras e bobices**. São Paulo: Schipione, 1997.

RODRIGUES, Cristina Cordeiro de Muniz. **A contação de histórias na educação infantil: práticas e reflexões**. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal da Paraíba – UFBP. João Pessoa: 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/13179/1/CCMR01022019.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2023.

SISTO, Celso. **Contar histórias: as poéticas de um narrador**. In: Contar histórias: uns passarão e outros passarinhos. Orgs.: Fábio Henrique Nunes Medeiros, Maurício Biscaia Veiga, Taiza Mara Rauen Moraes. Joinville: Univille, 2015.

VALE, Flávia Janiaski. **Colocando um novo ponto em cada conto: possibilidades de inserção do teatro na educação infantil**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador: 2019. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30992>>. Acesso em: 17 abr. 2023.

## SOBRE A ORGANIZADORA



### ARIANE GUERRA BARROS

É professora do curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), tendo sido coordenadora e professora do curso de Pós-Graduação Lato Sensu/Especialização em Teatro e Educação: processos criativos e pedagógicos, entre os anos de 2021 a 2023.

É também docente colaboradora do Programa de Mestrado Profissional em Artes PROFArtes/FAALC/UFMS, na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), e contribui com o curso de Pós-Graduação em Artes Aplicadas na Promoção da Saúde, no Instituto CBI of Miami.

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); Mestre em Artes Cênicas, Especialista em Arte, Corpo e Educação e graduada em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); e Especialista em Dançaterapia pela Facuval, Ariane realiza pesquisa e extensão no campo do teatro, do corpo e movimento, da performance, da leitura dramática, da educação através de metodologias teatrais e interdisciplinares em sala de aula, envolvendo o process drama, o jogo e outras ferramentas pedagógicas.

É líder do Grupo de Pesquisa cadastrado no CNPq “e-caos: Estudos Contemporâneos e Artísticos em Observações Socioculturais”, em que, junto a colaboradores, bolsistas e pesquisadores, realiza pesquisas teóricas e práticas na área artística, performativa e educacional.

É atriz, produtora, performer, preparadora corporal e radialista, compõe a Cia. Última Hora – sediada na cidade de Dourados/MS – desde sua fundação em 2014. Oriunda do cenário artístico gaúcho, integrou os porto-alegrenses Grupo Teatro Sarcástico (2006-2009), Grupo Farsa (2008-2012) e Cia. Teatral Face Carretos (2011-2013).

# ÍNDICE REMISSIVO

## A

Apagamento 30, 38, 73, 88, 156, 157, 162-164

Artes Cênicas 6, 8-10, 13, 19, 43, 45, 57, 58, 93, 95, 114, 115, 121, 127, 129, 130, 137, 141, 145, 146, 149, 151, 153, 162, 171, 177, 178, 182

Artes Visuais 57, 58, 76, 94, 96, 105, 113

Artes 5-10, 13, 18, 19, 22, 23, 26, 28, 30-32, 34, 36, 40, 43, 45, 48, 57, 58, 62, 76, 79, 93-96, 98, 105, 113-115, 121, 126, 127, 129, 130, 137, 141, 145, 146, 149-151, 153, 162, 171, 177, 178, 182

Ator 24-26, 90, 116-118, 135, 136, 148, 149, 163

Atriz 18, 25, 28, 31, 36, 43, 45, 49, 120-122, 124, 129, 148, 163

Aula 167, 174-176, 180, 181

## C

Cenografia 94, 96

Ciências 29, 46, 100, 101, 109, 127

Contação de Histórias 8, 11, 28, 171-178, 181, 182

Cor 7, 16, 34, 76, 96-102, 104-111, 115-118, 120, 121, 123-125, 127, 138, 139, 145, 151, 153, 155, 157-160, 163, 165, 166

Cores 7, 11, 30, 93-109, 111-114, 116, 118, 119, 121-127, 131, 139, 144, 145, 147

Corpo 9, 23, 24, 39, 62, 68-74, 77, 83-85, 87, 88, 90, 91, 118, 120, 129, 133, 134, 136, 137, 147, 149, 151, 154-156, 170, 175, 176

Cotidiano 18, 77, 98, 130, 132-134, 136-138, 140, 141, 146, 148, 150, 159, 164, 175, 180

Criança 75, 135, 139, 171, 173, 174, 177-181

Criatividade 63, 114, 174, 177

Cultura 5, 26, 28, 52, 98, 101, 109, 110, 127, 131, 137, 142, 154, 159, 160, 162-165, 167, 177

## D

Desenho 7, 11, 129-132, 134, 137-142, 145-151

Diálogo 48, 51, 61, 126, 134, 135, 139, 140

## E

Educação Infantil 8, 11, 171, 172, 175, 179, 182

Ensino 2, 5, 45, 101, 157, 171-173, 177, 179, 181

Escolar 158, 160, 171, 181

Escrita de Si 7, 11, 45, 46, 48-53, 57, 63, 74, 75, 86-88, 91

Espaço 12, 16, 20, 27, 31, 32, 40, 46, 48, 49, 51, 53, 54, 57, 59-62, 69, 74-76, 83, 122, 123, 135-138, 141, 142, 146-149, 152, 157, 164, 168, 169, 176

Especialização 5-9, 13, 45, 49, 50, 69, 85, 89, 129, 153, 162, 166, 168, 172

Espectáculo 40, 95, 113, 115-125

Estética 7, 96, 102, 112, 118, 126, 139, 154, 156, 157, 163

Experimentação 49, 59, 63, 91, 130, 135, 138, 148, 149, 152

Experiência 6, 46, 48, 49, 53, 57, 63, 69-71, 84-88, 91, 94, 95, 102, 108, 126, 129, 130, 148, 160, 162, 172, 175, 177, 179-182

Expressividade 95, 96

Expressão 19, 26, 36, 57-60, 62, 63, 67, 68, 71, 74, 75, 85, 96, 111, 113, 126, 130, 135, 148, 156, 159, 176

## F

Feminino 14, 15, 18, 19, 23, 24, 28, 30, 40, 91

Feminismo 15, 42, 50, 91

## G

Gênero 14-17, 19, 26, 29, 33-35, 39, 42, 43, 46, 52, 56, 60, 62, 63, 73, 83, 88, 91, 166

## H

História 17, 19-25, 27-30, 32, 42, 43, 45-48, 50, 52-57, 60, 74, 90, 91, 99, 100, 109, 110, 112, 113, 115, 118-121, 127, 137, 142, 145, 158, 162, 163, 167, 168, 172-177, 179-181

Humanidade 21, 22, 51-54, 56, 111, 172

## I

Iluminação 7, 31, 43, 94, 96, 97, 105, 109, 114-116, 121, 123, 124

Imaginação 57, 126, 130, 135, 138, 144, 148, 151, 152, 174, 177

## L

Leitura 13, 18, 54, 74, 101, 108, 141, 158, 172, 174, 177

Liberdade 23, 26, 40, 48, 54, 58-60, 68, 91

Luz 4, 24, 60, 97, 99-102, 105-107, 116, 121, 123-125, 127, 131, 133

## M

Marina Abramovic 49, 75, 77-79, 81, 85-87, 90, 92

Memória 91, 136, 147-149, 151

Movimento 14, 47, 51, 53, 58, 62, 73, 95, 105, 126, 142, 149

Mulher 7, 11, 13-15, 17, 18, 21, 23-26, 31-33, 37-40, 42, 45, 48-50, 53, 54, 62, 64-66, 68, 71, 83, 85, 87-89, 91, 110, 153, 158, 166

Mulheres 7, 13-43, 46-49, 52-57, 60-63, 68, 73-75, 83, 88-91, 120, 172

## N

Narrativas 51-53, 56, 59, 62, 74, 126, 132, 137, 142, 149, 156, 160, 163, 165, 172, 174

Negro 153-156, 158, 159, 162-168, 170

## O

Oficina 131, 137, 138, 141, 142, 144, 146, 148, 150-152, 167, 171, 172

## P

Paleta 94, 96, 97, 100, 111-114, 116, 118, 126

Papel 13, 20-22, 28, 38, 48, 51, 52, 56, 59, 61, 68, 82, 84, 85, 89, 97, 99, 105-107, 111, 113, 116, 126, 135, 138, 139, 143, 150, 163, 174, 175, 180, 181

Patriarcado 15, 23, 30, 34, 37, 42, 51, 56, 66

Performance 7, 11, 16, 39, 41, 45, 46, 48, 49, 57-63, 67, 70, 71, 73-79, 81-88, 91, 176

Performer 36, 57-59, 62, 84, 86, 90, 149

Perigo 42, 52, 56, 60, 90, 109-111

Pesquisa 5, 7, 13, 17, 29, 45-47, 49, 50, 52, 60, 63, 73, 75, 87, 89-91, 98, 116, 121, 126, 127, 129-131, 148-150, 155-157, 163, 165, 171, 177, 182

Processos criativos 6, 13, 45, 93, 96, 98, 129, 153, 168

Prática 7, 11, 27, 28, 46, 49-51, 53, 56, 87, 88, 91, 98, 129-132, 134, 137, 140, 141, 148, 150, 151, 153, 155, 156, 159, 162, 165, 169, 170, 172, 174, 178, 181

Pós-Graduação 5, 6, 8-10, 13, 49, 63,  
71, 76, 85, 96, 127, 182

## R

Racial 52, 155, 159, 160, 164

Racismo 57, 154, 155, 159, 160, 162,  
163, 166, 168-170

Resistência 40, 52, 63, 75, 116, 153-  
155, 157, 158, 160, 163, 165, 166

## S

Sociedade 5, 7, 13, 15, 18, 20, 23, 26,  
27, 29-34, 36-38, 48, 49, 51, 52, 54-57,  
61-65, 68, 72, 77, 89, 98, 119, 127,  
131, 148, 155-157, 164, 169

Subjetividade 46, 96, 102

Sujeito 34, 46, 50, 51, 62, 144, 174,  
180

## T

TEN 100, 154, 162-165, 169

Teatral 7, 8, 11, 23, 26, 28, 40, 45,  
46, 60, 61, 93-96, 105, 126, 129, 131,  
132, 135, 137, 142, 148-150, 154, 162,  
163, 170

Teatralidade 135, 144, 148, 150,  
151, 167

Teatro 5-11, 13, 21, 23-31, 40, 41,  
43, 45, 49, 58, 63, 85, 93-96, 105,  
107, 111, 113, 114, 126, 127, 129-  
131, 133, 135, 149, 150, 153, 154,  
162-173, 178, 182

Teoria 50, 61, 100-104, 106, 127, 150

Tradição 19, 22, 26, 27, 38, 90, 173

Técnica 141, 142, 148, 149, 152, 177

## U

UFGD 5-7, 9, 10, 13, 45, 91, 96, 129,  
130, 137, 153, 168, 171, 172

## V

Virginia Woolf 13, 15, 17-20, 23, 25,  
34, 37-41, 50

Visual 94, 95, 98-100, 104-107, 109,  
111-113, 121, 127, 129-131, 133, 139,  
142, 143, 148-150

Visualidade 125

Voz 14, 17, 49, 56, 60, 63, 66, 73, 74,  
88, 152, 168, 175

Vozes 18, 19, 37, 40, 49, 52, 57, 61,  
62, 75, 90, 150

ISBN 978-65-5368-332-7



9 786553 683327 >

Este livro foi composto pela Editora Bagai.



[www.editorabagai.com.br](http://www.editorabagai.com.br)



[/editorabagai](https://www.instagram.com/editorabagai)



[/editorabagai](https://www.facebook.com/editorabagai)



[contato@editorabagai.com.br](mailto:contato@editorabagai.com.br)