

Táticas de desmoronamento em teatro: sobre a urgência de sobreviver e levantar-se

Gisele Soares de Vasconcelos^I
Nicolle Silva Machado^{II}

^IUniversidade Federal do Maranhão, UFMA, Maranhão, Brasil

^{II}Universidade Federal de Uberlândia, UFU, Minas Gerais, Brasil

RESUMO – Táticas de desmoronamento em teatro: sobre a urgência de sobreviver e levantar-se¹ – O artigo evoca o arcano *A Torre* como alegoria para discorrer sobre táticas de desmoronamento na pesquisa-montagem de *A Vagabunda, Revista de uma mulher só*, desenvolvida em tempos pandêmicos com produção do grupo Xama Teatro (Brasil - MA). O texto revela possíveis alternativas para uma escrita conjugada do texto e da cena, baseada em experiências de vulnerabilidade, acolhendo o desmoronamento como tática para gerar um processo que se retroalimenta a todo instante. Como procedimentos, se destacam: a prática de improvisação em ateliê; a escolha de referências e mapeamento de temáticas; a exploração de problemas e experimentação de programas como modos de insistir e de sobreviver à pandemia de covid-19.

Palavras-chave: **Artivismo. Ateliê. Processo de criação. Programa performativo. Encenação.**

ABSTRACT – Collapse tactics in performing arts: on the urgency of surviving and standing up – This article evokes The Tower tarot card as an allegory to discuss collapse tactics within a specific performing arts project: the research staging process of the play *The Vagabond, a One-Woman Music-Hall Show*, developed during the Covid-19 global pandemic and produced by the Xama Teatro group (Maranhão state, Brazil). It reveals possible alternatives for a combined writing process of both script and staging, based on experiences of vulnerability and drawing on collapse as a tactic to provoke a process that constantly feeds back into itself. The procedures that stand out in the process are: improvising in an atelier environment; choosing references and mapping thematic fields; exploring problems; and experimenting with performative programs as a means to insist on surviving the Covid 19 global pandemic.

Keywords: **Artivism. Atelier. Creation process. Performative programs. Staging.**

RÉSUMÉ – Tactiques d’effondrement au théâtre: sur l’urgence de survivre et de se relever – Cet article se réfère à l’arcane *Tour* comme allégorie pour parler des tactiques d’effondrement dans le montage expérimental de la pièce *La Vagabonde, Revue d’une Femme Seule*, développée par le groupe Xama Teatro (Brésil- MA) en ces temps pandémiques. Révèle des alternatives possibles pour une écriture conjuguant texte et scène basée sur des expériences de vulnérabilité, accueillant l’effondrement comme tactique pour générer un processus qui se rétro nourrit à tout instant. Comme procédures se démarquent: la pratique de l’improvisation en atelier, le choix de références et la cartographie de thématiques; l’exploration de problèmes et expérimentation de programmes performatifs comme moyens d’insister et survivre à la pandémie de la Covid 19.

Mots-clés: **Artivisme. Atelier. Processus de création. Programme performatif. Mise en scène.**

Commère: Mas o que há nessas mulheres
Pro mundo querer conter?
Saltar da torre e sangrar
ou aceitar e morrer?
A revista de uma mulher só
É uma reunião difícil de convocar
São todas santas se o desejo é mudo
Mas vagabundas quando podem realizar
Yamal, Victória, Margarida, Virgínia, Mara e Araci
Norma, Josephine, Elvira, Rogéria, Olga, Dercy,
Luz del Fuego, Ivaná, Carmem, Colette, Rita, Marie
Pablo, Renata, Valeska, Ludmila, Anita...o que querem enfim?
Quantas de vocês voltariam por cem anos pra enfrentar o que vier?
Pois vejam que antes do incêndio, ela era outra, ela era uma mulher.
(A Vagabunda, 2020)

O desejo de montar uma peça, a intuição que direciona para um caminho temático, a convocação da equipe que vai compor a criação, a crença nos sonhos como orientação da jornada, a descoberta das referências, tudo isso são energias pulsantes no desenvolvimento de um processo de criação cênica. Mas o caminho nem sempre é percorrido como planejado. Iniciada antes da pandemia da covid-19, a montagem-pesquisa de *A Vagabunda – Revista de uma mulher só*, sofreu, em razão da crise sanitária mundial, sucessivos novos encaminhamentos, desvelando e agrupando procedimentos oportunos de colaboração criativa.

Este artigo tem, como objetivo, a organização de uma atitude procedimental, desenvolvida pelas autoras em um cenário pandêmico, como meio de persistência criativa em contextos instáveis, mapeando um caminho de investigação dramaturgica, para a escrita do texto e da cena, que está fundado em experiências de vulnerabilidade. O encadeamento dessas ações, tratadas aqui como “táticas de desmoronamento”, apresenta-se como estratégia para reagir às imposições do tempo presente, de modo a gerar força para edificar nossas criações enquanto atravessamos o caos.

O caminho investigativo que propomos compartilhar é conduzido pelo reconhecimento do que se configura como o levante de uma tática – ordenação de ações, de meios e pessoas possíveis. Entre as fricções desse processo, conceitos são problematizados e formulados do dentro para o fora, a partir da prática com as referências e da experimentação com a criação cêni-

ca, nesse caso, em específico, de *A Vagabunda*. Abrimos a narrativa do caminho, abordando a escuta dos chamados para a criação e revelação temática, quando imagens se convertem em ideias e surgem os primeiros disparadores dramaturgicos que ajudam a compor a produção cênica; seguimos em uma descrição de como se deu nosso encontro com a imagem de desmoronamento, que nos inspira, por meio do arcano *A Torre*, um percurso de rompimento e de reconstrução tanto no fluxo dramaturgico da peça, quanto nos modos de produção do grupo; a partir de novos acordos, evocamos, em um ateliê, procedimentos que problematizem as questões presentes e os associamos com a temática para fecundar novos problemas e referências. Por fim, enquanto lidamos com as possibilidades do tempo, tateamos entre conceitos e propomos noções que resultam das práticas tecnoviviais e conviviais que experimentamos nesse percurso, evidenciando que tanto a montagem-pesquisa *A Vagabunda*, como todas as materialidades edificadas, só se apresentam, como as descrevemos, em decorrência da experiência de vulnerabilidade.

A Torre Caiu, Nada Mais Será Como Antes

Onde uma peça começa? Como sabemos que aquilo que nos afeta já não se contém em nossas relações cotidianas e está reivindicando público? Decerto, a vigília de tais marcos não sejam questões imprescindíveis à criação. No entanto, estar sensível à escuta desses chamados – dos sonhos, do verossímil, da paixão – certamente ensaia aquelas que se embebedarão do fazer cênico como modo de vida: as teatreiras. Quando o arcano *A Torre* sai em um jogo de tarô como orientação de caminhos e descaminhos, em meio ao que já era a nova jornada de montagem do grupo Xama Teatro², intui-se uma imagem de desmoronamento que não será ignorada ao longo de todo o processo.

Com produção iniciada em agosto de 2019, *A Vagabunda*³ se move entre escombros. Enquanto cuidamos de sobreviver à maior pandemia do século, acolhemos as indicações de um percurso de rompimentos/reconstrução, desafios/desapegos, em que foi preciso negociar noções confortáveis, planejamentos e práticas de repertório com as urgências do tempo, que incitavam abertura às novas experiências. Aceitando que elas poderiam, inclusive, colocar em suspenso os modos de criação, vínculos e

referências que eram familiares ao grupo, abandonamos algumas “[...] pedras históricas” (Braga, 2014, p. 64) entendendo, como nos orientou Renata Figueiredo (informação verbal)⁴, que “[...] para construir novas estruturas é importante derrubar as antigas, em um mergulho profundo na humildade”.

O arcano *A Torre* é uma excelente carta para abertura de um processo de pesquisa criativa e acadêmica, pois, ali, está uma importante leitura: o desafio de aprender a desaprender para criar coisas novas, para que, desse desafio, possam emergir novas estruturas. Essa abertura necessária nos levou ao encontro de uma prática criativa intensa e que exigiu de nós, teatreiras, o desnudamento, a reviravolta, a escrita autoral do corpo e da cena, a não moralização das possibilidades expressivas das visualidades e das sonoridades e o entendimento de que nossa ética é a da *vidarte*.

O Xama Teatro é um grupo predominantemente formado e coordenado por mulheres. Com sede na região metropolitana da grande ilha de São Luís⁵, no Maranhão, tem, como pesquisa, a arte de narrar e a figura da atriz contadora e da atriz bruxa. Uma das características do grupo consiste na convocação de pessoas para a criação conjugada de dramaturgias. Para a realização de seus projetos, as atrizes mostram-se atentas às mensagens e às imagens que as cercam: “Quando estamos abertas para a escuta, uma série de inspirações, sonhos, mensagens e ressonâncias nos levam a caminhos criativos, nos levam ao encontro das imagens que habitamos e ao grande desafio, o de transformar essas imagens em dramaturgia e essa dramaturgia em encenação” (Vasconcelos, 2016, p. 98).

A Vagabunda teve a revelação – não esperada – de sua temática a partir da interpretação de sonhos, das consultas ao *I Ching*, das cartas de tarô e da leitura de um romance homônimo. Para o Xama, o sonho é força motriz, é concretude. “Reconhecer a instituição do sonho não como uma experiência cotidiana de dormir e sonhar, mas como exercício disciplinado de buscar no sonho as orientações para as nossas escolhas do dia a dia”, como acredita Krenak (2019, p. 25), é o caminho que seguimos para as nossas buscas de cantos, inspirações, curas e resoluções práticas.

O que escutar, então, do sonho que acordou no meio da noite a atriz bruxa, do grupo Xama, Renata Figueiredo?

Eu acordei com um sonho fresquinho, sonhei que Gisele estava com uma roupa dos anos 20, fazendo números musicais, parecia, às vezes, que era cinema mudo e que pichava uma coisa na parede, assim... escrito mon..go.. Acordei sem saber o que era a pichação, mas no sonho eu sabia exatamente. E o marido dela entrava em cena também, o Abdomacir aparecia oferecendo flores. Foi um sonho assim, com uma estética, era um sonho muito bonito (Revista de uma mulher só, 2020).

Tudo poderia ter ficado apenas como uma visão agradável, no entanto, as imagens se convertem em ideias quando as relacionamos com um fato daquele momento: a leitura despreziosa do livro *A Vagabunda*, da escritora, jornalista e atriz de *music hall* francesa, Gabrielle Colette. Uma leitura de férias de Gisele Vasconcelos, integrante do grupo Xama Teatro, torna-se o primeiro vínculo e referência palpável da intuição da atriz desde a primeira página: “vai dar peça!”.

O romance autobiográfico de Colette fala da trajetória da artista genial oculta que criava obras assinadas pelo marido; até que se divorcia e, como dançarina de *music hall*, consegue seu próprio sustento. A busca pela independência afetiva e econômica e o encontro com novos amores, assim como a dúvida incutida na escolha entre a turnê ou o amor configuram o enredo dessa obra literária que fagulha a criação da peça *A Vagabunda*, *Revista de uma mulher só* a partir de uma abertura de cortinas para as vedetes do teatro de revista no Brasil. O livro e o sonho se atraem anunciando, como nosso caminho de investigação para a cena, a temática da mulher artista do início do século XX e seus enfrentamentos na vida e na arte.

As consultas ao *I Ching*, por sua vez, orientaram a composição da equipe para essa montagem-pesquisa. Com elas, chegamos ao nome de Nicolle Machado, integrante do grupo Poli companhia⁶, para a função de encenadora e dramaturga da peça. Essas misturas de espiritualidade e materialidade, essa confluência entre sonho, literatura, oráculo e arcanos do tarô foram os primeiros disparadores dramáticos e ajudaram a compor a produção cênica também se vinculando às experiências de cada uma dentro do processo de criação.

O arcano *A Torre*, então, foi prontamente, evocado como alegoria da temática que se revelava a partir da vinculação entre referências, do problema ligado à destruição que renova, de algo que tem que acabar, de uma tor-

re a ser quebrada – partindo das leituras de tarô de Renata Figueiredo (2020) sobre o processo. Intuindo como essa imagem operava em nós naquele momento, organizamos a proposição estética da montagem-pesquisa de *A Vagabunda*: “a torre caiu, tudo está no chão, é preciso reconstruir ou morrer”. É na tentativa de tornar essa intensidade palpável no ateliê⁷, que vamos encadeando novas questões e chegando às materialidades da peça. Compreendemos a montagem teatral como uma pesquisa que se alimenta de problemas, que parte na direção oposta à de uma arte-reprodução, alinhando-se em direção a uma arte-problematização/criação: “O teatro se alimenta de problemas e, se não há problema, incômodo, aquela tensão que enruga as têmporas, então não há pesquisa” (Machado, 2020, p. 103).

Pela via da “arte-problematização/criação” (Stubs et al, 2018), propomos atitudes férteis ao acontecimento, suspeitando de termos corriqueiros, enquanto estabelecemos procedimentos para mapear problemas, referências, temáticas, para circunscrever uma dramaturgia fundada no processo de criação, que se manifesta na experimentação cênica, borrando algumas convenções da representação teatral. Chamaremos de táticas de desmoronamento essas experiências de vulnerabilidade e de ex-posição, no sentido de exposto-sujeito proposto por Jean-Luc Nancy (2006, p. 16, tradução nossa): “[...] a condição de deixar a descoberto a estrutura do sujeito: a sua sub-jetividade, o seu ser-embaixo-de-si, seu ser-dentro-de-si, e, portanto, fora, detrás ou na frente. Ou seja, a sua exposição”⁸. Essa tática, que consiste na preparação e disposição ante o desmoronar do que está dado, leva-nos a um movimento entre o cair e o levantar-se, considerando sempre uma posição em estado de risco, de reviravolta, que nos exige algumas conexões com o corpo e com o real para que mantenhamos o desejo em insistir.

Carrasco disfarçado de amor 1: –Artista? Agora tu é “artista”, é? Tu acha que vai conseguir algo de arte aqui nesse lixo? “Artista”... me diz que novela que tu já fizeste? Tua vida não vale nem uma estrofe, quem dirá uma peça! Então pega uma vassoura e um pano de chão e vai fazer a tua revista de uma mulher só, em casa! Já passou da hora de desistir! Desiste!

Gigi: O medo vem com tudo. Medo de viver o desconhecido, de não ter em que pisar. Mas mesmo com a grande cabeça que diz que “não!”, não sei por quê, eu não tô com medo. Como força pra partir, uma carta mágica me alertou: mulheres que da torre precisaram se jogar. Ajoelhei no rezar pra minha santa e saltei nesta Revista de uma mulher só (*A Vagabunda*, 2020).

Ao situarmos essas experiências de vulnerabilidade como tática, pretendemos dizer que ela depende das circunstâncias, do espaço, das referências, das associações possíveis, para se mostrar eficaz. Assim, em meio a uma gama de procedimentos que experimentamos ao longo de nossas vivências artísticas, elegemos alguns para responder, em uma determinada ordem, àquela demanda de criação. A sequência entre problematização, improvisações, programas, esboços de cena e os instrumentos de colaboração remotos configuram-se, então, juntos, como a tática a ser seguida nos ateliês para reagir ao desmoronamento metafórico e ao material do processo de criação de *A Vagabunda*.

Se, de um lado, é preciso dizer que essa tática foi organizada para esse tempo que é outro, o tempo pandêmico, por outro, isso não significa afirmar que ela servirá apenas para essa montagem. Na medida em que a tática age como uma forma de proceder diante dos problemas – ao que se apresenta durante o processo –, é certo que ela resultará em diferentes intensidades no encontro com outros problemas, subjetividades e territórios. Sobretudo, o que se manifesta dessa tática é uma ética de criação que reage no tempo presente, que lida da melhor forma que pode no tempo que tem para se manter viva. Em *A Vagabunda* isso se reflete em um fluxo de atuação que se expõe nos contrastes, que, entre as situações de contenção e demolição, encontra o verso, a dilatação temporal, o máximo volume da ação, a musicalidade, o esgotamento físico, a impossibilidade de movimento... E nós estaremos atentas para reagir ante outras urgências e novos processos para manter nossa arte de pé.

Em *A Vagabunda*, o que acende para a necessidade de uma tática do desmoronamento não é o livro da Colette, mas, sim, a carta da *Torre* como imagem de um tempo caótico. Nesse sentido, o livro e todas as outras referências e vínculos que se dão na investigação são tão importantes quanto a atitude das teatreiras, na medida em que fazem parte da tática como o arsenal: esses serão os materiais a serem manipulados no ateliê.

Mas, no desalento de uma pandemia, o que é imperativo para a nossa arte, as artes cênicas, quando nos é impossível fazê-la seguindo os modos de produção de antes? O que e como fazer, quando é mandatório o isolamento, não correr riscos, não colocar os outros em risco, não abraçar, não se aglomerar, não se ver, não tocar o outro e nem se sentir ou respirar tão pró-

ximo? Diante de tantos desafios impostos para minimizar riscos de contágio na realidade da covid-19, durante o ano de 2020, a pandemia e a quarentena também puderam “[...] revelar que são possíveis alternativas, que as sociedades se adaptam a novos modos de viver, de produzir, de consumir e de conviver nestes primeiros anos do Séc. XXI”, como bem nos disse Santos (2020, p. 29).

Nós, teatreiras, havíamos planejado nosso ano de 2020, ainda nos fins de 2019, com vistas a cumprir uma agenda promissora de projetos de pesquisa, de montagem, de apresentação e de circulação teatral, mas nada saiu como planejado. Era preciso colocar em jogo o que estava estabelecido e, mais do que isso, era urgente encontrar uma brecha, ou como pontua Badiou (2017, p. 12), em seu estudo sobre o real perdido, “[...] uma abertura, anteriormente invisível, através da qual se consiga escapar dessa imposição sem, contudo, negar que haja real e que haja imposição”.

Assim, *A Torre*, como uma alegoria, orienta o nosso pensamento acerca do que são táticas de desmoronamento dentro dos processos de criação cênica, na medida em que, no interior de suas muralhas, por mais aconchegante que seja, não é possível sorver o mundo de fora, o que nos impele à consciência da vulnerabilidade para ascender à atitude. Então, “Saltar da torre e sangrar ou aceitar e morrer?” (*A Vagabunda*, 2020), passa a ser um problema inicial de nossa pesquisa cênica para a montagem de *A Vagabunda*. O salto, tomado aqui como a necessidade de um “escândalo”, é justamente a ação que vem “assombrar o semblante”, que vem “revelar a ruína de um semblante”, pela “[...] necessidade indireta de que seja na ruína de um semblante que o real se manifeste” (Badiou, 2017).

Quais discursos impositivos temos na alegoria da torre enquanto clausura, enquanto prisão? E na torre que desmorona, que cai? Saltar se for preciso e reconstruir quantas vezes for necessário. Para escapar do discurso que nos traz a impossibilidade de fazer teatro em tempos de pandemia, experimentamos novos modos de criação para a revista impossível de uma mulher só. Começamos, assim, por considerar a montagem da peça *A Vagabunda* como uma impossibilidade. Estávamos diante de um desaforo: a ideia de uma só atriz para fazer um espetáculo de Revista: “Uma só atriz para dar conta de uma estrutura que se popularizou por um jogo de números e quadros com numeroso elenco. Esse era o primeiro problema, um bom pro-

blema – como eu gosto de dizer – daquele tipo que precisa criar vínculos com as referências certas para que se mantenha de pé” (Machado, 2020, p. 121).

Além de desaforar um gênero majoritariamente roteirizado e produzido pelo olhar masculino, a tônica do espetáculo seria “revistar” a luta de várias mulheres por meio da experiência de uma mulher que está sempre só, enquanto pessoa e enquanto personagem, mas que, por ser afligida pelas mesmas iniquidades que sabotam várias mulheres há séculos, jamais será a voz de uma só.

Todos os encontros, aqui pontuados como disparadores – sonho, tarô, *I-Ching*, impactos da Covid 19, leitura do romance *A Vagabunda* –, foram se acoplando aos desejos das teatreiras e germinando problemáticas que emanavam da violência contra a mulher para, no encontro com as referências investigadas, convergirem na temática das mulheres marginalizadas no campo das artes do início do séc. XX. Dessa forma, em face da premência de caminhos para a criação cênica cuja urgência incita alteração nos modos de produção usuais, chamamos atenção ao desenvolvimento de uma tática como força de atravessamento do caos. Em *A Vagabunda*, era necessário agregar procedimentos que nos permitissem aguentar o desmoronamento dos nossos planos e que não nos afastasse, como o tempo impelia.

Assim, tal como as mulheres da nossa pesquisa que, ao ousarem ser artistas no início do século XX, tinham o seu direito de existir repetidamente demolido pelos muros do patriarcado e ainda assim “rasgaram seus tempos”, nós nos valemos dessa mesma energia de levantar dos escombros para desenvolver uma forma de trabalho colaborativa, com procedimentos que retroalimentam a produção remota e que continuam edificando não apenas a peça *A Vagabunda*, mas as diversas variantes possíveis de compartilhamento da experiência de criação com o público, em estado de isolamento social.

Nessa tática vivenciada, não há separação entre forma e conteúdo, mas, sim, uma relação dialética entre todos os elementos do processo, desde a primeira intuição até a cena. Isso se dá na medida em que os esboços surgem dos procedimentos, convocando novas referências que, por sua vez, recriam os procedimentos de forma a encontrar tanto as imagens que nos interessam quanto o caminho que faremos entre elas. E isso, reciprocamente, já é o fluxo da nossa cena. Outrossim, há muitos problemas sobre os quais

queremos pensar, mas a forma que encontramos para isso não se distingue em importância, apresentando-se, muitas vezes, como o ponto de ebulição da questão. O que se infere de uma tática, nesse cenário, é saber direcionar os procedimentos certos e experimentá-los com referências – um cuidadoso arsenal. A questão não é experimentar essa tática em qualquer que seja a temática, mas, diante de qualquer temática, saber desenvolver uma tática. O desmoronamento que evidenciamos aqui foi um caminho específico para essa tática que “dança nos escombros”, a partir das ressonâncias deixadas pelo arcano *Torre* e pelo desalento da pandemia do covid-19. Logo, o que podemos deixar como cartografia aos outros processos de criação artística é o que é possível encontrar entre a escolha de referências, encontro da temática, problematizações, prática de improvisação, experiência com programas e instrumentos de interseção colaborativa que evoquem outros procedimentos; um caminho sobre o qual discorreremos a seguir.

Um Arsenal de Referências

A nossa primeira ação deliberada para a pesquisa-montagem foi a de estudar todas as referências documentais, imagéticas, sonoras, fílmicas e literárias reunidas, antes de abrir o ateliê conjugado, já que se tratava de um trabalho com um viés histórico muito forte. A partir de um recorte temático, acumulamos referências que poderiam fagulhar experimentações e as relacionamos com nossas urgências daquele tempo. A proposta era materializar, no ateliê, o tema, seja em textos, objetos, filmes, músicas ou em qualquer outro formato, sem julgamento anterior, mas deixando entrar o que se intui durante a prática de improvisação. Tudo pode ser fagulha. É preciso estar atenta, ler, assistir, fazer anotações, alimentar-se de sentidos, porém não perder a oportunidade de reagir. Muitas vezes, por acreditar que só devemos começar o ateliê do corpo mediante a formalização das referências em significados, perdemos a construção de sentidos marginais que elas exerceriam brutas, no encontro com a inconsequência de nossos desejos.

estranhos programas de trabalho prático e muitos *drives* online abarrotados de vídeos de improvisações. “Toda jornada oferece inúmeras oportunidades de novas percepções e também nos expõe ao risco da desorientação”, diz-nos Sallie Nichols (2007, p. 147). Na relação com o outro e com o mundo, nós tanto podemos descobrir a respeito de nós mesmas, quanto podemos nos perder na experiência. Os processos experimentais têm um lugar potente em variadas estéticas, mas para que a produção seja condizente com o ritmo que a montagem demanda, eles precisam ser organizados e registrados.

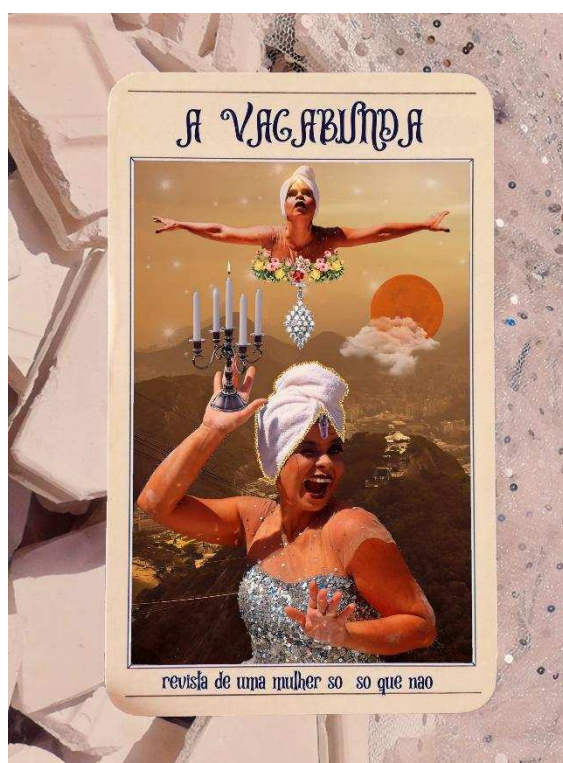


Figura 2: Gigi. Projeto Gráfico de A Vagabunda. Foto-colagem de Silvana Mendes.

Fonte: Acervo das autoras

A analogia de uma torre a ser quebrada vai dando força à criação performativo-dramatúrgica e sendo o ponto de partida que nos leva a desenterrar as sementes do espetáculo *A Vagabunda*, no acompanhamento de uma extensa linha de orientação historiográfica da luta feminista. A criação dramatúrgica, então, escreve a história dessa “vagabunda”, que foge do anonimato característico imposto às nossas artistas dos séculos passados, e que se empenha na luta contra um sistema que tenta enquadrá-la em uma categoria de inferioridade, ameaçando seus direitos com base em uma cultura se-

xista de opressão e exploração. A Revista que se opera na vida de Gigi, afronta-lhe a resistir enquanto se percebe como estrutural, tal como o exercício que Bell Hooks (2018, p. 13) nos propõe:

[...] todos nós, mulheres e homens, temos sido socializados desde o nascimento para aceitar pensamentos e ações sexistas. Como consequência, mulheres podem ser tão sexistas quanto homens. Isso não desculpa ou justifica a dominação masculina; isso significa que seria inocência e equívoco de pensadoras feministas simplificar o feminismo e enxergá-lo como se fosse um movimento de mulher contra homem. Para acabar com o patriarcado (outra maneira de nomear o sexismo institucionalizado), precisamos deixar claro que todos nós participamos da disseminação do sexismo, até mudarmos a consciência e o coração; até desapegarmos de pensamentos e ações sexistas e substituí-los por pensamentos e ações feministas.

À figura, cujos interesses de dominação se declaram hostis ou naturalizados, antagonista de nossa vagabunda na obra cênica, demos o nome de Carrasco Disfarçado de Amor:

(Impedida de sair. Gigi Apanha)

Carrasco disfarçado de amor 2: Anda na linha! Volta pra casa! Eu sei como te pegar... e da próxima vez que eu receber a senhora “não sei quem”, vê se não faz essa cara ou vai ver o que te acontece. Anda na linha. Anda na linha!

Outra presença que atravessa a jornada da Gigi, entre seus intentos de liberdade e as interferências patriarcais, é a *Commère*. Figura secundária das revistas brasileiras, colocada sempre como acompanhante/dupla do *Compère*, mas em *A Vagabunda* ela é a nossa anfitriã. A sua aparição representa uma cisão no tempo-espaco para a necessidade narrativa. Além de comentar o que se passou e anunciar o que está por vir, a sua proximidade com o público e seu cinismo rimado que “fala na frente, canta o verso e vira em confesso avesso”, é um convite à criticidade do que se desenrola na cena:

Commère: -Existem armários de todo tipo
Dos que escondem esqueletos
Aos que são bons de abafar grito
Se faz feio na família, o cadeado é um bendito
Ficou louca, desvairada, tá pedindo e deu motivo.
Na prisão é tudo escuro, ninguém pode ver as marcas
Tanto tempo apanhando e só agora ela desaba?
Não reclame, sortuda, agradeça o que tiver
Entre as grades da gaiola, podes cantar como quiser (A Vagabunda, 2020).

Ao assumirmos a posição de mulheres dramaturgas criadoras, assumimos, também, os feminismos enquanto prática social, cultural, política e linguística que “[...] criam modos específicos de existência mais integrados e humanizados, desfazendo as oposições binárias que hierarquizam razão e emoção, público e privado, masculino e feminino, heterossexualidade e homossexualidade”, como alude Margareth Rago (2013, p. 27).

Táticas de Edificação

Na pesquisa-montagem de *A Vagabunda* criamos dispositivos múltiplos para a produção cênica, tecendo redes de relações de saber-poder com outros novos modos possíveis de re-existir, de pensar as relações com as subjetividades, com os corpos, com as práticas, com ativismos feministas. O ativismo, arrisca dizer Roberta Stubs (2018, p. 16), “[...] é devires que produzem fissuras, rachaduras que cartografam os mapas dos saberes universais para dar vazão a saberes sensorializados e não cognoscíveis”.

Ao considerar o ativismo como forma de produção de conhecimento e meio de reivindicação (Stubs et al, 2018), penetrando no terreno da arte para pensar suas relações com a política, almejamos localizar, no processo de criação cênica em análise, um ativismo feminista e suas possíveis provocações: desconstrução/construção dos corpos com as práticas e com a subjetivação, ativismo na perspectiva de uma estética feminista e das novas tecnologias a serviço da produção e criação cultural onde as mulheres ocupam espaços de visibilidade, de deslocamentos e de ruptura às normas vigentes.

Em março de 2020, perseguimos as fagulhas das referências iniciais que tínhamos para a pesquisa cênica. Iniciamos um processo presencial em formato ateliê de criação, na sede do grupo Xama, em São José de Ribamar, Maranhão, com a participação da atriz Gisele Vasconcelos e da encenadora Nicolle Machado. Em decorrência da pandemia de covid-19, esse processo teve que ser interrompido e durou menos de duas semanas. Foi urgente suspender as atividades presenciais no ateliê em virtude das medidas de isolamento social propostas diante do rápido avanço do vírus no Brasil. Naquele momento pensamos: o que estamos fazendo, o que pretendemos fazer e o que não vamos fazer? Foi preciso, então, inventar novos modos de olhar e de arquitetar nossa criação. Era vital reconhecer quais saberes estavam em jogo naquele iminente desmoronamento, cujos escombros nos ajudariam a

pensar, também, acerca do manejo do cotidiano de forma simbólica e coletiva.

Se, ao lidar com uma nova organização do cotidiano – o estado de quarentena –, de um modo, afastou-nos, de outro, abriu caminho para a entrada de mais pessoas no processo. Diante da suspensão de nossos encontros presenciais no ateliê, durante o período de *lockdown*, abril de 2020, em nosso estado, Maranhão, vimos, como única possibilidade de continuidade da montagem, uma abertura do processo que já havíamos iniciado – até esse período, somente com a encenadora e com a atriz. Com o intuito de receber contribuições para a tessitura de nossa dramaturgia, criamos uma sala virtual de experiência com a interação de 5 artistas: Gisele Vasconcelos, Nicolle Machado, Nádia Ethel, Igor Nascimento e Júlia Martins⁹. Nessa tática de desmoronamento, cultivamos “[...] a arte do encontro” (Bondía, 2002, p. 24), construímos uma representação outra do espaço, um outro lugar, para acesso e criação das variantes de uma pesquisa teatral: criação de textos, gravação e exibição de vídeos das práticas em ateliê, improvisação, execução de programas, promoção e registro de diálogos virtuais, transcrição de reuniões, exercícios de dramaturgias e inventários de experimentos.

O essencial para manter a vontade de produzir mesmo nas demandas da distância e para os novos moldes de relação foi que, rapidamente, identificamos e, sobretudo, aceitamos que naquela realidade, com aquelas novas pessoas, ainda que a temática se mantivesse, estávamos traçando juntos o caminho para um novo espetáculo, tomado agora de afetos aos quais nos vincularíamos também. Reinventamos, dando “[...] novos sentidos aos espaços físicos, geográficos, políticos, afetivos ou subjetivos”, perseguindo as heterotopias, no sentido foucaultiano, exposto por Margareth Rago (2015, p. 14) que “[...] ao contrário das utopias, que levam a algum tempo distante no futuro, as heterotopias dizem respeito ao aqui e agora e à possibilidade de transformar o mundo exterior e interior, individual e coletivamente”.

Todos os meios e construções da pesquisa-montagem geraram, assim, uma série de produtos e serviços artísticos. Ainda esperamos pela estreia presencial da peça, enquanto isso, vamos sobrevivendo com experiências tecnoviviais (Dubatti, 2020). As variáveis geradas dos meios e construção dessa pesquisa-montagem lidam com a ausência convivial (Dubatti, 2020, p. 14), uma vez que se considera a periculosidade do contágio do vírus pela presen-

ça física. Assim, experimentamos práticas conviviais e tecnoviviais a partir de nossa experiência de quarentena como a investigação dramaturgica no formato sala virtual de roteiro, via plataforma do *Google Meet*; gravação e transmissão de improvisações, programas e experimentos cênicos para a equipe de criação, via *Google Drive*; gravação do que chamamos de “tentativas vagabundas” como uma iniciativa experimental acerca da dramaturgia do ângulo¹⁰; apresentação presencial do primeiro ato da peça em uma sessão única, apenas para a equipe e para convidados, cumprindo protocolos sanitários, realizada em um momento de flexibilização das medidas de isolamento que incluíram a reabertura dos teatros locais por um curto período, de novembro de 2020 a janeiro de 2021; lançamento da trilha musical da peça, disponível nas principais plataformas digitais¹¹ como *Spotify*, *Apple Music* e *Deezer* e leitura do texto teatral no Ciclo de Leitura: Mulheres Dramaturgas¹² (Midrash, 2021), transmitido ao vivo via *streaming*. Também, deparamo-nos com a necessidade de edificar nosso próprio teatro, demolindo estruturas que já não se sustentavam – antigo terraço na sede do grupo – para edificar um espaço possível para o encontro teatral. Para isso, arquitetamos uma obra física/ estrutural: o Teatro Xama para um público reduzido.



Figura 3: Demolição para edificação do Teatro Xama. abril de 2021. Foto: Nicolle Machado.

Fonte: Acervo das autoras

Para detalhar alguns procedimentos como ações factíveis no contexto pandêmico, experimentados durante a criação da obra *A Vagabunda*, entre tantas práticas e como recorte para entendimento de nossa tática neste artigo, evidenciamos, a seguir, a investigação dramatúrgica no formato ateliê com práticas conviviais e tecnoviviais. Criamos, nesse formato, imagens de texto e imagens de cena, traçando um caminho dramatúrgico, trazendo uma sequência de ideias, na expectativa de chegar a uma dramaturgia jogável, como nos orientou Igor Nascimento:

Primeiramente eu propus trabalhar o perfil de personagem figura, achar essa constelação e ver o que orbita delas, dessas personagens constelação. Era preciso criar os perfis e jogar dentro do texto o que consideravam pertinente, do assunto. A proposta era trabalhar tipo sala de roteirista. Faz uma escaleta, que é essa estrutura e depois cada um vai enchendo-a, criando diálogos, cenas 1, 2, 3 ... Acredito muito nisso (Revista de uma mulher só, 2020).

Encontrando o perfil das personagens, figura e o fluxo de tensões, foi possível arriscar uma forma de investigação mais objetiva, com indicações de ações, explorando problemas no formato de Programas Performativos (Fabião, 2013). Elaborados pela encenadora e explorados pela atriz, em uma prática de ateliê em isolamento, os programas eram registrados por duas câmeras de vídeo na sala de trabalho, que fora transformada, pela necessidade, em estúdio de gravação. Toda a experimentação, desenvolvida no período de abril a agosto de 2020, era disponibilizada para a equipe de dramaturgia e de produção nas formas de textos e de vídeos via serviço de armazenamento e sincronização de arquivos, *Google Drive*. Nesse período, dedicamo-nos a mais de 60h de reuniões virtuais e mais de 319 *gigabytes* de vídeos-experimentos.



Figura 4: Experimento com gesso. Foto: Nicolle Machado.

Fonte: Acervo das autoras

Os Programas, que resultaram em mais de 15 vídeos-experimentos, alimentavam a estruturação dramática de *A Vagabunda*, mas eram constantemente revolvidos e desmoronados em outros exercícios, se sentíamos que a fixação em algo estava nos impedindo de prosseguir – como ocorreu com a obra da Colette, em um dado momento. A tática de desmoronar só faz sentido como um movimento do desapareço para levantar. Nos ateliês, priorizamos a relação corporal e intuitiva pelas vias do afeto, buscando a medida da prudência nas urgências, em que nos pesa a questão: “[...] o que pode um corpo? De que afetos você é capaz? Experimente, mas é preciso muita prudência para experimentar” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 75). Então, os procedimentos – saber cair, levantar, sobreviver – se erguem como uma corda para atravessar o caos enquanto a cena se transcreve como uma dramaturgia da experiência.

É preciso dizer que o fato da Gisele ser um ateliê vivo, criar em uma urgência de vida que acumula linguagens, é fator determinante para o andamento do trabalho. Quando eu lhe enviava um programa, não especificava regras de ambiente ou elementos, mas ela sempre os seguia experimentando relações com figurino e objetos. Sem tanta premeditação, ela lançava mão de tudo que existisse no caminho, como os restos de obra (gesso) de um vizi-

nho ou o vestido de 15 anos da sua filha que se tornou um sonho de sucesso da personagem. Gisele é tão aberta que torna-se violenta; não julga o que pode e por isso acumula tantas linguagens, sua poética é a da atração, cada vez ficando mais densa: uma artista gravitacional (Machado, 2020, p. 106).

Investindo nessa figura de uma atriz gravitacional, aqui proposta, pensamos como tática o corpo no sentido amplo – afetivo, intuitivo, espiritual, físico, biológico e cronológico – como uma força atrativa, que interage com qualquer coisa ou com coisa nenhuma. Um corpo que comunga e que constrói com tudo aquilo que entra em contato e que, por ser memória, consegue selecionar o que mais o afeta. Em nosso processo, deixamos à mostra ocasiões, dizeres e fazeres memoráveis que encontramos em algum momento de nossas vidas, como materiais de experiência. Foi, assim, que levamos para a dramaturgia, com mudanças de contexto, as narrativas pandêmicas que nos atravessavam em meio à criação:

Gigi: O cheiro das coisas parece que nem agarra mais no ar. O café saiu pra fora do bule de tão pronto que tava e eu não senti nada... Não sinto o cheiro, nem o gosto dessa porcaria eu tô sentindo mais. Só desgosto... Tava tudo pronto, preparado do jeito que eu planejei, era “Gigi e grande elenco” O grande elenco foi embora. Só ficou Gigi. Quem vai querer ver a revista de uma mulher só? Quem que vai fazer fila na porta? Nem sei se a minha vida vale uma peça. Mas também, é essa minha mania de ficar pronta cedo demais (A Vagabunda, 2020).

Ao longo de todos os ateliês para a montagem de *A Vagabunda*, seguimos a investigação traçando relações entre: os desejos para a criação, a experiência que ganha expressão nas ações e as imagens que vão emergindo desse processo criativo como um encontro. A artista em contato com seu material sensível para a criação, como expansão do desejo, tem o potencial de dissolver as referências materiais prévias, costurando tensões que emergem durante o processo e que, por uma suspensão nos fluxos de significação, desacata moldes da representação teatral agindo e inscrevendo-se no corpo como uma dramaturgia da experiência, fragmentando as referências iniciais da pesquisa:

A relação teoria-prática se desenvolve à maneira de rizoma, pois os dois se nutrem no processo. O conhecimento cresce em galhos e desenvolve-se, a teoria leva ao estudo da prática, e a prática devolve a necessidade de novas referências teóricas que questionam outros temas paralelos que não emergem nas primeiras hipóteses de trabalho (Pons, 2013, p. 13, tradução nossa)¹³.

Assim, o trabalho em torno da temática motivou a escritura como um guia para o processo, sem que, no entanto, a dramaturgia da peça ficasse localizada apenas nas produções textuais. De acordo com Sanchez (2019):

A dramaturgia não está necessariamente relacionada à escrita. Além disso, quando uma dramaturgia é fixada em um texto, de certa forma, ela está traindo o meio a que serve. A dramaturgia pode ser algo invisível e é algo que escritores, diretores, coreógrafos, atrizes, arquitetos, professores podem fazer. Dramaturgia pode ser algo como desenhar no tempo ou desenhar no ar. Se desenha no tempo ou no ar porque se pretende que esse desenho chegue a se efetivar em corpos vivos. Mas deve ser um desenho que não detenha esses corpos, que os faça andar (Sanchez, 2019, p. 01).

O texto, para nós, apresenta-se como uma materialidade desse movimentar, que surge com a necessidade de dar palavras às tensões. Ele pode tanto ser apenas um roteiro de ações como pode nem existir. No caso de *A Vagabunda*, com vistas a mapear a dramaturgia que ia se erguendo e se desmoronando, tivemos quatro formatos de escrita de textos que se destacam entre outros: texto-fichamento; texto-colagem; escaleta; roteiro de programas; texto-fluxo; peça teatral¹⁴.

Esses textos fagulhas são desenvolvidos para serem explorados em um caminho de investigação artística fundado na experiência, no risco e no encontro e não para serem “aplicados” como cena; não para que sejam gozados como tal em face da formalização prematura de uma das mais complexas instâncias da criação: a palavra. Não. Mas eles são esboços do que somos capazes de ser. “Ter um texto no início do ateliê é ter uma referência como qualquer outra materialidade e que, portanto, deve ser problematizada” (Machado, 2020, p. 93).

Provocações em Ateliê

Um exemplo de como a referência se fragmenta nesse processo pode ser observado quando, a partir do primeiro problema em *A Vagabunda* – saltar e sangrar ou ficar e morrer –, nós chegamos ao gesso como objeto, à ação de estar soterrada para, posteriormente, a de se desenterrar e dançar sobre os escombros, que era, ali, uma imagem da torre, do tarot, destruída¹⁵.



Figura 5: Cena Múmia Sobrevivente do Incêndio. Foto: Carolina Libério.

Fonte: Acervo das autoras

É plausível esgarçar o problema, tanto experimentando apenas uma palavra dele, saltar, por exemplo, como criando imagens consequentes. Foi dessa forma que nós descobrimos que algumas referências iniciais que tínhamos – número do sarcófago de Colette, *Rêve d'Egypte*, no *Moulin Rouge*, em 1907; mulheres sobreviventes do incêndio no *Bazar de la Charité*, em 1897; notícias em revistas e jornais sobre Luz del Fuego no carnaval, em 1948; *impeachment* da Dilma, em 2016; assassinato de Marielle, em 2018 – se recriavam em nossa cena como uma múmia sobrevivente de um incêndio, que desperta em pleno carnaval: ela teve oportunidade de morrer e sobreviveu, agora ela quer tudo, é uma outra mulher.¹⁶

As provocações para o ateliê, enviadas pela encenadora e recebidas pela atriz, via mensagens de *WhatsApp*, ora recebiam o nome de Programa, ora eram, simplesmente, descritas com ações evasivas e poucas palavras jogadas em mensagens de texto:

Os gatilhos vinham de diversas formas, como ações simples e cotidianas (“se maquiar e vestir algo bem chique”); movimentações no espaço (caminhar sobre os escombros); exploração de sons de objetos (trabalhar a sonoridade desses escombros); de figurinos (tentar vestir o vestido entrando por baixo, com ele suspenso, transitar disso para a camisa de força), ou como sequências de ações (deitar sobre os escombros, afundar neles, abrir espaço, porém deixando o contorno do corpo). Muitas vezes o programa continha sequência de ações e eu fazia uma leitura dessas instruções, preparava o ambiente,

objetos, luz, figurino, câmera, maquiagem e executava o programa com a exploração das potências intuitivas, corpóreo-vocais, usando como referências experiências já gravadas no meu corpo e outras que passo a conhecer naquele instante. Sinto que a posição de estar dentro, construindo de forma conjugada a dramaturgia, com pesquisa de naturezas diversas: bibliografias, filmes, fotografias, conversas, memórias e lembranças pessoais, me prepara em termos de conteúdos e práticas para explorar os programas propostos (Vasconcelos apud Machado, 2020, p. 122).

A qualidade de surpresa, do desconhecido, de não saber o que fazer amanhã, de nunca repetir um programa, as palavras dispostas em mensagens de texto, *links* ou arquivos de *word*, ordenadas e desordenadas, metafóricas ou descritivas, impossíveis ou facilmente possíveis de serem experimentadas, transformavam-se em gatilhos de ações, imagens, textos e sonoridades como táticas de provocação à força gravitacional da atriz. Espera-se que o corpo instável reaja com o inusitado e é para isso que não moralizamos o ateliê, na improvisação encontramos as imagens, nos programas entendemos como caminharíamos entre elas, mas sempre cumprindo objetivos, e não marcas. Nossa cena é o encontro disso com a gravidade da atriz.

Tomamos no processo de pesquisa-montagem de *A Vagabunda*, os programas como iniciativas, no sentido proposto por Fabião (2013, p. 4), “[...] que possibilita, norteia e move a experimentação”. As mensagens de textos via WhatsApp serviam como motor de experimentação, capazes de ativar a movimentação corpóreo-vocal e estimular aspectos psicofísicos e afetivos na atriz gravitacional.

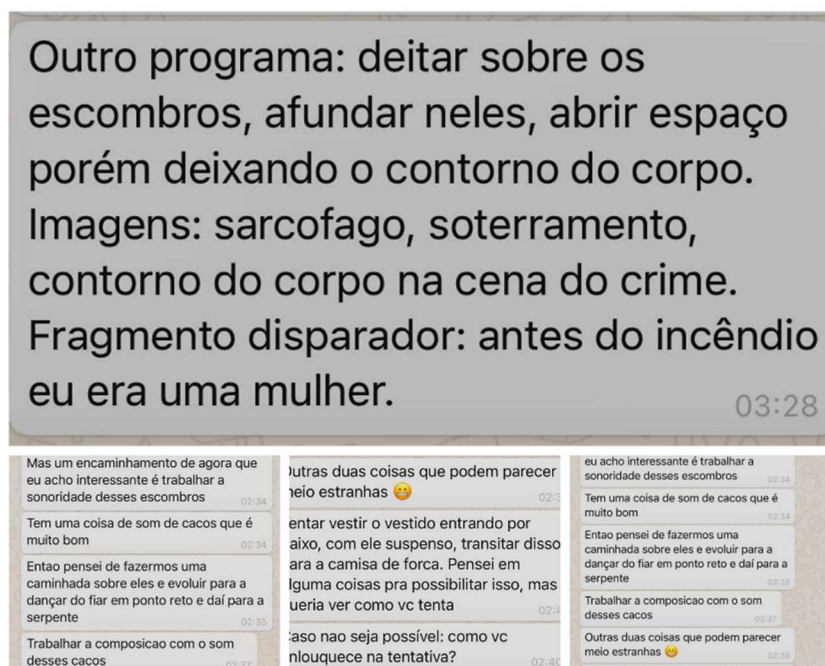


Figura 6: Mensagens de WhatsApp da encenadora para a atriz.

Fonte: Compilação das autoras.

O Programa Performativo *Paredes Caiadas* foi o primeiro que contou com o encontro presencial entre a encenadora e a atriz, após oito programas desenvolvidos em isolamento, com transmissão virtual dos ateliês para a equipe de cinco artistas. Esse programa específico trazia ações preparatórias, descrição para a experimentação em si e textos disparadores extraídos de algumas de nossas referências: trechos do livro *A Vagabunda* (1971) e depoimentos de vedetes mexicanas do documentário *Belas da Noite* (2016):

- PRÉ-PROGRAMA

- 1 – Borrifar no espaço um cheiro que te aproxime da vedete;
- 2 – Colocar a *playlist* que temos (vou mandar algumas para adicionar);
- 3 - Montar luzes: luz negra e pequena luz de show (aquelas de entrada);
- 4 – Se maquiar e vestir algo bem chique;
- 5 – Deixar uma luz geral para o vídeo.

- PROGRAMA

- 3 – Escrever com sabão de coco nas paredes o nome de todas as mulheres revistadas, sobreviventes e das mais vivas, depois de mortas, que lembrar.
- 4 – Recolher tudo que há no espaço e colocar na mala – inclusive as maquiagens, roupas que estiver usando e os escombros.
- 5 – Subir no palco-mala, se preparar para o espetáculo, ficar pronta.

6 – Esperar luzes e começar a cantar com a música.

7 – Quando a luz mudar, parar, derrubar tudo no chão e sair.

TEXTOS DISPARADORES:

Ei, você que está aí! Aí, sozinha, nessa jaula de paredes brancas! Sobre essas paredes caiadas, unhas escarlates como as suas escreveram o apelo inconsciente das abandonadas. Atrás de você uma mão feminina gravou como rubrica ardente algo que sobe como um grito... por que você está aí tão só? Por que não noutro lugar, Gisele? (...)

(ACUSA) Sou uma pessoa que tem que lutar todos os dias pra sobreviver, caralho! Me dê uma oportunidade de trabalho, de ganhar dinheiro, quero fazer coisas. Pergunto aos produtores: o que há de errado com isso? E isto? Quando sou uma profissional que dou tudo no palco (...) (Programa Performativo, 26 jun. de 2020).

Na experimentação do Programa *Paredes Caiadas*, vimos uma cena se propondo no constrangimento de extremos, de forma tão violenta que perfurava o absurdo com o real. Um exagero que, por se tentar persistir no máximo, não dá conta e se esfrela na exposição da atuante, tal como ela é: “Tão revirado que dá a ver a carne. Era, sem dúvida, o Programa que mais havia me afetado e eu tinha certeza que vários aspectos dele já se punham de pé como uma cena (Machado, 2020, p. 116).

No solo, *A Vagabunda*, tudo o que está em cena é construído para problematizar “o que mais pode acontecer?” – o que engendra verdadeiras armadilhas no palco – onde o maior desafio da atriz é não mascarar essa tensão. Escrevemos ao mesmo tempo em que trabalhamos com o corpo para a cena, é um caminho de escrita que só dá frutos se nós seguimos com a investigação de achar a cena. Então, levamos isso para o papel, improvisamos novamente, mudamos cena e mudamos texto... é um processo que se retroalimenta o tempo inteiro porque é nesse entre que se rascunham os esboços: que figurino é esse? Que ação o completa e o desfaz? Que desejo eu sinto ao me deparar com isso, que reação eu produzo desse encontro?

O objetivo da problematização para a improvisação não é resolver algo, mas compor forças que abram a uma nova experiência do presente. Sales (2014), ao pensar o ensaio como maquinaria do devir, aciona Foucault para dar a ver a fruição da atitude problematizadora. Optamos por substituir a palavra ensaio por ateliê, ao suspeitar que o termo dito a esmo, hoje no teatro, não faz jus à afirmação processual: “Não se trata de fazer teoria ou de

construir sistemas, mas de intensificar a existência através da problematização dos acontecimentos presentes, tendo em vista um uso possível da liberdade. Sendo assim, a problematização coloca em questão o que se é e o mundo em que se vive” (Sales, 2014, p. 58).

Ao adotar uma atitude problemática, no processo de ateliê em *A Vagabunda* – que tem a maioria de suas referências em contextos históricos desiguais normalizados à época –, o que objetivamos não é desvendar as engrenagens das ideias de um passado, mas colocar essas posições em atrito com a atualidade, com os modos de vida sobre o qual nós podemos exalar atitude, produzir pensamento e, assim, dismantlar a autoridade do que se foi: expor nu o fato para desmembrá-lo em encontros com o possível do presente. Invocar a presença de mulheres, artistas, mães, tias, vedetes, deusas, santas, amigas, que tantas vezes foram chamadas de vagabundas, é como escutar as vozes póstumas que permanecem ativas e resistentes. E esse foi e continua sendo o nosso “político teatro do desejo” (Vasconcelos; Aires, 2020).

Para isso é que acolhemos o desmoronamento como tática, para pôr abaixo as prisões disfarçadas e, ao levantar, gerar um processo que se retroalimenta nas experiências de suas criadoras, para que tenhamos sempre motivos para insistir. Ainda que haja uma estrutura de narração, de atuação, o mais importante que ter essa estrutura é semeá-la: como eu me relaciono com a iminência do desmoronar? Porque, ainda que tenhamos idealizado, nenhum de nós tem como premeditar a disposição das pedras de gesso que serão quebradas ou se os pingos de vela cairão no rosto ou nos braços da atriz.

A experiência da vulnerabilidade

As situações de vulnerabilidade nos lembram, como diz David Jubb (2011, p. 202), “[...] que a grande arte e as grandes transformações que ela pode catalisar estão baseadas na vulnerabilidade: na parte das pessoas que cria e compartilha (artistas e público) e mesmo nas coisas e objetos envolvidos (dobradiças e edifícios)”. Uma boa tática para desmoronar com prudência é considerar que as pessoas e as coisas, as subjetividades e as concretudes são responsáveis pelo perigo constante, pelo erro. De que tê-las conosco é tanto o risco de cair como a força de levantar. O ateliê é uma prática em

que nem tudo está sob controle e nem sempre acontecerá como havíamos planejado. Mas há como controlar o que virá do encontro, afinal?

A experiência de vulnerabilidade rompe “a camisa de força do planejado”. Em *A Vagabunda*, o risco e a ex-posição introduziram condições criativas para a encenação e para a atuação com base nos princípios de vulnerabilidade (Jubb, 2011). No processo de montagem da peça, criamos um ambiente permanente de instabilidade com escombros de gesso que desequilibram a atriz, em um espaço destruído que vai se tornando cognoscível à medida que a atuante vai se desmontando – enquanto a personagem tenta reconstruir o espaço, o inóspito dos escombros compete para a deterioração da figura –, em um movimento eterno de cair e levantar-se, de construir e desmoronar. Em nossa prática, consideramos que a maior dificuldade da atriz, mesmo entre tantas limitações de mobilidade, era lidar com o risco de se expor, de ter suas camadas revistadas.

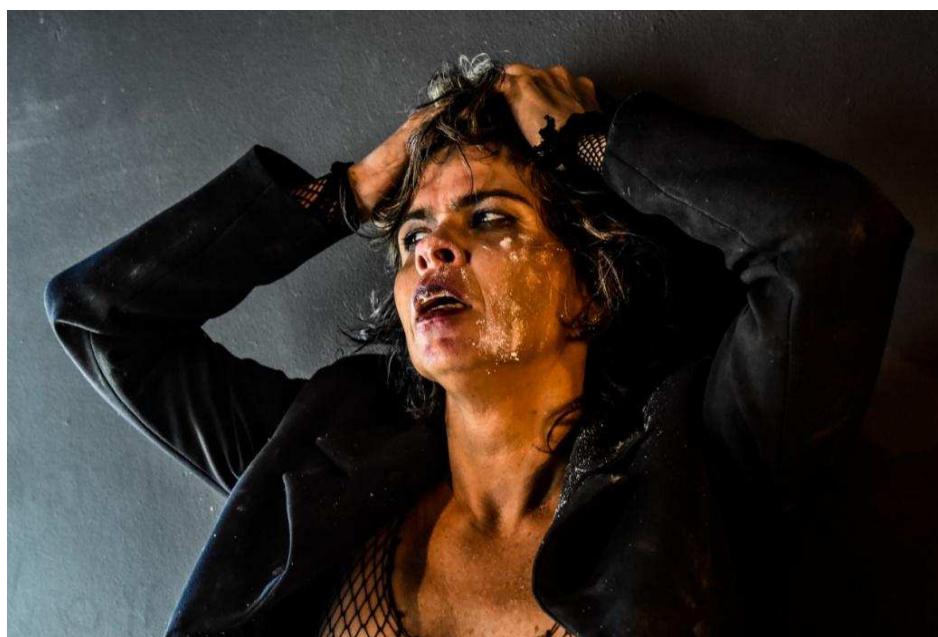


Figura 7: Cena Decadência da Vedete. Foto: Nicolle Machado.

Fonte: Acervo das autoras

Outros princípios também nos sustentam para afirmar o quanto mergulhamos na alegoria *Torre*, traçando um percurso de rompimentos e de reconstrução na pesquisa-montagem da peça: investimos em um processo não linear, construído na arte do encontro, com diálogo entre criadoras; convocamos uma equipe diferente de todas as outras montagens do Xama, com

novas pessoas e novas descobertas; retroalimentamos um processo fundado no aprendizado da experimentação, no qual era preciso voltar atrás ou reconstruir quantas vezes fossem necessárias; exploramos um processo centrado no ativismo feminino, no humano e na valorização dos instintos, incertezas, dúvidas, inseguranças, medos, intimidades, prazeres, fortalezas e iniciamos constantes questionamentos sobre os modos de trabalho, com abertura para novas estruturas, nos apoiando em uma cultura de tentativas, de tentativas vagabundas.

E, por tudo que narramos aqui e pelo clamor de que desmoronemos vivas, finalizamos este artigo cientes de que o fim é um movimento e de que o choque com o ser vulnerável é um trauma que se repetirá enquanto nos mantivermos desejando. Assim, é constatar que, desde muito, lidar com a instabilidade tem sido um modo de vida nosso, das teatreiras. E, assim, será, se essa for a forma de evitar que soterrarem a nossa criatividade. Aqui, deixamos nossos rastros e propomos a urgência de constelar forças, sejam elas de quais matérias forem. Se o tempo nos impõe o desmoronar, desestrutura e faz cair por terra o que achávamos que sabíamos ou que tínhamos – nos expõe vulneráveis –, a alquimia que move todo artista não deixa de sussurrar. É ela que nos orienta a ir aos escombros e catar o que faz sentido para construir algo novo, que comunique nossas urgências com a coletividade, como algo jogável, inalienável, tal como a arte que nos resta. Aqui, tratamos sobre a importância de saber lidar com todo o material disponível, do exercício da escuta constante que nos torna capazes de reconhecer procedimentos possíveis, de agir com força problematizadora e de organizar o que é alcançado, para que as formas emergam da criação artística. Isso, em si, já é uma prática cotidiana que nos orienta para o desenvolvimento das táticas que necessitamos. Dessa forma, atentas – e não esquecendo de que é preciso um belo escândalo – insistimos em táticas para não permitir que a vulnerabilidade nos paralise. Damos um passo atrás para lembrar que o Teatro é um ajuntamento das subjetividades e das concretudes, então é esse o manifesto: reunir, quando querem nos soterrar.

[...] Quando uma perde a força
e diz já não valer a vida,
cabe a todas reunir
pra fazer a encantaria.
Desenterre a quase atriz,

astronauta, pianista.
No perigo: vista a louca!
Siga a lei da gritaria.
Querem matar Maria Mulher?
pois dê a eles pomba gira! (A Vagabunda, 2020)

Notas

- ¹ Este artigo contou com o recurso parcial para a tradução em inglês, proveniente do PROAP/ CAPES (Finance code 001).
- ² Grupo teatral do nordeste do Brasil - com mais de 13 anos de experiência - contemplado em projetos de circulação, premiações e com participações em editais que possibilitaram a apresentação de um de seus espetáculos, *A Carroça é Nossa*, por todos os estados brasileiros. É um grupo de teatro de pesquisa e de repertório, com espetáculos autorais.
- ³ Pesquisa de pós-doutorado na UNIRIO, da atriz do grupo Xama Teatro e professora da UFMA, Gisele Vasconcelos, que foi tomando outras proporções de produção cênica. Hoje, configura-se um solo teatral com realização do grupo em parceria com a Poli companhia e conta com a participação de mais de 30 artistas (70% mulheres) na composição da ficha técnica. Concepção e Atuação: Gisele Vasconcelos; Encenação: Nicolle Machado; Dramaturgia: Nicolle Machado, Gisele Vasconcelos, Nádia Ethel; Dramaturgista: Igor Nascimento; Produção: Nádia Ethel, Júlia Martins, Nicolle Machado e Gisele Vasconcelos; Figurino: Cláudio Vasconcelos e Maria Zeferina (Demodê); Designer de Iluminação: Arlynda Hunter e Renato Guterres; Músicas Autorais: Didá; Produção Musical e arranjos : Rui Mário; Banda Vagabunda: Gisele Vasconcelos (voz); Aline Oliveira (violão); Nize Cavalcanti (percuteria); Karolline Figueiredo (trombone); Sarah (sax e flauta); Thaynara Oliveira (violino); Mellanie Carolina (baixo); Rui Mário (sanfona e piano); Foto-Colagem: Silvana Mendes.
- ⁴ Fala da atriz bruxa do Xama Teatro, profa. Renata Figueiredo, na oficina *Do Louco ao Mundo*, Xama Teatro, agosto, 2019.
- ⁵ A região conhecida como Grande São Luís é composta pelos municípios de São José de Ribamar, Raposa, Paço do Lumiar, Alcântara, Bacabeira, Rosário, Santa Rita, Icatu e São Luís. A sede do grupo Xama Teatro fica localizada no município de São José de Ribamar. O espaço cultural do Xama comporta escritório de produção, camarim, depósito para cenário e figurino, cozinha, terraço e sala de apresentação e de ensaio.

- ⁶ Grupo de teatro sediado no município de Paço do Lumiar, Maranhão, formado por Luciano Ferrgar, Marcelo Moraes, Nicolle Machado e Renato Guterres, com interesse na pesquisa de procedimentos experimentais para o teatro.
- ⁷ Optamos pelo termo ateliê para denominar esses espaços de criação que visam “incitar nos atuantes o processo de investigação de materialidades disponibilizadas com o objetivo de traçar a dramaturgia dessa aventura de exploração e das possíveis experiências nela atravessadas.” (Machado, 2020, p. 18)
- ⁸ No original em espanhol: “[...] a condición de poner al descubierto la estructura del sujeto: sub-jetidad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro de sí, por consiguiente afuera, atrás o adelante. O sea, su exposición.” (Nancy, 2006, p. 16)
- ⁹ Juntaram-se à atriz e à encenadora: Nádia Ethel, artista argentina e orientanda de Gisele Vasconcelos no mestrado em Artes Cênicas da UFMA, que passa a assumir a função de dramaturga e produtora da peça como atividade de sua pesquisa; Igor Nascimento, sócio colaborador do Xama, assume a posição de dramaturgista da peça e Júlia Martins, graduanda em Teatro, na UFMA, orientanda de Gisele no PIBIC, entra no processo como pesquisadora e permanece como produtora.
- ¹⁰ Criamos um conceito chamado Dramaturgia do Ângulo a partir dos cruzamentos entre teatro e audiovisual. A dramaturgia do ângulo propõe o desafio para o teatro em usar o audiovisual a fim de conseguir o olhar impossível do detalhe. Por outro lado, o desafio para o audiovisual é trabalhar com cenas de uma tomada só e sem repetição e conseguir capturar algo da experiência performática do “ao vivo” na gravação.
- ¹¹ Disponível em <https://ps.onerpm.com/4158793654>
- ¹² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ipp81JZE0c>
- ¹³ Do original em espanhol: La relación teoría-práctica se desenvuelve a modo de rizoma, ya que ambos se nutren en proceso. El conocimiento se ramifica y desenvuelve; la teoría lleva al estudio de la práctica, y la práctica devuelve la necesidad de nuevas referencias teóricas que cuestionen otros temas paralelos que no aparecen en las primeras hipótesis de trabajo. (Pons, 2013, p. 13)
- ¹⁴ Respectivamente: texto semelhante a um fichamento do livro *A vagabunda*, da autora Gabrielle Colette, organizado para um monólogo; texto em formato de colagem, de 47 páginas, com todas as referências que conseguíamos significar em palavras, interligadas com versos/coplas autorais; estruturação do roteiro de forma sequencial, dando a ver a ligação entre cenas e ambientes; roteiro com

ações para experimentação em ateliê; composição da dramaturgia como fluxo de tensão, um rascunho de texto teatral escrito para uma investigação prática; texto reescrito após as improvisações.

- ¹⁵ Experimento completo disponível em <https://drive.google.com/file/d/1256OhbTArDhZwBXKkBB46GpbYR2YmH3j/view?usp=sharing>
- ¹⁶ Ver cena apresentada presencialmente em nov. de 2020 no Teatro do Sesc – Ma, como uma ação gradativa do retorno das artes cênicas no formato presencial. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1GFu7V1gFcExRjtmz_JbhE7O63nLeEqZn/viaw?usp=sharing

Referências

- A VAGABUNDA.** Gisele Vasconcelos; Nicolle Machado e Nádia Ethel (dramaturgas). 2020. 22 p: Obra teatral (não publicada). Grupo Xama Teatro, Maranhão.
- BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido.** Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.
- BELAS da Noite.** [documentário] Direção de María Jose Cuevas. México: CinePantera, Detalle Films, 2016. Documentário exibido pela Netflix. Acesso em: 13 jan. 2020.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** In: Revista Brasileira de Educação. Anped, São Paulo, n. 19, p.20-28, jan./ abr. 2002.
- BRAGA, Bya. O florescer do ator. **Maneiras de atuação performativa semeadas pela “artesanía do ator”.** In: CARREIRA, A. e BAUMGÄRTEL, S. (orgs). Nas fronteiras do representacional. p. 54-66. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014
- COLETTE, Gabrielle S. **A Vagabunda** - os Imortais da Literatura Universal 12. São Paulo: Ed. Abril, 1971.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.

DUBATTI, Jorge. **Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos.** Rebenito, São Paulo, n. 12, p. 8-32, jan – jun 2020.

FABIÃO. **Programa performativo:** o corpo-em-experiência. In: Revista do Lume. Unicamp, nº 4 dez 2013.

FIGUEIREDO, Renata. **Oficina Do louco ao mundo:** uma jornada sobre os 22 arcanos maiores do tarô. [S.l.]: Xama Teatro. 4 dez 2020. 1 vídeo (36:26 min) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wnfygh2QQz4&t=1570s>. Acesso em 13 jan 2021.

HOOKS, Bell. **O Feminismo é Para Todo Mundo: políticas arrebatadoras.** São Paulo: Rosa dos Tempos, 2018.

JUBB, David. **Ser Vulnerável.** IN: Próximo ato: teatro de grupo / organização Antônio Araújo, José Fernando Peixoto de Azevedo e Maria Tendlau. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MACHADO, Nicolle Silva. **Experiências desacatam referências?:** poéticas problemáticas para criação em teatro. 2020, 126 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

NANCY, Jean-Luc. **La mirada del retrato.** Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô:** Uma jornada arquetípica. São Paulo: Cultrix, 2007.

RAGO, Luzia Margareth. **Inventar outros espaços, criar subjetividades libertárias.** São Paulo: Editora da Cidade, 2015. v. 100, p. 71.

RAGO, Luzia Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade.** (Ebook, Kindle). Editora da Unicamp: São Paulo, 2013.

PONS, Esther Belvis. **Reconstruyendo el conocimiento emergente de la experiencia efímera.** In: Efímera Revista, v. 04, nº 05, 2013, p. 12 – 15.

REVISTA de uma mulher só... só que não. [locução de]: Gisele Vasconcelos. Participação: Nádia Ethel, Nicolle Machado, Igor Nascimento, Júlia Martins. São Luís: SESC, 12 set. 2020. Podcast.

SALES, Márcio. **Caosmofagia:** a arte dos encontros. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do Vírus**. Coimbra: Edições Almedina, 2020.

SANCHEZ, José Antonio. **Dramaturgia y Cooperación**. Ciudad Real: Uclm, 2019. Disponível em: <https://www.elapuntador.net/articulos/dramaturgia-y-cooperacion-jos-asnchez-arte-uclm>. Acesso em: 12 jan. 2020.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva; LESSA, Patrícia. **Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade**. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 26, n. 2, 2018. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n238901>.

VASCONCELOS, Gisele. **Ator-contador: a voz que canta, fala e conta nos espetáculos do grupo Xama Teatro**. 2016. 205 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

VASCONCELOS, G.; AIRES, L. **Desejo do teatro no político, desejo do político no teatro e político teatro do desejo**. Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas, 3(39), 1-19, 2020. <https://doi.org/10.5965/1414573103>

Gisele Soares de Vasconcelos tem pós doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro /PPGAC/UNIRIO. Ela participou da Bolsa FAPEMA, sob supervisão de José da Costa. Em 2016, pela Universidade de São Paulo/ECA, formou-se doutora em Artes Cênicas. Além disso, é professora Adjunta da Universidade Federal do Maranhão – PPGAC e artista pesquisadora do Grupo Xama Teatro.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2551-3251>

E-mail: vasconcelos.gisele@ufma.br

Nicolle Machado tem mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia / PPGAC/UFU. Ela participou da Bolsa Fapema, sob orientação de Narciso Telles. Além disso, é integrante do grupo Poli companhia e do Xama Teatro.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1741-5547>

E-mail: nicolle.smachado@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.



Recebido em 29 de janeiro de 2021.

Aceito em 11 de junho de 2021.

Editor responsável: Gilberto Icle

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.