TEXTO DADIVOSO

RITOS E ATOS POÉTICOS COMO PRÁTICAS DE CUIDADO DE SI E DE OUTRES

ROBERTA BENTES FLORES BAYMA



2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO EM ARTES

ROBERTA BENTES FLORES BAYMA

TEATRO DADIVOSO:

RITOS E ATOS POÉTICOS COMO PRÁTICAS DE CUIDADO DE SI E DE OUTRES

Belém/PA
2023

ROBERTA BENTES FLORES BAYMA

TEATRO DADIVOSO:

RITOS E ATOS POÉTICOS COMO PRÁTICAS DE CUIDADO DE SI E DE OUTRES

Trama-Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes – PPGARTES, vinculado ao Instituto de Ciências da Arte – ICA, da Universidade Federal do Pará – UFPA, como requisito para obtenção do título de doutora em Artes. Linha de Pesquisa 2: Teorias e Interfaces epistêmicas em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas.

Orientadora Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida.

Belém/PA
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F634t Flores Bayma, Roberta Bentes.
TEATRO DADIVOSO: : RITOS E ATOS POÉTICOS COMO PRÁTICAS DE CUIDADO DE SI E DE OUTRES / Roberta Bentes Flores Bayma. — 2023.
207 f. : il. color.

Orientador(a): Profª. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2023.

1. Teatro Dadivoso. 2. Práticas de cuidado de si e outres. 3. Pesquisa Performativa. 4. Atos testemunhais. 5. Ritualizações cênicas. I. Título.

CDD 790.2

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos seis (06) dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e três (2023), às quinze (15h) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Ivone Maria Xavier de Almeida, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Roberta Bentes Flores Bayma, intitulada: **TEATRO DADIVOSO: RITOS E ATOS POÉTICOS COMO PRÁTICAS DE CUIDADO DE SI E DE OUTRES**:. Perante a Banca Examinadora, composta por: Ivone Maria Xavier de Almeida (Presidente); Alexandre Romariz Sequeira (Examinador Interno); Ana Flavia de Mello Mendes (Examinador Interno); Mayrla Andrade Ferreira (Examinador Externo ao Programa); Márcio Mariath Belloc (Examinador Externo ao Programa); Wladilene De Sousa Lima (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ivone Maria Xavier de Almeida, passou a palavra à doutoranda, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela doutoranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação ( ) aprovação (X)** com o **conceito** excelente, cl ind. pl publicação. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela doutoranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Ivone Maria Xavier de Almeida agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela doutoranda. Belém-Pa, 06 de fevereiro de 2023.

Ivone Maria Xavier de Almeida

Alexandre Romariz Sequeira

Ana Flavia de Mello Mendes

Mayrla Andrade Ferreira

Márcio Mariath Belloc

Wladilene De Sousa Lima

Roberta Bentes Flores Bayma

À minha ancestralidade, a todos que vieram antes e aos que virão depois.

À minha irmã, Andréa Flores, minha parceira de toda a vida e de tantas cenas.

Ao meu pai, Roberto Flores, pelo amor e cuidado.

Aos meus maiores tesouros, com todos os sabores e cores, Antonio e Roberto Flores Bayma.

Aos meus guardiões e cuidadores felinos, Bob, Cosme e Damião, e ao caçulinha doguinho Freddy.

Ao meu grande amor e parceiro de vida, Fabyo Bayma Flores.

Encontros que dão mais sentido à minha existência!

In memorian:

À minha mãe, Nilma Bentes Flores, "Di Mina Mãe Telida", por tudo e por tanto, principalmente por ter me ensinado a ouvir a voz do meu coração e entender que chorar sem dor é melhor do que chorar com dor.

À Dolores de Souza Lima, mãe de Wlad Lima.

Ao Renato Cecim, primo-irmão de Leoci Medeiros.

AGRADECIMENTOS

Gratidão a todas as forças geradoras de vida e de movência que agiram no caminhar da pesquisa. A bênção, meu pai! A bênção, todos os orixás! A bênção, Marias que povoam meus dias enquanto energia feminina criadora, que gira com liberdade sem perder o prumo!

Gratidão pela existência e re-existência diária, desafiando e ousando continuar a viver e a permitir tantas transformações e curas, a despeito do cenário pandêmico e dos infortúnios da arte de viver e pesquisar.

Gratidão por todas e todos os que me acompanharam nessa trajetória. Não fiz absolutamente nada sozinha! Fui acompanhada de perto, sobretudo por três mulheres, as quais admiro e cultivo muitos afetos alegres, Ivone Xavier, minha orientadora, que é colo e força sempre, Andréa Flores e Wlad Lima, artistas e pessoas incríveis e sensíveis, com as quais aprendo, vivo e troco tanta coisa.

Gratidão ao Coletivas Xoxós, Andréa Flores, Leoci Medeiros, Dani Cascaes, Yasmin Ramos, Vanessa Lisboa e Lucas Corrêa, que estiveram junto comigo em todos os momentos, discutindo, criando e vibrando. Em especial, Dani, que aceitou as missões de direção de fotografia do rito poético realizado para a qualificação e a concepção da visualidade desta obra; Leoci, que atuou como performer no referido rito poético; Lucas, por ter assumido a produção de conteúdo e assessoria de imprensa para exibição pública do rito; Yasmin e Vanessa, por terem segurado a minha mão e iniciado comigo, Wlad e Andréa, a construção dramatúrgica e cênica de *Cavalo de Marias.* Além disto, todes estiveram comigo no rito de encerramento e honra ancestral de defesa desta trama-tese.

Gratidão mais uma vez a Wlad, pelo acompanhamento através da clínica do sensível, provocando meu potencial de criação artístico.

Gratidão por todas as trocas generosas semeadas pela turma de doutorado do PPGARTES 2019. Turma acolhedora e potente, com quem tive a oportunidade de conviver nas disciplinas cursadas.

Gratidão a todos os amigos que ofertaram consolos e palavras de incentivo para eu continuar esta caminhada. Não citarei nomes para não correr o risco de esquecer alguém. Estão todos e todas em meu coração!

Gratidão à família por suportar as ausências e por me amparar sempre, sobretudo meus filhos, minha principal fonte de força e vontade de viver. Agradeço, meus amores, por vocês terem sempre me apoiado e incentivado. Essa conquista é nossa!

“Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”

(Ditado em Iorubá)

“[...] Oh velho Deus dos homens / deixa-me ser tambor corpo e alma só tambor [...] / Oh velho Deus dos homens / eu quero ser tambor / e nem rio / e nem flor / e nem zagaia por enquanto / e nem mesmo poesia. / Só tambor ecoando como a canção da força e da vida / Só tambor noite e dia / dia e noite só tambor / até à consumação da grande festa do batuque! / Oh velho Deus dos homens / deixa-me ser tambor / Só tambor”
(Quero ser tambor, poema de José Craveirinha)

RESUMO

Esta trama-tese é obra de criação artística composta por pesquisa performativa trançada por entre fios, linhas e fibras de fragmentos de ensaios dramatúrgicos que encenam atos e ritos poéticos, ofertados em favor de cura ancestral e existencial por entre testemunhos de vida e de residência artística. Tessitura escrita advinda de afetações e de memórias, vividas ou inventadas especialmente para esta composição, decorrentes de experimentações e de processos de criação da artista-terapeuta com o Teatro Dadivoso. Urdidura que partiu da metáfora transformadora do ciclo de vida de mariposas, transmutada em devaneios poéticos e devires corpos, que produziram sentidos sobre o ato de pesquisar e criar artisticamente, tramada em espaços casulares e cruzada por outras vozes, dos que vieram antes e produziram outros enredos, bem como de narrativas testemunhais de artistas e espectadores que atuaram em poéticas dadivosas. Pesquisa em arte que se propôs a tecer uma cartografia performativa por entre dobras, esquinas e encruzilhadas fêmeas, por onde transitou o objeto de pesquisa em confluência de caminhos com os movimentos metodológicos experimentados por meio de dispositivos poéticos. Revela escritura testemunhal com o propósito de afirmar na diferença atos de cuidar singulares, diversos dos produzidos em determinados campos-poder de conhecimento, ritualizados nas produções cênicas *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?* e *Divinas Cabeças.* Para tanto, estabeleceu linhas de diálogo com outras áreas do conhecimento, científicas e não científicas, e poéticas cênicas, trilha para compreender aproximações e distanciamentos dos sentidos produzidos nos ritos e atos poéticos do Teatro Dadivoso, como práticas de cuidado de si e de outres que acionam dimensões políticas, éticas-poéticas e espirituais.

Palavras-chave: Teatro Dadivoso. Práticas de cuidado de si e outres. Pesquisa Performativa. Atos testemunhais. Ritualizações cênicas.

ABSTRACT

This thesis-plot is a work of artistic creation composed of performative research woven by between threads, lines and fibers of fragments of dramaturgical rehearsals that enact acts and rites poetics, offered in favor of ancestral and existential healing through testimonies of life and artistic residence. Written texture arising from affectations and memories, lived or invented especially for this composition, resulting from experiments and artist-therapist creation processes with Teatro Dadivoso. Warp that departed from transformative metaphor of the life cycle of moths transmuted into poetic daydreams and becoming bodies, which produced meanings about the act of artistically researching and creating. Woven in casular spaces and crossed by other voices, those who came before and produced other plots, as well as testimonial narratives by artists and spectators who acted in generous poetics. Research in art that proposed to weave a performative cartography between female folds, corners and crossroads through which the research object transited in confluence of paths with the methodological movements experienced among poetic devices. It reveals testimonial scripture that aimed to affirm in the difference acts of singular care, different from those produced in certain power-fields of knowledge, ritualized in the scenic productions Ô, de casa! Posso entrar para cuidar? and Divinas Cabeças. To this end, it established lines of dialogue with other areas of knowledge, both scientific and non-scientific. scientific, and with other scenic poetics as a way of understanding approximations and distances from the meanings produced in the rites and poetic acts of Teatro Dadivoso as practices of caring for oneself and others that trigger political, ethical-poetic and spiritual.

Keywords: Teatro Dadivoso. Care practices for self and others. Performative Research. Testimonial acts. Scenic rituals.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Vovó Helena Calado Flores **15**

Figura 2 - Vovó Julith de Oliveira Bentes **20**

Figura 3 - Roda de mulheres em *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?* **28**

Figura 4 - Dia de cuidar! Exibição pública *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?* **30**

Figura 5 - Reverência às *Divinas Cabeças* **31**

Figura 6 - Devir Mariposa **49**

Figura 7 – Tramar **52**

Figura 8 - Experimentação riscada, dramaturgia grafada em *Divinas Cabeças* **55**

Figura 9 - Corpo cênico de Pombagira em *Divinas Cabeças* **56**

Figura 10 - Habitar o território da pesquisa (1) **58**

Figura 11 - Habitar o território da pesquisa (2) **59**

Figura 12 - Encasular (1) **64**

Figura 13 - Encasular (2) **64**

Figura 14 - Práticas de Cuidado em *Ô, de casa!...* (1) **92**

Figura 15 - Práticas de Cuidado em *Ô, de casa!...* (2) **93**

Figura 16 - Exibição Pública de *Ô, de casa!...* **97**

Figura 17- Práticas de Cuidado em *Ô, de casa!...* (3) **98**

Figura 18 - Práticas de Cuidado em rito poético **101**

Figura 19 - Práticas de Cuidado em *Divinas Cabeças* (1) **103**

Figura 20 - Processo de criação de *Divinas Cabeças.* Elemento cênico – boneca preta **104**

Figura 21 - Experimentação riscada, dramaturgia grafada em *Divinas Cabeças* **106**

Figura 22 - Práticas de cuidado em *Divinas Cabeças* (2) **107**

Figura 23 - Riscos de Cuidado de Si e de Outres **109**

Figura 24 - Processo de montagem de *Divinas Cabeças* **112**

Figura 25 - Feitura dos figurinos em *Ô, de casa!...* **114**

Figura 26 - Ensaio aberto de *Ô, de casa!...* **119**

Figura 27 - Dia de cuidar em *Ô, de casa!...* **121**

Figura 28 - Cortejo de mulheres em *Ô, de casa!...* **123**

Figura 29 - Partilha de alimentos em ensaio de *Ô, de casa!...* **124**

Figura 30 - Práticas de cuidado em *Divinas Cabeças* (3) **126**

Figura 31- Práticas de cuidado em *Divinas Cabeças* (4) **127**

Figura 32 - Palco/altar em *Divinas Cabeças* **128**
Figura 33 - Elementos cênicos de *Divinas Cabeças* **130**
Figura 34 - Ensaio aberto de *Divinas Cabeças* **133**
Figura 35 - Entrada da atriz no espaço cênico em *Divinas Cabeças* **135**
Figura 36 - Preparação para dia de cuidar **137**
Figura 37 - Pela rua, aguardando para entrar em ato de cuidado **138**
Figura 38 - Linhas de atravessamento entre elenco e plateia em *Ô, de Casa!*... (1) **140**
Figura 39 - Linhas de atravessamento entre elenco e plateia em *Ô, de Casa!*... (2) **140**
Figura 40 - Cartaz de Divulgação e Ficha Técnica de *Ô, de casa!*.. **165**
Figura 41 - Cartaz de divulgação de *Divinas Cabeças* **177**
Figura 42 - Ficha técnica de *Divinas Cabeças* **178**
Figura 43 - Di Mina Mãe Telida, Nilma Bentes Flores **197**

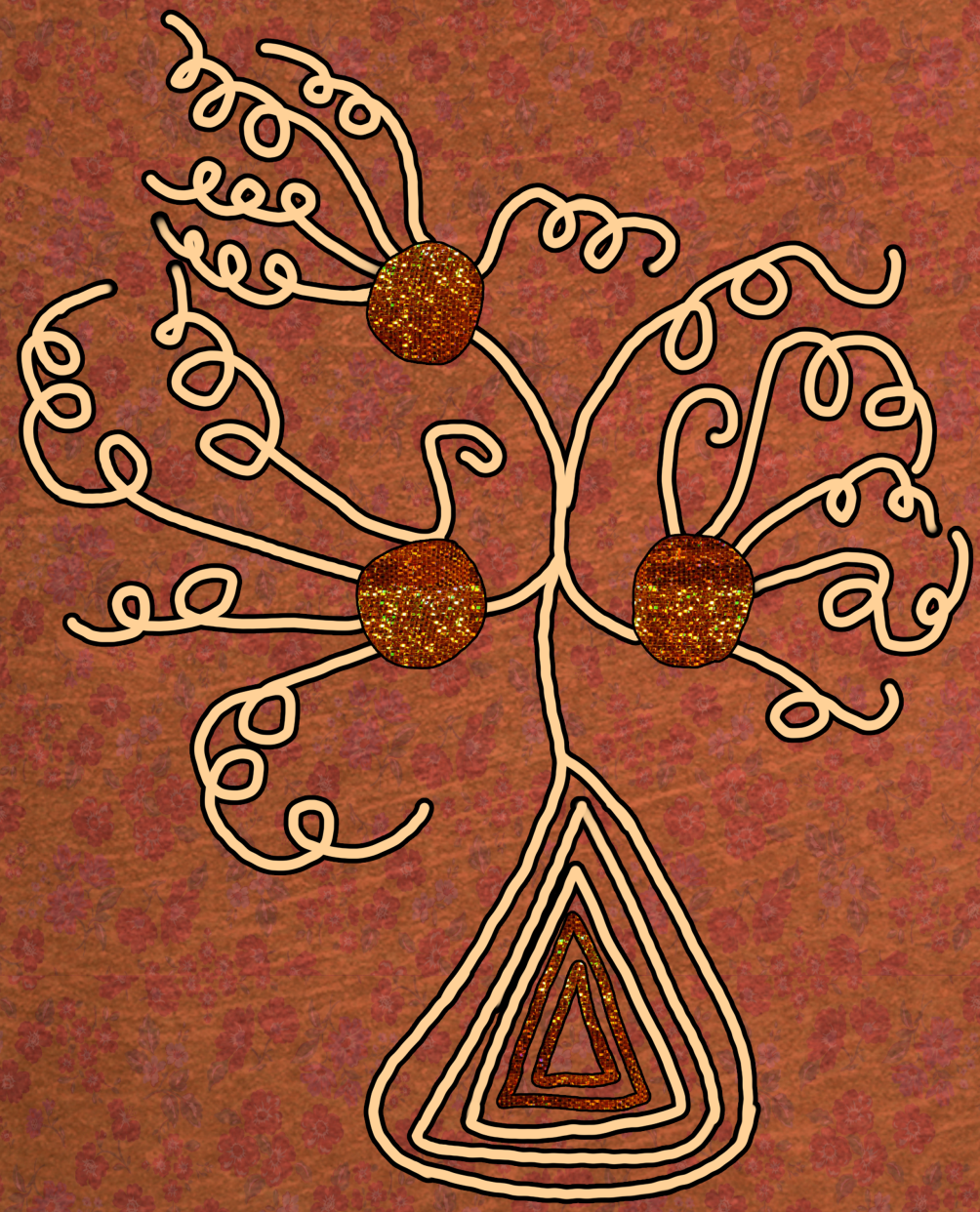
SUMÁRIO

RITO DE ABERTURA: REENCONTROS ANCESTRAIS..... 11
ATO I - TRAMAR UMA PESQUISA EM ARTE..... 23
1.1. O Teatro Dadivoso..... 29
ATO II - LARVAR DEVANEIOS E DEVIRES CORPOS IMAGINADOS EM ENCRUZILHADAS FÊMEAS NA TRAMA-TESE..... 39
2.1. Experimentações em devaneios poéticos e devires corpos..... 41
2.2. A composição de uma cartografia performática..... 50
ATO III (ATO CENTRAL) - TESTEMUNHO DE MAGIAS E PRÁTICAS DE CUIDADO DE SI E DE OUTRES COM O TEATRO DADIVOSO..... 72
3.1. Primeiro Prólogo: testemunhos enquanto práticas narrativas e construção de saberes ancestrais..... 74
3.2. Segundo Prólogo: aproximações possíveis entre Teatro e cuidado..... 79
3.3. Tramas de meus trajetos de vida..... 84
3.4. Enredos de cuidado de si e de outres..... 89
3.5. O cuidado dadivoso por entre políticas e contemporaneidade cênica..... 110
3.6. Epílogo: relatos de uma cena dadivosa..... 136
ATO IV - POUSAR METAMORFOSES NAS DRAMATURGIAS DADIVOSAS..... 146
4.1 Dramaturgia de *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?* - Cardápio de Transformação. 149
4.2 Dramaturgia de *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?* - Cardápio de Gratidão..... 157
4.3 Dramaturgia de *Divinas Cabeças*..... 166
ATO V - (IN)CONSIDERAÇÕES FINAIS: O RETORNO AO INÍCIO DO CICLO..... 180
RITO DE ENCERRAMENTO: AOS QUE VIERAM ANTES E AOS QUE AINDA ESTÃO POR VIR..... 194
APÊNDICE..... 203

Teatro Dadivoso:
Ritos e Atos Péticos como Práticas de Cuidado de Si e de Outres

RITO DE ABERTURA:

REENCONTROS ANCESTRAIS



ROBERTA BENTES FLORES BAYMA, 2023.

RITO DE ABERTURA:
REENCONTROS ANCESTRAIS

Esta tese é atravessada por dois ritos. Um de abertura, outro de encerramento. São escritas em vias de se tornarem dramaturgia. Eu ansiava construir parte da tese em uma poética cênica que não se concretizou, denominada *Cavalo de Marias*, e que vou montar para além da realização da tese, em vida. Para este momento, os escritos que teci para a poética testemunham movimentos de cura em escrita, compostos ao longo do processo de pesquisa, como um rito. Peço licença para abrir o trabalho com o primeiro deles.

Cena 1: A Maria Mulambeira

[A cena inicia com entrada em corpo alterado, encostado de Maria Mulambo, aterrando e pedindo a cura pelo rito. Ela se limpa com banho enquanto canta um ponto-ciranda. Primeiro abaixada, com parte do figurino em sua cabeça como véu. Voz em tom baixo, arranhado. Depois, plano alto, voz infantilizada, em movimentos rápidos, entoando o ponto-ciranda. Em seguida, dirige-se ao centro do palco, onde há um emaranhado de fios de várias texturas e cores. Ela olha para os fios, olha para algum espectador, se acocora e vai sentando com as pernas ao redor dos fios e começa a desenlaçá-los, aos poucos encontrando a corda da Maria Mulambo. O texto é dito enquanto solta essa corda das demais até colocar ao redor da cintura]

Sou uma criatura fronteiriça.
Pertenço às encruzilhadas, às dobras e às esquinas.
Eu sinto os medos, as dores e, também, todos os desejos.
Ando, rastejo, com pés firmes no chão e na minha história.
Sou uma criatura movediça, ardilosa, traquina, passional, dramática...
Ora bicho doméstico, ora animal selvagem.
Sou criadora de mundos, eu sinto, eu vivo, transbordo poesia e testemunho a doçura, a loucura, a cura, as magias... de ser mulher.
Eu sou Maria!
(FLORES BAYMA, 2022, s/p).

Atenta às encruzilhadas percorridas na criação da trama-tese, para Exu e por Exu entoo cânticos como pontos poéticos. Convido Luiz Antônio Simas (2020), escritor, professor, historiador, compositor brasileiro e babalaô no culto de Ifá, para compor comigo, e dele

empresto uma canção: “O Dono da Força é bonito, vamos cultuá-lo/ Dono do Corpo, Senhor dos Caminhos, nos dê licença” (SIMAS, 2020, p. 9).

A esta tese-testemunho enquanto obra de criação de mundos e sentidos,
Saudamos aquele que está presente em toda criação.
Ao mensageiro entre o visível e o invisível,
Ao dono de todos os caminhos e descaminhos,
Ao Senhor das transformações e das encruzilhadas,
A bênção, Exu!
Nos traga bom axé.
Laroyê!
(FLORES BAYMA, 2021, s/p).

De natureza igual, saúdo o povo das ruas, principalmente as Pombagiras, que Simas (2020) descreve como “[...] resultado do encontro entre a força vital do poder das ruas que se cruzam; [...] trajetória performática de encantadas ou espíritos de mulheres que vieram à rua de diversas maneiras [...]”. O historiador ainda acrescenta que “[...] tiveram grandes amores e expressaram a energia vital através de uma sensualidade aflorada e livre” (SIMAS, 2020, p. 22).

Às Marias das ruas que têm potências cruzadas de Exu e são senhoras de suas sexualidades, girando seus corpos em aparente descontrole, entoo outro ponto poético, que novamente compartilho de Simas (2020): “Ganhei uma barraca velha/ Foi a cigana que me deu/ O que é meu é da cigana/ O que é dela não é meu” (SIMAS, 2020, p. 21).

Faço a saudação às Marias, as Pombagiras, como forma de insurgência a todos os padrões ocidentais instituídos como tentativas de controle, de violação e de silenciamento ao corpo de mulheres. Mais do que isto. Em nome delas invoco toda a força e toda a potência da energia feminina, que “[...] se expressa pela liberdade dos corpos que giram livremente sem perder o prumo” (SIMAS, 2020, p. 23).

Às senhoras das ruas, dobras, esquinas, encruzilhadas, porteiras e diásporas.

Às Marias que povoam nossos dias,
Inclusive àquelas que estiveram em nossa família.
À Helena, minha avó, cavalo de uma Maria.
Às senhoras de curas espirituais e magias,
Que nos guardem e nos orientem na caminhada,
Que nos guiem e nos protejam.
A bênção às Pombagiras!
Salve o povo da Rua!
(FLORES BAYMA, 2021, s/p).

Torno presente neste ato minha avó Helena Calado Flores, mãe do meu pai. Mulher marajoara que atravessou rios barrentos para se encontrar e se casar com meu avô, João Antônio Flores, homem que era viúvo duas vezes e já tinha cinco filhos. Com ele teve mais oito, cuidando dos treze em condição de extrema pobreza e recebendo o apelido de "mucura", em função de constantemente viver de resguardo, depois de cada parto, quando costumava tomar muita canja de galinha. Ela que foi cavalo de uma Maria, a grande matriarca dos Flores, muitas vezes esquecida e silenciada, aqui é lembrada e celebrada. Morreu nos braços do meu pai, precocemente, depois de um ataque cardíaco fulminante, sem que eu pudesse conhecê-la, mas aqui está presente.

Minha saudação às Marias e à minha avó, Helena, também dialoga com os devires mariposas, que compõem nossa epistemologia imaginada no processo da criação, acionados como intensidades de forças femininas, de Pombagiras, como dispositivos de produção de reconhecimento das diferenças em atos testemunhais de magia de ruas, rios e de florestas em potência de cura, em limiares existenciais de vida, de morte e de gerar outras vidas. Produção de devires femininos que são usados na urdidura dos atos testemunhais da diversidade poética das práticas de cura em potências de cuidado de si e de outres instauradas nos ritos e nos atos poéticos do *Teatro Dadivoso* do Coletivas Xoxós[1].

[1] O Coletivas Xoxós atua na cidade de Belém do Pará desde 2014, tendo como linha de atuação a cena protagonizada por mulheres. O coletivo teatral, inicialmente composto por seis amigas atrizes, ao longo do tempo tornou-se movente, rearranjando-se a cada montagem. Hoje o coletivo é composto por Danielle Cascaes, Leoci Medeiros, Lucas Côrrea, Roberta Flores, Vanessa Lisboa, Yasmim Ramos e Andréa Flores.

Figura 1 - Vovó Helena Calado Flores.



Fonte: Danielle Cascaes - 2021.

Acredito movimentar forças em busca de afirmação da diferença, de reconhecimento da minha ancestralidade e de resgate da fé. Fé que foi cultivada pelos meus avós paternos e depois me foi negada, sob o pretexto da salvação e libertação dos pecados, em processo semelhante ao que foi feito aos indígenas e escravizados, no período de colonização do Brasil. Sobre isto, convido ao diálogo Luiz Rufino, doutor em educação e professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Em seu livro "Pedagogia das encruzilhadas", Rufino (2019) afirma que "A colonização é uma engenharia de destroçar gente, a descolonização, não somente como conceito, mas enquanto prática social e luta revolucionária, deve ser uma ação inventora de novos seres e de reencantamento do mundo" (RUFINO, 2019, p. 12).

Em razão disso, canto mais um ponto poético de descolonização da minha ancestralidade.

A todos os guias espirituais que nos constituem e que constituíram a nossa ancestralidade,
A todos os orixás e o sagrado das ruas,
Pedimos a intervenção da energia vital, compondo conosco esta criação,
E que nos acompanhem em todos os ritos em favor de cura e cuidado movimentados pela pesquisadora e pelas poéticas dadivosas.
(FLORES BAYMA, 2021, s/p).

Estava grávida quando em um evento escutei a música Estrela, de Gilberto Gil. Soube naquele instante que seria a música dos meus filhos. Cantei essa música para eles quase que diariamente, sonhando com cada detalhe do rosto e do corpo deles. Mas o medo de perdê-los não passava. Era difícil esquecer tantas falas de que poderiam partir a qualquer momento, apenas pelo fato de ser uma gravidez gemelar. Até que um dia, em casa, após cantar, entreguei-os ao Divino. Naquele momento soube que não eram meus, mas que haviam sido confiados a mim e estariam comigo enquanto tivessem que estar.

> Há de surgir / Uma estrela no céu /Cada vez que ocê sorrir / Há de apagar / Uma estrela no céu / Cada vez que ocê chorar / O contrário também / Bem que pode acontecer / De uma estrela brilhar / Quando a lágrima cair / Ou então / De uma estrela

> cadente se jogar / Só pra ver / A flor do seu sorriso se abrir / Deus fará / Absurdos / Contanto que a vida seja assim / Assim, um altar / Onde a gente celebre / Tudo que Ele consentir [...] (GILBERTO GIL. Estrela. 1997).

Ser Maria é ser muita gente, muita mulher ao mesmo tempo.
É dar conta do trabalho, da casa, dos filhos.
É viver com muitas dores...
Sabia que quando eu tava grávida, no primeiro exame que eu fui fazer, o médico disse que eu ia abortar?
Pois é... eu fiquei totalmente atordoada. Perguntei:
- Mas o senhor tá vendo alguma coisa?
E ele disse: - Não! Mas se é primeira gravidez e gemelar, geralmente morre um ou os dois, né?
Meu Deus, quanta crueldade! Nunca mais deixei de pensar que podia perder meus filhos a qualquer momento...
Se eu tivesse uma filha, o nome dela seria Maria.
(FLORES BAYMA, 2022, s/p)

Narrava essa história da concepção dos meus filhos no processo de montagem de *Ô, de Casa!*... e a história da relação com a minha avó, Julith de Oliveira Bentes. Durante a minha infância fui muito próxima à mãe da minha mãe. Uma mulher forte e simples, que tinha morado quase toda sua vida em Óbidos, cidade localizada na mesorregião do Baixo Amazonas, Estado do Pará. Quando a conheci, ou desde quando me lembro dela, já era idosa, tinha dificuldade de locomoção e já não enxergava tão bem. Era alta e tinha os cabelos brancos como algodão doce. Fora casada com um primo em primeiro grau, Rainero de Azevedo Bentes, que, de tão chato, tinha o apelido de catarro. Com ele, minha avó teve quatorze filhos, nem todos nasceram vivos ou chegaram até a idade adulta.

10/03/2016. Durante a manhã: lembrança da minha avó. Memórias infantis. Sentimento de saudade.
Todo dia ao sair da escola a mesma rotina. Sol quente. Casa quente. Corredor longo. Assim era a casa da minha avó!
O quarto dela ficava na metade do corredor e ela sempre estava lá,

> *deitada, vestida com batas que depois eu herdaria, cabeça toda branquinha, pele enrugada, cheia de talco no pescoço e cheirando a alfazema*
> (FLORES BAYMA, 2016, s/p).

Gostava de sentir seu cheiro de alfazema e de roubar a farinheira para satisfazer o desejo dela de comer farinha escondida da minha tia, Nazinha. Era capaz de passar horas remando com remos imaginários ou tirando água de uma canoa, mesmo sentada na beira da cama dela, só para que se acalmasse todas as vezes que chovia. Ela gritava e chorava como se estivesse vivendo tudo, mas bastava eu fazer os movimentos dos remos ou de tirar a água que se tranquilizava. Talvez lembranças do que vivera.

> *10/03/2016. Ela quase nunca me reconhecia logo. Por vezes só me chamava de minha filha. Mas era naqueles momentos que nossa conexão surgia. Ela dizia: - Minha filha, vai lá na cozinha, engana a mulher e traz farinha! [...] Também tinha outros momentos, em que chovia e ela gritava: - Olha a chuva! Olha a chuva! Tira! Tira a roupa do Varal! E mesmo sabendo que ela olhava para a parede, eu fazia gestos no vento. Depois ela dizia quase chorando: Olha, a água, vai encher, vai encher a canoa! Nesses momentos eu sentava na beira da cama e "tirava água" incessantemente, e depois remava, remava, até ela se acalmar. Minha vozinha!*
> (FLORES BAYMA, 2016, s/p).

Quando a vovó morreu eu consegui sentir. Estava na igreja frequentada por minhas tia Inez e primas. No meio do culto eu senti. Sentei em um banco e comecei a chorar, desesperada com a dor da partida. Sabia exatamente o que ocorrera, mas ninguém acreditou em mim. Quando cheguei na casa da minha tia, o pai estava na porta. Ele nunca ia me buscar. Então tive a certeza de que minha avó havia partido! Todos ficaram perplexos quando souberam. Foi uma despedida difícil, a primeira perda sentida.

Meses depois ela veio se despedir, em sonho. Aquele tipo de sonho que a gente sente o vento, sente o cheiro e o toque. Estava em um campo, uma área enorme e muito

ensolarada. Encontrei com ela debaixo de uma grande árvore, a única naquele campo. Era uma árvore com uma copa imensa. Nós nos encontramos e nos abraçamos com muita força. Sentimos toda nossa saudade.

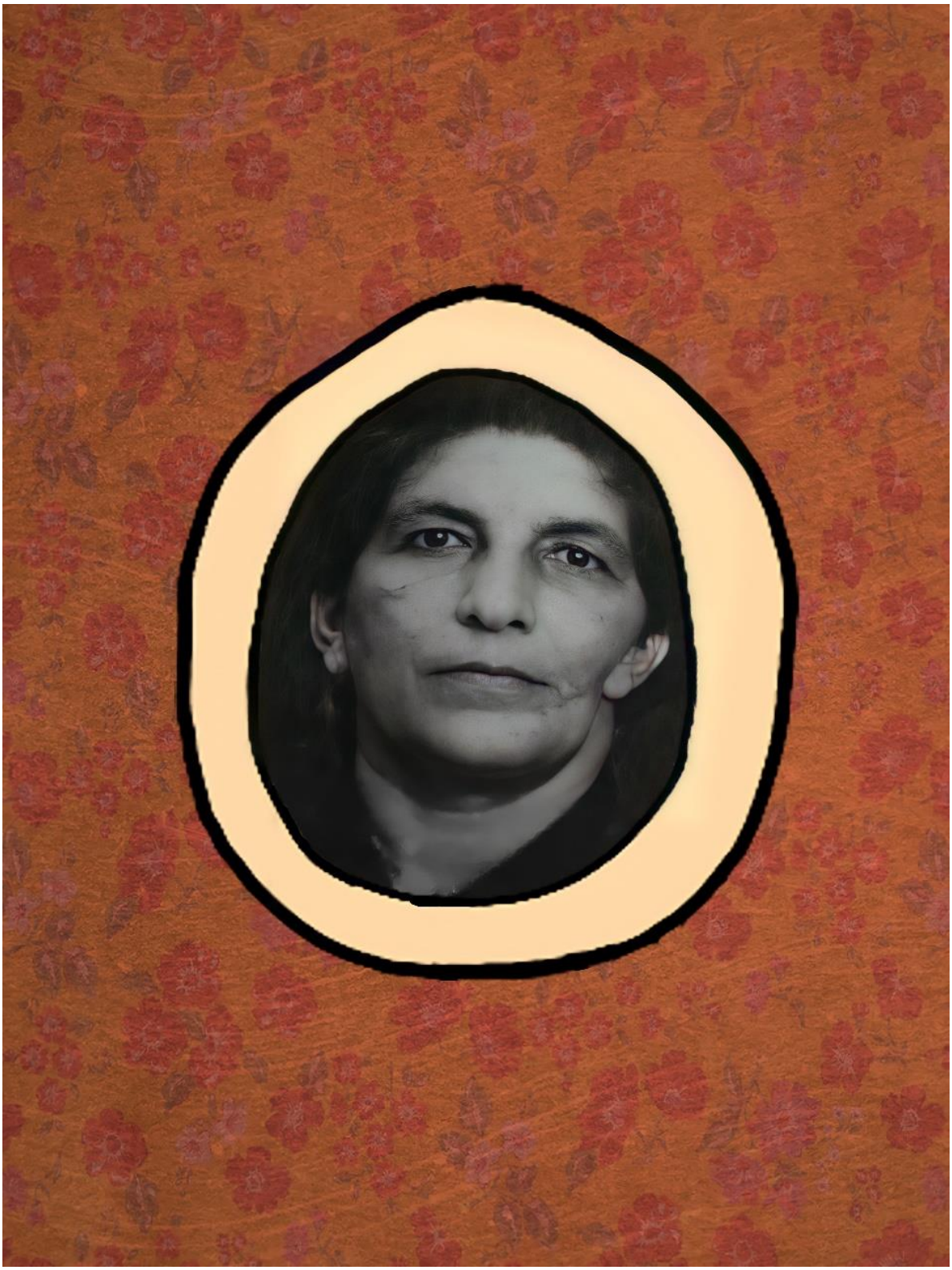
> Ah, vó, que falta eu sinto de você!
> Tira o dedo da boca!
> Mas, vó, você não é cega? [risos]
> (FLORES BAYMA, 2022, s/p).

Sentamo-nos num banco de madeira embaixo da árvore. Disse que sentia sua falta. Ela me mostrou o campo: - Tá vendo tudo isso aqui? É lindo! Eu posso andar por todo esse lugar. Eu tô bem, minha filha! Então, eu disse: - Vó, eu quero ficar aqui com a senhora! E ela respondeu: - Não, minha filha, ainda não está na hora, você ainda tem muito o que viver! Ela me abraçou e nos despedimos. Acordei com muita saudade, mas confortada. Minha avó veio me ver!

Neste rito, honro a memória de minha avó. Celebro nossos momentos. Rememoro minha escrita no diário de bordo de criação de *Ô, de Casa! Posso Entrar Para Cuidar?*[2]. Revivo um pouco da nossa relação. Foi um reencontro lindo! Na verdade, quando narrava na sala de ensaio nossa história, me dei conta do quanto a amava. Mas, durante o processo de montagem, um dos meus meninos adoeceu e não pude continuar.

[2] *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?* consiste em uma das poéticas do Teatro Dadivoso do Coletivas Xoxós, de Belém-PA, sobre as quais me debruço ao longo de toda esta tese.

Figura 2- Vovó Julith de Oliveira Bentes.



Fonte: Danielle Cascaes - 2021.

Uma pneumonia terrível acometeu o corpo do Roberto. Quase perdi meu amor, que também já tinha me visitado em sonho tantas vezes, antes de escolher habitar meu útero. Todavia, na unidade semi-intensiva do hospital, no escuro, sozinha com ele, lembrei de uma música que entoávamos no espetáculo. Naquele momento, novamente eu tive certeza, certeza de que não era meu, de que precisava outra vez entregá-lo, peguei-o no colo e bailamos. Confiei meu filho ao Divino e cantei com uma energia curadora. Fechei meus olhos e acreditei que era uma feiticeira, uma xamã, e que podia curá-lo.

Vai florescer, o ser divino que está dentro de você
Vai florescer, vai florescer...
(mantra de autoria desconhecida – FLORES, 2016, s/p).

Ele se curou. Mais uma vez me foi concedido pelo Divino tempo para estar perto dele e vê-lo crescer.

Eu celebro a vida!
Eu celebro a potência feminina que dá a vida.
Eu celebro o Divino pela vida do meu filho.
Eu celebro o sagrado feminino,
a continuação da minha ancestralidade e a vinda de mais uma Maria!
(FLORES BAYMA, 2022, s/p).

O tempo passou e novamente sonhei com a minha avó. Desta vez ela queria me dar uma notícia. Estava muito feliz. Ela me disse: - Minha filha, eu consegui! Eu consegui! Eles me deram mais uma oportunidade. Eu vou voltar. Eu vou voltar e serei novamente uma mulher! Uma Maria?

VOZES PRESENTIFICADAS

FLORES, A. B. **Relatório final** do Projeto de Pesquisa, Experimentação e Difusão artística. Belém: Fundação Cultural do Estado do Pará. s/p. [não publicado], 2016.

FLORES BAYMA, R. B. **Diário de bordo de criação:** montagem *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?*. s/p. [não publicado], 2016.

_____. **Diário de bordo de criação da pesquisa**. s/p. [não publicado], 2021.

_____. **Cavalo de Marias:** dramaturgia em processo. s/p. [não publicado], 2022.

GILBERTO GIL. **Estrela.** Rio de Janeiro: Warner Records, 1997. Disponível em: https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/quanta. Acesso em 20 de jul. 2021.

RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, L. A. **O corpo encantado das ruas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

Teatro Dadivoso:
Ritos e Atos Péticos como Práticas de Cuidado de Si e de Outres

TRAMAR UMA PESQUISA EM ARTE



ROBERTA BENTES FLORES BAYMA, 2023.

No início só havia **Olorum.** Ele pairava sobre o nada. Tudo era igual, tudo do mesmo jeito, tudo parado.

Embora existindo por si mesmo, Olorum, o senhor da vida, não se contentava em viver sozinho, sem ter o que ver, ouvir, cheirar, tocar, sem ter com quem conversar. Aborrecido, entediado com tal situação, Olorum decidiu criar um lugar onde pudesse encontrar as coisas. Esse lugar seria o mundo. Mas antes de dar forma ao seu pensamento, o senhor do universo teve outra ideia e disse para si mesmo:

- Vou criar os **orixás** e darei a eles poder sobre as coisas que serão criadas. Serão meus companheiros e me ajudarão no governo do mundo.

Assim, os orixás existiram na mente de Olorum. [...] Antes de tudo começar, os orixás não eram de carne e osso, eram um poder da mente de Olorum, assim como as ideias que ainda não são coisas. [...] Preocupado em resolver a situação, Olorum chamou Oxalá, o filho mais velho, e lhe disse:

- É preciso que se forme o **Ayê**, a Terra, e você tem a missão de criá-lo. Leve com você o saco da criação. Dentro dele está a matéria necessária para o seu trabalho. Tome o seu caminho e execute a tarefa da melhor maneira possível. [...]

Prosseguindo, Olorum alertou:

- Tudo o que está acontecendo e acontecerá até o Ayê ser criado só existe no mundo mental, no mundo da imaginação! Não se esqueça! Depois da criação as coisas passarão a existir também na matéria. Você e todos os orixás vão existir fora da minha cabeça. [...]

(LEÃO, 2014, p. 5; 8-9)

ATO I – TRAMAR UMA PESQUISA EM ARTE

A história transcrita narra o mito da criação do mundo e das forças da natureza, dos Orixás. Chegou ao território brasileiro nas embarcações que transbordavam negros feitos escravos, oriundos de diversas partes do continente africano, no período histórico em que o país era formalmente colônia de Portugal. Atravessou o tempo e o espaço, cruzando gerações no Brasil, compondo o imaginário do povo brasileiro, constituindo forças de afirmação cultural, política, religiosa e social. Uma história que percorre séculos, perpetuada pela oralidade em narrativas transmitidas de uma geração a outra como sabedoria ancestral que enraíza singularidades de homens e mulheres, enquanto reconhecimento de suas origens e forças de (re)existência. A linguagem falada, neste caso, garante a passagem do conhecimento, acionando memórias e afetos, abrindo caminhos para significação de sentidos em múltiplas dimensões.

No mito africano, o mundo e os Orixás existiram primeiro no pensamento de Olorum. A obra de criação da Terra, o Ayê, antes de tornar-se realidade material, existiu no campo das ideias, das projeções, na imaginação, fruto do desejo do senhor da vida. Na continuação da narrativa, o trabalho foi delegado ao filho mais velho de Olorum, Oxalá, que passou igualmente a imaginar tudo o que seria criado e passaria a existir fora da mente de seu pai. Da história apreende-se que antes do processo de criação ser iniciado, e para que depois se torne uma realidade concreta, ele existe primeiro na imaginação do seu criador. Fenômeno semelhante não ocorreria em processo de criação em arte?

Wlad Lima[3], no trabalho que resultou de sua tese de doutoramento em arte, "O teatro ao alcance do tato", onde percorre os modos de produção de sua poética cênica de porão, revela:

> Quando começo um processo de criação, só aparentemente começo do zero. Na realidade está em mim tudo o que leio, vejo, crio, escrevo, etc. Penso isso tudo como se fosse uma *mochila* que carrego comigo sempre, e de onde vou tirando coisas, as ideias (LIMA, 2014, p. 120, grifo meu).

A imagem simbólica da mochila produzida por Wlad Lima traz caraterística básica próxima à do saco da criação de Olorum, presente na história narrada inicialmente, e dado a

[3] Wlad Lima acumula muitos títulos, atuações profissionais e significações afetivas para a autora desta tese, dentre os quais: mestra e doutora em Artes Cênicas (UFBA); atriz, encenadora e cenógrafa de teatro; pós-doutora em Estudos Culturais (Universidade de Aveiro, Portugal); Professora-pesquisadora aposentada da Escola de Teatro e Dança e do Programa de Pós-graduação em Artes, ambos do Instituto de Ciências da Arte da UFPA; artista cênica no Grupo Cuíra do Pará e no Coletivas Xoxós; artista visual no Brutus Desenhadores; uma das principais referências para a atuação da autora como artista, uma grande mestra.

Oxalá para que conseguisse cumprir a tarefa de criação do Ayê. Tanto na mochila de Wlad como no saco da criação de Olorum estão os materiais necessários para criar. Segundo a encenadora, antes de realizar uma produção cênica, tudo já existe na sua imaginação, no seu acúmulo de vivências.

A presente pesquisa deu-se de maneira similar. Como obra de criação em arte, existiu antes na imaginação da sua autora. Sem que esta afirmação queira significar uma cisão, a dualidade cartesiana entre corpo e mente, pensar como interioridade e agir como produção extrínseca na realidade. Nesta pesquisa pensamento é corpo, corpo é pensamento, estão fundidos, mutuamente implicados e não reduzíveis.

Nessa composição escrita a imaginação foi associada ao campo da intuição, no plano da imanência, conforme a compreensão de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992). Estes autores descrevem o plano da imanência como movimento infinito de forças que não permite conceituação, paralisação ou hierarquias, admitindo o caos e a experimentação, em dupla movimentação de dobra sobre dobra, onde pensar e ser são a mesma coisa. Neste ponto de vista, "[...] há sempre muitos movimentos infinitos presos uns nos outros, dobrados uns nos outros, na medida em que o retorno de um relança um outro instantaneamente, de tal maneira que o plano de imanência não para de se tecer, gigantesco tear" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 58).

Em outro momento, Deleuze e Guattari (1992) descrevem o plano da imanência como "um corte do caos", agindo como uma espécie de crivo. Em sequência, caracterizam o caos principalmente pela velocidade infinita em que as determinações se formam e desaparecem, não como movimento de uma sobre a outra, mas pela impossibilidade de estabelecerem relação coexistindo. Agregam a este entendimento a ideia de que "O caos não é um estado inerte ou estacionado, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 60).

Nesse entendimento, de modo abeirado às concepções de Deleuze e Guattari (1992) sobre o plano de imanência, a imaginação foi compreendida como o campo de forças que compôs a trama da criação artística a partir do caos e da experimentação. Em consonância, o pensamento de construir esta pesquisa constituiu-se, antes de tudo, em perceber o que atravessava, o que intrigava, o que desejava sua criadora, crendo que não haveria pesquisa se não houvesse afetação, dúvida. Assim como não há pesquisa que não atravesse a história de vida do pesquisador e sua visão de mundo. Deste modo, a relação entre o objeto ora pesquisado e a pesquisadora é íntima, confusa, caótica, movente e pulsante. Por este motivo, sua tessitura escrita será feita por linhas cruzadas, percorridas alternadamente em movimentos cima-baixo e

outros que lhe são perpendiculares, para compor uma trama performativa de produção do conhecimento em arte.

Tramar.
Tecer, trançar, entrelaçar, riscar, traçar, cruzar,
maquinar, arriscar, larvar, inventar, criar.
Caminhos, destinos, abrigos, desatinos contínuos, devaneios, enredos.
Pontos riscados, linhas cruzadas, histórias narradas, dádivas ofertadas.
Encontros, enlaces, encaixes, enquadres, esquinas, espaços casulares.
Fios, linhas, laços, nós.
Todos nós, aqui, entre nós
Nós estamos no meio de nós!
(FLORES BAYMA, 2021, s/p).

Tramar, cruzar fios, linhas e fibras de conhecimento e de experimentações poéticas, devanear, inventar, criar movências para construir enredos factuais e fictícios. Esta tese é produto de experimentações artísticas. Maquinação escrita por entre rastejos e sobrevoos de recortes de trajetórias de vida, narrativas de afetações e de memórias, reais ou inventadas, da artista-terapeuta com o fenômeno imaginado em transmutações de devaneios poéticos em uma criação de pesquisa em arte.

Pesquisa realizada como quem tece casulo, como quem trama um enredo transmutador, metamorfoseador. Ao mesmo tempo apresenta escritos como frutos de outros casulos e abrigos, por entre os quais a pesquisa foi gestada, sempre de maneira coletivizada com outras criações e criaturas. Por este motivo revela desde o início uma escrita fortemente experimental, que utilizará, principalmente, a primeira pessoa do singular como forma de sublinhar a criação autoral, ainda que a construção do presente texto tenha sido sempre coletiva, como reinvenção de vida, dando visibilidade ao vivido e a polissemia de vozes envolvidas na produção de conhecimento. Encontra-se em sincronicidade com a afirmação de Deleuze e

Guattari (2012) “[...] o Coletivo, (há sempre um coletivo mesmo se está sozinho) [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 15).

Concomitante, a criação da pesquisa anuncia a não neutralidade da pesquisadora na sua composição, desvelando uma escrita testemunhal para a trama-tese. Para tal, comunica igualmente a utilização de outras linguagens artísticas além do teatro, como fotografias, desenhos, poesias, orações, cânticos, recortes de falas de artistas e não-artistas. Tais linguagens foram experimentadas como dispositivos de auxílio à compreensão dos alinhavos de sentidos gerados e acionados durante sua confecção, e são apresentadas como produções artísticas e também resultados, encontrando-se em forma destacada, grafadas com fonte diferente do restante do texto, mas como parte dele, necessária e indispensável. Estas composições poéticas estarão trançadas por outras vozes, dos que vieram antes e produziram distintos enredos, e outros convidados invocados nas dobras e esquinas da movência do ato de escrita guiada-pela-prática.

Nesse sentido, demonstra aproximação com a definição de Carole Gray (1996), citada por Brad Haseman em artigo intitulado “Manifesto pela pesquisa performativa”, publicado nos resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento do PPGAC/USP (2015). Neste artigo, Haseman (2015) descreve a pesquisa performativa como uma categoria metodológica diferente da quantitativa e da qualitativa, que se inicia na prática, acolhendo dúvidas, problemas e desafios, e se volta mais uma vez à própria prática como caminho metodológico para analisá-los.

Compreendida como obra de criação performativa, esta trama-tese será apresentada por atos e ritos poéticos que comunicam os resultados simbólicos criados como acontecimentos produtores e produzidos no ato de pesquisar e viver em arte. Desta feita, a escrita é revelada em fragmentos escritos e em ensaios dramatúrgicos expostos ao processo de concepção, em constante estado de devir e movência. Igualmente, imagens são usadas como pensamento, como produção de conhecimento na construção escrita, como forma de contar uma cena e traduzir um momento (KAZ et al, 2004/2005).

As estratégias de escrita performativa adotadas foram frutos de experimentações e assumidas como dispositivos de oferta em favor de cura ancestral e existencial por entre testemunhos de vida e de residência artística, transmutados em potências de cuidado de si e de outres. Modo de produção que novamente avizinha-se ao de Wlad Lima (2014):

> Fazer aquilo que não sabemos de antemão o que é e o que será. Exatamente o estado que vivemos quando estamos criando, porque somos movidos por algo

> que, no primeiro momento, é incompreensível, porque é acontecimento (LIMA, 2014, p. 74).

Começo trazendo à tona testemunhos que partiram de experiências com o *Teatro Dadivoso* e que dão início a tessitura da pesquisa. O primeiro momento foi a experimentação de cuidar e ser cuidada como atriz, no encontro entre mulheres, atuantes no Coletivas Xoxós, na vivência do espetáculo *Ô, de Casa! Posso entrar para cuidar?*. A segunda experimentação ocorreu ao receber em minha residência um dos elencos de *Ô, de casa!...*, em ato de transformação, como oferta de cuidado destinado à minha família após a recuperação da saúde de um dos meus filhos, que quase teve sua vida ceifada. E, por fim, a terceira experimentação aconteceu em minha atuação como diretora de palco, enquanto parte da equipe de criação de *Divinas Cabeças*, em sala de ensaio e nas exibições públicas, atravessada pelo falecimento de minha mãe.

Figura 3 - Roda de mulheres em *Ô, de Casa! Posso entrar para cuidar?*[4].



Fonte: arquivo do Coletivas Xoxós - 2016.

[4] Processo colaborativo de montagem cênica de *Ô, de casa!...*. Na roda, da direita para esquerda, as atrizes Ivone Xavier toda de branco, Andréa Flores, Leandra Vital (parceira convidada para preparação vocal), Sônia Alão, Marluce Oliveira, Nani Tavares, Renata Maués e Patrícia Pinheiro. Vestida com camisa azul, Carol Castelo parceira convidada para preparação corporal das atrizes.

Já nesse primeiro movimento de alinhavar os fios condutores da pesquisa, percebo que as experiências poéticas disparadoras são compostas por memórias de acontecimentos no limiar existencial, entre a vida e a morte, de pessoas de minha família. É a ratificação de que o enredo de composição da trama-tese revelou alguns questionamentos iniciais: o que senti produzir em meu corpo durante as experiências com as poéticas dadivosas? Quais os conhecimentos sentipensados[5]? O que quero testemunhar?

Não abandonei os questionamentos expostos acima ou tentei respondê-los de forma definitiva. Pelo contrário, apreendi seu permanente estado de excitamento em busca de rascunhos de sentidos ao longo da composição da trama de pesquisa. Todavia, a princípio senti que as experimentações cênicas dadivosas dispostas ao encontro entre alteridades para produzir cura, acionavam nos corpos (atrizes/atores, criadores e espectadores) sentidos de cuidado de si e de outres. Parti da sensação de que os encontros propiciados pelas experiências teatrais do coletivo, através dos rituais e atos poéticos, poderiam fazer agitar corpos e ativar novos sentidos, capazes de revelar linhas singulares de práticas de cuidar.

1.1 O Teatro Dadivoso

A poética do *Teatro Dadivoso* vem sendo cunhada pelo Coletivas Xoxós, que, consoante a sua personalidade movediça, se rearranja a cada montagem, mas tendo sempre as artistas fundadoras Wlad Lima e Andréa Flores[6] envolvidas. O termo surgiu do desejo de buscar modos de enunciação que pusessem em evidência a intensidade do encontrar-se, afetar-se, transformar-se. Para as atrizes, teatralizar era uma necessidade que precisava encontrar outras vidas e alcançar outros afetos, como um ato de cura intersubjetiva, na contramão da individualidade contemporânea neoliberal (FLORES; LIMA, 2017).

[5] Creio que aqui cabe uma pequena explicação aos leitores e leitoras. Utilizo o termo sentipensar ao longo da tese como forma de afirmação que sentir e pensar são ações e movimentos da mesma ordem. Afino-me novamente à concepção do plano de imanência de (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

[6] Andréa Flores, igualmente, acumula títulos, atuações profissionais e significações afetivas na vida da autora, a saber: doutora em artes (DINFER-UFPA-UFMG); mestra em artes (PPGARTES-UFPA); atriz-pesquisadora, palhaça, professora da Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA-UFPA); minha irmã, parceira de toda a vida, minha alma gêmea.

Figura 4 - Dia de cuidar! Exibição Pública *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?*[7]



Fonte: arquivo do Coletivas Xoxós - 2016.

Em texto escrito por Ivone Almeida[8] e Wlad Lima (2018), a feitura cênica, produzida pela coletividade feminina denominada de *Teatro Dadivoso ou Teatro da Cura*, advém dos estudos de Marcel Mauss, antropólogo e sociólogo francês, considerado o principal sistematizador contemporâneo da Teoria da Dádiva em sua obra *Ensaio sobre a Dádiva*. Segundo as autoras, a Teoria da Dádiva foi analisada por Mauss como fundamento da dimensão de solidariedade ou de sistemas de reciprocidade presentes nas sociedades, como um Fato Social Total, ou seja, fenômeno que se repete nas relações sociais, como uma forma particular de produção e de consumo. Pressupõe a relação dinâmica entre as experiências individuais (fisiológicas/psíquicas) e a realidade social (dimensão sociológica), promovendo a significação de mundo.

[7] Exibição pública de *Ô, de casa!...*, do Cardápio de Transformação na minha residência, após a recuperação da saúde do meu filho. Na cena, em ritual de cuidado: em pé, as atrizes narradoras Renata Maués e Andréa Flores; sentada, a atriz narradora Patrícia Pinheiro; e, ajoelhada, a atriz narradora Sônia Alão.

[8] Ivone Almeida é orientadora desta trama-tese. Participou como atriz no processo de *Ô, de Casa!...* Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2010), professora adjunta da Universidade Federal do Pará – UFPA, lotada no Instituto de Ciências das Artes-ICA, na Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA). Um colo de extremo acolhimento e generosidade.

A partir da proposição teórica de Mauss, a Dádiva depreende intenso intercâmbio nas ações de dar, receber e retribuir o maná nas relações sociais. A circulação da Dádiva acontece através da troca, da partilha do maná, espécie de representação simbólica da força-ação decorrente da relação intersubjetiva entre quem oferta algo, como parte de si mesmo, e alguém que recebe com uma energia de retribuição. Pessoas se dão, se doam a outras pessoas, que por sua vez passam a dever algo a quem ofertou em um movimento-ação dinâmico e potente, de ir e vir, de retroalimentação. Em sua produção, Mauss compreende que a Dádiva resulta em crescimento da consciência do ser em relação a si mesmo e ao outro (ALMEIDA; LIMA, 2018).

Figura 5 - Reverência às *Divinas Cabeças*[9].



Fonte: arquivo do Coletivas Xoxós - 2020.

Ainda segundo Almeida e Lima (2018), a circulação da Dádiva no *Teatro Dadivoso* se materializa na partilha de cada narração, som, gosto e textura ofertados entre as atrizes e entre elas e o público, com uma energia disposta a retribuição, transformação e atravessamentos capazes de produzir cura, como é possível acompanhar no trecho a seguir:

[9] Processo colaborativo de montagem do espetáculo-vivência *Divinas Cabeças*. Na cena, o ator/performer Leoci Medeiros e a atriz/performer Andréa Flores.

> O teatro, que ora chamamos de teatro da cura, quer ir além do teatro como prática de autodescoberta e de compartilhamento. O teatro da cura quer, como seus procedimentos poéticos de atravessamentos, alterar os campos energéticos do corpo e do corpo-casa; quer através do uso das figuras de linguagem - o quiasma e a metáfora - irradiar vibrações que cuidem dos participantes do ato, sejam eles atuantes ou aqueles que o teatro ordinário chama de espectadores. O teatro da cura quer atravessar corpos e paredes, quer religar dimensões e mundos, mesmo que em doses homeopáticas – doses homeopáticas de energia de cuidado, pertinentes e insistentes, a ponto de curar (ALMEIDA; LIMA, 2018, p. 8-9).

O desejo, presente na feitura do *Teatro Dadivoso* de compartilhamento, de aproximação entre atuantes e espectadores, revelado por Almeida e Lima (2018), permite outra contextualização epistemológica importante, com o Teatro ao Alcance do Tato, cunhado pela encenadora Wlad Lima.

O Teatro ao Alcance do Tato é definido por Lima (2014), em sua tese de doutoramento, como uma estética teatral específica, realizada em porões da cidade de Belém/PA, espacialidades subterrâneas não só porque abaixo da terra como também por baixo do sistema político-artístico da cidade. Esta poética estabelece uma relação de proximidade entre palco e plateia, ou seja, uma ruptura, uma negação do ator como aquele que apenas representa e do público como mero espectador, propondo que o intérprete leve à cena sua trajetória de vida e ao público que contracene com ele. Ao comentar sobre uma das produções cênicas de porão, Wlad Lima afirma:

> O jogo cênico se realizava como se o espectador não estivesse presente, mesmo ele estando a apenas alguns centímetros de distância. O espectador provocado pelos sentidos, principalmente o olfato, sentindo os cheiros de suor e de cachaça exalando no ar, ficava bem, mas desprovido de sua função de atuante. [...] Esta prática teatral, concebida para pequenos espaços de dimensões tão mínimas, íntimas, apresenta-se com grandes potencialidades cênicas. Os porões [...] flexibilizaram as relações entre palco e plateia. Mais que isso, colocou atores e espectadores, lado a lado, de uma forma íntima (LIMA, 2014, p. 109).

A escrita da cena, que estabelece linhas de fuga do papel do ator de representar um texto ficcional, adotada no Teatro ao Alcance do Tato, contempla uma prática de produção cênica denominada de Dramaturgia Pessoal do Ator. Esta, objeto da dissertação de mestrado de Lima (2005), delineia uma maneira de composição teatral que não determina nenhum elemento da linguagem cênica como central, nem mesmo o texto, concebendo os espetáculos a partir da diversidade de combinações entre iluminação, sonoplastia, cenografia, produção textual e outros. A concepção do trabalho do ator como performer, a criação cênica em processo

colaborativo e a composição do texto para cena a partir dos extratos da vida de cada ator são outras de suas características.

O Teatro ao Alcance do Tato ainda possui como uma das suas principais influências o pensamento da fórmula unitária, enquanto eliminação do palco, de Jerzy Grotowski, um dos encenadores contemporâneos mais importantes para o Ocidente. Tal conceito encontra-se expresso na escrita de um dos colaboradores de Grotowski durante os primeiros anos do diretor na Polônia, Ludwki Flaszen, e que também é assinada por Carla Pollastrelli (2007).

No referido texto, os autores afirmam que nas encenações do mestre Grotowski os atores tinham a liberdade de transitar entre os espectadores e interagir com eles, tornando o espaço teatral unitário e provocando a atenção do público não apenas para as ações cênicas, mas para si mesmos, como uma espécie de rito ou cerimonial. Assim, segundo Flaszen e Pollastrelli (2007), o teatro a partir de Grotowski não é pensado como "espetáculo", algo que apenas se olha, e sim como se "[...] o ator fosse o representante da comunidade dos espectadores, aquele que provoca e a convida a participar do rito teatral comum. Ao mesmo tempo, aos espectadores – segundo o andamento da ação – são atribuídos papeis concretos" (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 60).

Outra importante ideia acionada nas poéticas ao Alcance do Tato é a de espaço mínimo, proposta pelo antropólogo norte-americano Edward T. Hall. Para ele, segundo explica Lima (2014), cada povo desenvolve uma particular noção de sentido espacial. "Em diferentes culturas, os canais sensoriais adquirem mais importância do que outros e a percepção da distância e da proximidade que são resultados dos sistemas sensoriais – da visão, da audição, do olfato, do tato – diferem" (LIMA, 2014, p. 28). Neste entendimento, o espaço mínimo seria o que permite o maior grau de proximidade e contato físico entre pessoas, sendo o espaço explorado nestas poéticas.

Após rápido sobrevoo introdutório sobre a contextualização epistemológica do *Teatro Dadivoso*, sublinho que retomarei ao longo desta trama-tese discussões a respeito de aproximações e diferenciações entre as poéticas dadivosas e as poéticas ao Alcance do Tato.

Enuncio que - até o primeiro semestre de 2022 - o Coletivas Xoxós concebeu duas experimentações cênicas na poética do *Teatro Dadivoso*, a saber: *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?* e *Divinas Cabeças.* A criação de *Ô, de casa!...* é do primeiro semestre de 2016 e as apresentações públicas ocorreram em espaços residenciais entre os anos de 2016, 2017 e 2018. A concepção de *Divinas Cabeças* foi iniciada no segundo semestre de 2019 mas, em virtude da pandemia que assolou o mundo, teve a primeira temporada online em abril e maio de 2021, e a

segunda, presencial, durante o Projeto Quartelada Teatral, no Teatro do Desassossego, em abril e maio de 2022[10].

Ao refletir sobre as experiências com o *Teatro Dadivoso* citadas anteriormente, e que fizeram surgir o interesse pela pesquisa, considero que demonstravam ter nascido imbuídas do estado de disponibilidade à partilha de presenças, do reconhecimento da importância do estar junto, que ressoava, inclusive, como um posicionamento político do coletivo. O zelo e os afetos entre as atrizes e a equipe de criação, e entre estas e o público que participou das vivências de exibições públicas, apareceram como as primeiras pistas para compreensão das práticas de cuidado acionadas pelos ritos e atos poéticos das poéticas dadivosas.

> Quando rememoro meu envolvimento no processo de criação do experimento cênico "Ô, de casa, posso entrar para cuidar", do que mais me recordo são os encontros, a roda de mulheres, o cuidado produzido nas ações de: dividir histórias e emoções com as outras atrizes-narradoras; amparar e ser amparada através de toques, canções e sabores a cada ensaio, a cada história narrada por uma de nós; o ato de contar e ouvir a minha própria história [...] (FLORES; FLORES BAYMA; 2018, p. 166).

Minhas afetações no campo psicológico sobre a potência de cuidado do *Teatro Dadivoso* culminaram em escrita anterior, dividida com uma das parceiras de vida e de cena, de onde retirei o trecho apresentado acima com a descrição dos sentimentos experimentados durante a participação no processo de montagem de *Ô, de casa!*.... Na oportunidade, discorri a respeito de noções de encontro e prováveis reverberações em vida, presentes em concepções teatrais contemporâneas. Na produção anterior, apresentei uma compreensão psicológica acerca do ato de cuidar, na perspectiva fenomenológica-existencial, que necessariamente inclui a consciência de si e do outro para que se realize, realçando a dimensão relacional, intersubjetiva. Nesse sentido, destaquei que seria no "entre", na fronteira de contato[11], no encontro de duas existências que a experiência de cuidado aconteceria (FLORES; FLORES BAYMA; 2018).

Esse exercício anterior interdisciplinar amadureceu minha inquietação e problemática de investigação, uma vez que os materiais básicos de composição da poética do *Teatro Dadivoso*, as histórias de vida compartilhadas entre as atrizes nos processos de composição coletiva da dramaturgia cênica, e posteriormente partilhadas com o público em

[10] Ao longo da tese ampliaremos a discussão sobre o *Teatro Dadivoso* e sobre as experimentações cênicas *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?* e *Divinas Cabeças*, bem como sobre as espacialidades em que foram concebidas, o modo como foram ofertadas ao público e as fronteiras epistemológicas de composição cênica que transitaram.

[11] Termo utilizado pela abordagem psicológica da Gestalt-Terapia para demarcar o espaço existencial entre singularidades, que ao mesmo tempo favorece o reconhecimento de limites entre produções intersubjetivas anteriores àquela relação e promove incorporações de novas possibilidade de reconhecimento do mundo e de si (FRAZÃO; FUKMITSU, 2013).

atitude de oferta e troca, acionavam a dimensão intersubjetiva. Apreendi que na intersubjetividade há potência de operar reverberações, podendo acionar significações importantes ao processo de reconhecimento da diferença, afetando os corpos das atrizes narradoras e do público.

Para Flores e Lima (2017), a experiência cênica de *Ô, de casa!...* foi a tradução da concepção do Teatro "[...] enquanto potência de cuidado, arte transformadora do sujeito e do mundo". Pois, ao mesmo tempo em que cada corpo, de cada atriz, representava também um domicílio, um espaço de intimidade que demandava cuidado, a entrada do elenco nas residências também representava o encontro com outros corpos que desvelavam ações de cuidar: "[...] A cada casa diferente, o desejo de que o teatro a acontecer lá também fosse alterado, pela configuração da casa, pela geografia do bairro, pela estetização do encontro" (FLORES; LIMA, 2017, p. 24).

> O corpo-casa é agora uma metáfora do universo em movimento de criação. Instaladas no centro daquele microcosmo, as atrizes-narradoras, generosamente, compartilham histórias de vida, narrativas ficcionais, poesias, pensamentos, orações e toda uma minúcia de gestos em diálogo com múltiplas sensibilidades religiosas, como práticas do dar, receber e retribuir energias, acionadas e compartilhadas, naquele lócus íntimo, a casa dos outros, na perspectiva de cuidar de si e de cada um, de todo o coletivo ali presente, no desejo intencional de cura. [...] O teatro que se presentifica na casa de cada um, com e para o olhar e coração do outro se expande para além do teatro ordinário, se quer teatro do extraordinário; se quer teatro dadivoso (ALMEIDA; LIMA, 2018, p. 2).

Em *Divinas Cabeças*, a feitura cênica se inicia com a atriz articulando um texto poético em forma de oração. O poema é de José Caveirinha, poeta moçambicano, e é intitulado *Quero ser Tambor*[12]. Ao recitar trechos do referido poema, a atriz revela o desejo de ser tambor, ser instrumento de ligação entre o ritual cênico e os espectadores, produzindo um convite à atuação conjunta, intersubjetiva, e a partilha da dádiva em favor de cura, presente na poética dadivosa.

O tambor, nas religiosidades de matrizes africanas, é elemento de conexão entre as pessoas e as divindades, abrindo os portais da espiritualidade e transitando fronteiras com o humano. O atabaque não apenas confere o ritmo, mas é instrumento que conduz toda a ritualidade, atravessando os corpos, conduzindo as celebrações, estabelecendo a comunhão, o

[12] Poema de José Craveirinha foi publicado na obra CRAVEIRINHA, José. **Babalaze das hienas**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1997.

reconhecimento de singularidades e da memória coletiva, enquanto resgate da ancestralidade e força de resistência e re-existência contra preconceitos.

Essa compreensão foi afinada por Paradiso e Gonçalez (2014) em artigo, no qual sublinham que o som do atabaque é compreendido como sendo capaz de invocar os deuses africanos e que, por este motivo, é considerado o símbolo máximo e destaque central nos ritos e celebrações das religiões de matrizes africanas. No entanto, transmitem o entendimento de que a simbologia transborda o acontecimento ritualístico religioso para outras dimensões, favorecendo a busca por melhores condições de vida, a resistência a preconceitos, a valorização da história e da cultura, e o reconhecimento do povo negro.

Assim, a oração da atriz de pele negra, presente na dramaturgia de *Divinas Cabeças*, evocada enquanto batuque de atabaque, demonstra desejo de a poética cênica dadivosa transitar fronteiras de superação de preconceitos e de valorização da história de sua família composta de negros, bem como atravessar outras vivências em potência de cuidado e reconhecimento de diferenças. Conquanto, saliento que estes desejos não estão expressos na composição cênica apenas nesse ponto.

Em *Divinas Cabeças* a busca pelo reconhecimento da diferença do povo negro comparece em outros trechos da dramaturgia, da mesma forma que os preconceitos raciais presentes nos discursos sociais. De maneira análoga ao que ocorreu em *Ô, de casa!...*, durante toda a encenação, ritos e atos poéticos são realizados em favor de cura e cuidado não apenas com a atriz, mas potencialmente com os espectadores, em relação à história de suas ancestralidades e à dor vivida por atravessamentos de vida semelhantes.

As experiências cênicas em *Teatro Dadivoso* conduziram as afetações sentipensadas que percorreram outros entrecruzamentos de sentidos, e que me fizeram compreender que o **objeto desta trama de pesquisa** são *os ritos e os atos poéticos do Teatro Dadivoso como práticas de cuidado de si e de outres,* e que os testemunhos evocados na tessitura escrita da tese igualmente são atos rituais de cura existencial.

Cabe anunciar aos leitores e leitoras que, ao partir de afetações de experimentações poéticas, os testemunhos que compõem a presente trama de pesquisa serão dados em fronteiras, em dobras, em encruzilhadas, revelando-se criação e invenção autorais, releituras de construtos de outros autores, vozes presentificadas em constante devir entre os campos das Psicologias e das Artes como áreas de atuação profissional e de vida, para construir novos enredos. Inscrevo essa trama-tese, posto que estive e estou em encontros de caminhos, portanto, quase que em um *ponto indeterminado,* ao usar termo proposto por Gutfreind (2019, p. 56). Este autor descreve como um “ponto indeterminado” sua escrita e intervenção clínica, circunscritas entre sua

vivência artística e sua formação como psicanalista, ao ponto de ser incapaz de definir onde uma acaba e a outra inicia.

Nesse entendimento - meu olhar -, escrita e produção de sentidos estão habitados pelo meu fazer clínico, como psicóloga, e pela artesania da criação, como artista. Trajetórias percorridas por vários outros fios de sentidos em devaneios poéticos, revelando-se em múltiplas formas de existir e tramar a pesquisa.

Dessa forma, percorri o caminho da pesquisa tecendo como **objetivo geral:** *Testemunhar práticas de cuidado de si e de outres nos ritos e os atos poéticos do Teatro Dadivoso produzido pelo Coletivas Xoxós*; e como **objetivos específicos:** - *Tramar noções de cuidado produzidas e acionadas pelo coletivo nas poéticas dadivosas; - Produzir atos poéticos testemunhais de transformações e rituais de cura relacionados ao reconhecimento de diferenças, ancestralidades e visibilidade de corpos femininos amazônidas; - Criar enredos de cuidado de si e de outres entre campos de saberes fronteiriços, de encruzilhadas.*

VOZES PRESENTIFICADAS

ALMEIDA, I. X. de; LIMA, W. de S. Trajeto dadivoso do teatro da cura: uma encenação-quiasma em atos de agradecer e transformar. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**. v. 8, n.15, 37-50, 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2. Vol 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: editora 34, 2012.

FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: SEC: Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

FLORES, A. B. **Divinas cabeças.** Dramaturgia. s/p. [não publicado], 2021.

_____.; FLORES BAYMA, R. B. A potência de cuidado no teatro dadivoso: diálogo entre teatralidades e a gestalt-terapia. **Rev. Nufen: Phenom. Interd.**, Belém, v. 10, n. 4, 160-176, janeiro/abril, 2018.

_____.; LIMA, W. de S. Ô, de casa, posso entrar para cuidar? um teatro-cura ao alcance do tato. **Revista Nufen: Phenom. Interd**, v. 9, n. 1, 20-39, 2017.

FLORES BAYMA, R. B. **Poema** tramar. s/p. [não publicado], 2021.

FRAZÃO, L. M.; FUKUMITSU, K, O. **Gestalt-terapia:** fundamentos epistemológicos e influências filosóficas. São Paulo: Summus, 2013.

GUTFREIND, C. **A arte de tratar:** por uma psicanálise estética. Porto Alegre: Artmed, 2019.

HASEMAN, B. Manifesto pela pesquisa performativa. In: **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP.** SILVA, C. R.; FELIX, D.; SILVEIRA, D. et al (Org.). São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

KAZ, L.; HELIODORA, B.; BRANDÃO, T.; MAGALDI, S.; MARINHO, F. **Brasil, palco e paixão.** Rio de Janeiro: Aprezível edições, 2004/2005.

LEÃO, R. M. de. **Orum Ayê:** um mito africano da criação. São Paulo: Scipione, 2014.

LIMA, W. **Dramaturgia Pessoal do Ator.** Belém: Grupo Cuíra do Pará (publicação independente), 2005.

_____. **O teatro ao alcance do tato.** Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, 2014.

PARADISO, S. R.; GONÇALEZ, D. N. O "tambor" como símbolo metonímico da identidade afro-brasileira, na poesia de Oliveira Silveira. **Revista Cesumar Ciências Humanas e Sociais Aplicadas.** v. 19, n. 2, 327-346, jul./dez, 2014.

Teatro Dadivoso:
Ritos e Atos Péticos como Práticas de Cuidado de Si e de Outres

LARVAR DEVANEIOS E DEVIRES CORPOS IMAGINADOS EM ECRUZILHADAS FÊMEAS NA TRAMA-TESE



ROBERTA BENTES FLORES BAYMA, 2023.

Oxalá aceitou a missão e se preparou para realizá-la conforme o desejo do pai. Porém, antes de partir recebeu um conselho:
- Lembre-se de **Exu**, pois ele tem o domínio sobre a transformação. Cabe a ele o poder do movimento e da reprodução. Sem a ajuda de **Exu**, nada se cria e nada se faz. Criação e destruição são regidas por ele. Não se esqueça de lhe oferecer alguma coisa de que ele goste. Contente com a oferenda, **Exu** irá lhe ajudar. [...]

Olorum então vestiu **Oxalá** todo de branco e fez o filho seguir viagem. Com o saco da criação nas costas, ele partiu do **Orum**, o Céu. Antes, porém, fez um cajado, pois o caminho era longo e o saco da criação pesava demasiadamente. E pesaria ainda mais, já que a cada pensamento de **Oxalá** sobre a criação do mundo a matéria no interior do saco se tornava mais e mais espessa.

Com a ajuda de **Olorum**, **Oxalá** não deixou de pensar em cada coisa a ser criada. Pensou no Céu, com as estrelas, a Via Láctea, o Sol e a Lua. Alegrou-se com a ideia de separar o dia e a noite, mas de certa forma uni-los, porque quando um dormisse o outro acordaria e, sempre no fim do dia, se encontrariam na barra do horizonte. Para **Oxalá,** o crepúsculo seria o momento do encontro do dia com a noite. Luz e sombra derramando-se sobre a Terra.

Ele idealizou como seria a Terra, uma parte sólida e outra líquida. Planície, montanhas, cordilheiras, florestas, campos e jardins. Oceanos, ilhas, rios, lagos e lagoas. Imaginou todas as espécies de animais, os da terra, os do ar e os do mar, os pequeninos e os de grande porte. Enquanto caminhava, **Oxalá** projetava cuidadosamente os detalhes das cores, das texturas, das formas, e

ficava satisfeito com o que imaginava. Ao mesmo tempo, a matéria contida no saco se movia, intensa e viva, fazendo **Oxalá** se curvar sob seu peso. Entretido com a grandeza de sua obra e sonhando com o resultado, o caminhante seguia em frente determinando as regiões do mundo, os seus continentes, os diferentes climas, os relevos, as extensões.

Apoiado no cajado, ele seguiu pela estrada. Ia tão concentrado que se esqueceu da recomendação de **Olorum**. **Oxalá** partiu sem fazer a oferenda a **Exu**. E **Exu** seguia de longe o encarregado da criação do mundo, esperando a hora de ser homenageado com a oferta ou o momento de ser chamado para ajudar na grande empreitada. [...]

Por conta do encargo que lhe foi confiado por seu pai, a arrogância do filho aumentava a cada passo. **Oxalá** disse para si mesmo: – Não preciso da ajuda de ninguém. Nem mesmo para carregar este saco pesado que levo nas costas. Farei tudo sozinho, e a glória de ter criado o mundo será somente minha.

Exu, dono da transformação e senhor do movimento, não gostou do que ouviu. Mesmo assim, ainda tentou lembrar **Oxalá** da necessidade de contar com sua ajuda, advertindo o futuro criador do mundo: – É melhor você não me ignorar! Sem a minha contribuição, nada do que você imaginou se realizará.

(LEÃO, 2014, p. 8; 10; 12)

ATO II - LARVAR DEVANEIOS E DEVIRES CORPOS IMAGINADOS EM ENCRUZILHADAS FÊMEAS NA TRAMA-TESE

Adentro o segundo ato poético atravessada por minha devoção, em ato de fé e força vital de criação. Em razão disto, sigo evocando o mito da criação do mundo, conforme narrado por Raimundo Matos de Leão (2014). Na continuação da narrativa, Olorum vestiu seu filho Oxalá todo de branco e este seguiu viagem para dar continuidade à formação da Terra, Ayê. No entanto, Olorum advertiu a Oxalá que nada poderia ser criado sem a presença de Exu, orixá que rege os atos de criação e destruição. Para dar conta da tarefa e suportar o peso do saco da criação nas costas, que aumentava a cada nova imaginação, Oxalá fez um cajado e começou a pensar em cada coisa a ser criada, idealizando cada minúcia de sua obra.

De maneira semelhante à história narrada, como filha de Oxalá, vesti branco e pensei na obra de criação artística que desejava realizar em detalhes. Ao mesmo tempo, cada imagem formada, cada devir corpo experimentado compuseram a pesquisa realizada, adensando a criação. A energia de criação e o exame do trançado narrativo de Leão (2014), laçado ao ato de fabulação, fez-me perceber que não poderia compor nada, atingir nenhum objetivo, sem pedir licença, sem reconhecer a importância, sem dividir o peso e sem ofertar nada ao Senhor do movimento e da transformação, conforme advertiu Olorum a Oxalá.

Em vista disso, seguindo uma trajetória de humildade e obediência, jamais poderia ignorar aquele que foi responsável pela abertura dos caminhos da criação desta obra artística, acompanhando todo o percurso da pesquisa, que se deu na confluência de caminhos, de fronteiras e de encruzilhadas. Por este motivo, ofertei rito poético ao senhor e às senhoras das encruzas como abertura do ato de criação para então tramar os devaneios epistemológicos que conduziram a pesquisa e me auxiliaram na definição da composição metodológica. Afinada ao objeto e aos objetivos da pesquisa, sinto que me movi em um caminho sem certeza a priori, que me direcionou a um resultado que era incapaz de prever de antemão, percebendo minha pesquisa em arte como uma constante construção, um eterno vir-a-ser, ou um caminhar no qual o processo me dizia, continuamente, os caminhos.

2.1 Experimentações em devaneios poéticos e devires corpos

Atento que minha forma de constituir a pesquisa aproximou-se da definição proposta por Luizan Pinheiro (2016) sobre a pesquisa em arte, assim definida: “Uma prática de

pesquisa em que o objeto cria o método que cria o objeto e ambos se recriam a partir da busca de uma condição ontológica dos mesmos [...] pulsão-louca em que a escritura afirma o campo do indefinido. Do múltiplo [...]" (PINHEIRO, 2016, p. 25). Ao entrar em contato com esta perspectiva, localizo minha pesquisa como pautada na experimentação constante, o que me impediu de ter uma concepção estanque e global sobre os caminhos metodológicos que seriam percorridos.

Noto que estive o tempo inteiro trilhando confluências no ato de pesquisar que foram se constituindo no processo de criação da obra artística, em movimento de multiplicidades assemelhado ao pensamento fabulador na compreensão da poética cênica. Wlad Lima (2014) alude à prática artística cênica como pensamento fabulador que tem como fundamento a criação, a invenção, a destruição, a reconstrução etc., não está de modo algum plantada em um único lugar, mas se realiza como rizoma, "[...] sendo multiplicidade, é como os fios que desenham a trama, que é a realidade" (LIMA, 2014, p. 16).

Nessa compreensão, Lima (2014) sublinha como uma das grandes metáforas do fazer teatral sua capacidade de compor uma performance diretamente proporcional à variabilidade de combinações presentes em sua trama. A esta afirmativa, acrescenta: "Como a realidade, o teatro precisa ser multiplicidade e qualquer fazer teatral, inclusive o feito em espaços de porão, através de sua configuração de tantas combinações, busca esta multiplicidade" (LIMA, 2014, p. 17).

As multiplicidades a que me reportei, e que igualmente estão presentes no pensamento fabulador citado por Lima (2014), dialogam com a filosofia da diferença proposta por Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1995), referindo-se à realidade como composta em combinações substantivas, em dimensões ou grandezas nunca divisíveis a um único sujeito ou objeto, nem apartadas da natureza. "As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades" (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 8).

O pensamento e o movimento em multiplicidades no ato de criação da pesquisa em arte me permitiram compreender que nesta trama-tese transitei por diversas combinações metodológicas, tornando impossível e desnecessária a tarefa de circunscrevê-la em qualquer tipologia tradicional de pesquisa científica. Esta compreensão da autonomia da criação artística é uma afirmação de territorialização do tipo de pesquisa que escolhi compor, já demarcada por outros autores, como Rosangela Colares Lavand (2021). Na abertura de sua *Ânima Trama: dança e artes mágicas como processo de autocriação*, título de sua tese memorial, sublinha: "Não faço ciência!!! Esta é a mais importante e definitiva informação que precisa ser

comunicada aqui, a ciência investiga a verdade e o meu fazer, aquilo que muitos chamam arte, cria suas próprias verdades" (LAVAND, 2021, p. 10).

Em consonância com minha escolha, Renato Ferracini (2016) defende que a pesquisa em arte tem modos de produção próprios - da dimensão da criação - que não precisam estar identificados ou submetidos ao aval dos modos de produção científicos, nem admitem qualquer hierarquização entre as ações de pensar, experienciar com o corpo e de escrever. Define, por conseguinte, que os atos de criação da pesquisa em arte são processos fronteiriços com pensamentos científicos, mas com autonomia ontológica, como a própria realização artística é um "[...] terreno único e potente de um pensamento/criação", o qual não prescinde de "[...] nenhum 'pensamento sobre', pois ela é pensamento em si [...]" (FERRACINI, 2016, p. 74). Culmina mais adiante em seu texto com a consideração de que a pesquisa em arte "[...] alimenta-se dessa tensão, desse conflito, dessa postura, desse ethos dinâmico entre duas formas de pensamento/criação que produzem alianças, mas não se reduzem uma na outra" (FERRACINI, 2016, p. 75).

Ao dialogar com as vozes de outros pesquisadores em arte, constatei que a pesquisa em arte que me propus a urdir não se direcionou a pensar sobre um conhecimento previamente elaborado, mas produziu conhecimento em conjunto com os acontecimentos artísticos experienciados, não como acúmulo de informações, mas como entrelaçamento de afetações capazes de maquinar e operar outras produções de sentidos e (re)invenções de existências.

Aproximando-me novamente a Ferracini (2016), de como produzir a pesquisa COM a cena e não SOBRE a cena, entendo que o processo artístico parte de afetações de vida e de experimentações como estados de presença. Em seu texto, reitera que nesta configuração a experiência não pode ser interpretada nem como acúmulo de conhecimento nem como ferramenta de comprovação, mas "[...] pela relação dinâmica da capacidade que temos de afetar e sermos afetados enquanto corpos [...] capacidade de relação e composição com as forças de fora e de dentro que nos atravessam" (FERRACINI, 2016, p. 78).

Nesse decurso, o entrelaçamento metodológico que adotei adveio da noção de experiência como afetação, partindo da noção de sujeito alinhavada por Espinosa (1992), na qual seguimos em busca dos afetos alegres produzidos nos contatos com as poéticas dadivosas. O tempo inteiro me perguntei: o que pode o corpo enquanto potência de afetar e ser afetado pelas práticas de cuidado de si e de outres nos ritos e atos poéticos do *Teatro Dadivoso*? Ao mesmo tempo reconheci que os afetos alegres percebidos potencialmente não cessaram de produzir outros afetos mais alegres, tornando meus achados (in)conclusões, sempre processo.

Dessa maneira, preferi, como dito anteriormente[13], criar linhas de aproximação com a pesquisa performativa, que admite diversas estratégias de investigação-criação totalmente guiadas pela prática, bem como autoriza a escrita dos achados/invenções de pesquisa em formato simbólico, em diferentes modos de apresentação, incluindo formas materiais de prática, imagens fixas e em movimento, músicas e sons, ação ao vivo e código digital.

Repito, nesse ponto, minha conversa com Haseman (2015) quando declarou que a investigação performativa comunga de uma "ontologia relativista", posto que admite múltiplas realidades ao destacar que "Seu potencial plurivocal opera através de epistemologias interpretativas onde o conhecedor e o conhecido interagem, formatam e interpretam um ao outro" (HASEMAN, 2015, p. 48). Esta interação dialogada me permitiu identificar que a pesquisa performativa atua no campo das multiplicidades e das afetações com as quais corroborei.

Também me aproximei de Ciane Fernandes (2012), autora que discute a escrita performativa no âmbito das artes, e que a fundamenta na perspectiva de que "[...] as artes cênicas e escrita são processos interdependentes em acontecimento – ondas de energia contraindo e expandindo –, simultaneamente experiência e memória em constante re/des/construção" (FERNANDES, 2012, p. 2). Desta tessitura, concebi que experiência e escrita são acontecimentos em processo de constante composição e movência.

Encontrei-me com outra produção de Ciane Fernandes (2014) durante o levantamento bibliográfico para esta trama-tese, em que descreve que a escrita performativa é organizada pela prática de modo imprevisível, impedindo que a arte seja entendida como produto ou processo que meramente descreve ou analisa discursos. A imprevisibilidade no modo de realização da composição, tanto da pesquisa quanto da escrita performativa, entendida desta maneira, abre espaço para a formatação de outros modos de realização discursivos, metodológicos e de apresentação/produção de resultados no campo acadêmico. Nas palavras da referida autora, "[...] a prática artística passa a ser a chave-mestra que acessa, conecta e/ou confronta os demais conteúdos, trazendo uma contribuição única para o contexto acadêmico, que muitas vezes torna-se estagnado com seu excesso de regras e normatizações" (FERNANDES, 2014, p. 2).

Por conseguinte, a minha vivência me permitiu escolher, inventar e misturar diversas estratégias, métodos e formatos de investigação e de formatação escrita das produções resultantes do ato de pesquisar, adotando sempre as afetações como nortes principais para as

[13] O alinhamento da pesquisa como performativa já foi citado no Ato I: tramar uma pesquisa em arte desta trama-tese.

composições artísticas. Ao seguir as afetações produzidas em meu corpo, criei devaneios e devires corpos, que tramaram a pesquisa através da invenção do verbo "larvar" como ação associada ao estado larval que compõe o ciclo de vida de alguns animais. Avizinhei minha ação à tarefa da criação de Oxalá, contada na narrativa escolhida como fio condutor dos atos poéticos e, percebendo que a imaginação criativa daria origem a um novo mundo poético, convidei Gaston Bachelard (1988) para o diálogo.

> [...] certos devaneios poéticos são hipóteses de vidas que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo. Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso (BACHELARD, 1988, p. 8).

Na perspectiva de Bachelard (1988), os devaneios poéticos são "hipóteses de vidas", auxiliares na ampliação da consciência criativa e que, portanto, também o são no ato de pesquisar e trançar escritas como criação de uma obra artística. No "saco da criação" as primeiras matérias tecidas, fio a fio, partiram de devaneios poéticos da metáfora existencial da borboleta, transmutados em palavras, verbos, ações, criações e maquinações cruzadas como hipótese de vida da pesquisadora[14] em contexto pandêmico.

> A imaginação pura designa suas formas projetadas como a essência da realização que lhe convém. Ela usufrui naturalmente de imaginar, portanto, mudar de formas. A metamorfose torna-se, assim, a função específica da imaginação. A imaginação só compreende uma forma quando a transforma, quando lhe dinamiza o devir [...] (FERREIRA, 2013 apud BACHELARD, 1970, p. 9).

De maneira conversada com Ferreira (2013), compreendi que a metáfora imaginada da borboleta auxiliou inicialmente a compreensão da movência e os devires do ato de tramar a pesquisa, que iniciou rastejos no campo da Psicologia, mas alcançou voos nas Artes. No entanto, os estados de transformação que encontrei na trajetória da pesquisa acessou outras camadas do devaneio poético, outras dimensões, e novos sentidos foram acionados.

Como abordei no ato I, vi o *Teatro Dadivoso* concebido a partir da disponibilidade de estar com, de trocar e de partilhar vivências em fronteiras intersubjetivas. Além disto, atentei que os processos de criação das poéticas dadivosas aconteceram em espaços onde o coletivo

[14] A partir da metáfora do ciclo de vida das borboletas cheguei a cunhar uma palavra, verbo, ação, denominada borboletar-SI, a qual no processo de movência da pesquisa perdeu o sentido enquanto devaneio poético, abrindo caminho para outro.

sentiu a produção de práticas de cuidado, potencialmente capazes de gerar transformações, metamorfoses de vida e arte. Ao seguir o encadeamento das ideias e das afetações percebidas em meu corpo, imaginei os ambientes cênicos, as salas de ensaio, como espaços-casulares[15], novamente inventando uma nomenclatura aproximada ao ciclo existencial das borboletas.

Desse modo, no decorrer da pesquisa, atinei que o espaço-casular habitado, o porão do Teatro do Desassossego[16], onde o Coletivas Xoxós realizou residência artística até o final do primeiro semestre de 2022 e fiz meu processo de residência para a composição da pesquisa, assim como a montagem e exibição pública presencial de *Divinas Cabeças,* é um local composto de paredes de barro.

Igualmente reconheci os trânsitos em outros espaços subterrâneos, nos quais o coletivo praticou travessias entre cuidado e processos de criação artística[17]. Estes espaços-casulares também se configuravam como porões da cidade de Belém, geograficamente localizada no Estado do Pará, pertencente à Região Norte do Brasil, banhada por rios, conferindo-lhe formação quase insular.

Rios barrentos, em coloração amarronzada, densa, como a cor da pele de grande parte da população que aqui habita. Rios que servem a tantas travessias de vida e de ancestralidade composta por etnias indígenas originárias, negras afro-diaspóricas e europeias colonizadoras. Rios que me ligam aos meus antepassados, bem como de boa parte da população que vive na cidade, histórias dos que vieram antes de nós e que compõem a nossa existência.

Ao larvar as afetações produzidas nos espaços-casulares onde ocorreram os estados transformadores do ato de concepção da pesquisa, transmutei a invenção epistemológica de devires corpos em outras formas, inquietas, inacabadas e disformes. Minha imaginação cruzou linhas e campos de força de criação em formações larvais em devires mariposas, também chamadas de bruxas em nosso país e região.

O nome bruxa me remeteu a uma citação de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992), aqui transcrita como fragmento teórico disparador de pensamento movente da pesquisa: “[...] Corremos em direção ao horizonte, sobre o plano de imanência; retornamos dele com olhos

---

[15] Cabe explicitar aos/às leitores e leitoras que uso o hífen quando resolvo produzir uma síntese entre palavras, como estratégia pessoal de escrita, de maneira bastante semelhante ao que realiza Andréa Flores (2019) na produção de sua tese de doutoramento.

[16] O Teatro do Desassossego foi concebido pelo Coletivas Xoxós como laboratório arcaico de cuidados, porão poético, espaço não-convencional de arte e vida, localizado no subsolo de um dos espaços culturais independentes da cidade, a Casa Cuíra. Por sua vez, o Grupo Cuíra foi formado em 1982, por jovens atores e atrizes egressos (as) do Grupo Experiência, dentre os (as) quais Wlad Lima (LIMA, 2005; CARMO, 2016).

[17] Referimo-nos à Casa CriaCura, espaço que abriga práticas klínicas-terapêuticas desenvolvidas pela autora e por Andréa Flores, além de outros parceiros e parceiras, e que teve como sede um porão de uma casa localizada na área comercial e zona meretrícia mais antiga da cidade de Belém-Pará. Atualmente a Casa CriaCura está localizada em novo endereço e cede residência artística para o Coletivas Xoxós.

vermelhos, mesmo se são os olhos do espírito. Mesmo Descartes tem seu sonho. Pensar é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 58-59).

Nessa perspectiva, inventei um corpo em devir, resultante dos atravessamentos percebidos durante o processo de criação. Meus devires mariposas foram carregados por todo barro dos espaços habitados pelo coletivo, banhados pelos rios que cruzaram a minha vida e envoltos em peles marrons e negras da minha ancestralidade. Percebi que meu devir transformador expandiu intensidades de forças de conexão e reconhecimento de diferenças como agenciamentos de produção de atos testemunhais de magia em potência de cura, em limiares existenciais de vida e morte.

Experimentei criar imagens dos devires mariposas, como força-símbolo das transformações oriundas dos atos de testemunho de cura, em cuidado de si e de outres, anunciados na pesquisa. Meus devires mariposas transmitem mensagens em confluência de caminhos onde a pesquisa transitou, nas dobras e encruzilhadas de Exus e Pombagiras, que subverteram as lógicas estruturadas pelas armadilhas coloniais, ofertando abertura de frestas e trilhas de reconhecimento da minha ancestralidade e possibilidades de constituição de rituais de cura pelo próprio ato de criação da pesquisa (RUFINO, 2019).

Meus devaneios poéticos em devires foram dispositivos disparadores do movimento de pesquisar, gerando metamorfoses em constante devir artista-terapeuta, transformando meu corpo em um corpo-em-arte, sentido bem próximo ao proposto por Ferracini (2006) ao considerá-lo como corpo disposto em linhas de fuga e em intensidade criadora, que excluem o reconhecimento das diferenças, remetendo ao movimento de inquietação e resistência ante a fixidez de papéis, a passividade disciplinada.

Compreendo que o corpo-em-arte na pesquisa alcançou um potencial criativo e criador, um corpo em estado de transformação, capaz de reconhecer a troca entre diferenças, entre as singularidades. Ao seguir o entrelaçamento de sentidos da maquinação do corpo-em-arte, o devaneio poético, transmutado em devires mariposas, estabeleceu alinhavos que reivindicaram a dimensão do cuidado de si e de outres, compreendido de forma intersubjetiva, urdido por entre alteridades na produção da diferença. Corpo-em-arte em estado desassossegado, por onde circularam intensidades de desejo em fronteiras, engendrando um Corpo sem Órgãos[18].

Nesse engendramento, novamente me acheguei a Deleuze e Guattari (2012) ao discorrerem que o Corpo sem Órgãos não é algo inteiramente preexistente, mas "[...] um

[18] O conceito de Corpo sem Órgãos originalmente foi pensado pelo teatrólogo Antonin Artaud. Posteriormente foi trabalhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, compondo o escopo de pensamento da filosofia da diferença.

exercício, uma experimentação inevitável [...]" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 11). Estes autores seguem afirmando o Corpo sem Órgãos como algo que não se define totalmente, posto que se configura como diverso, que se movimenta de forma incessante, sem jamais chegar ao seu fim. Descrevem como um conjunto de práticas que não pode ser entendido como sinônimo de desejo, mas totalmente composto por ele, e por isso mesmo sempre presente nas ações deliberadamente conscientes e nas que não dispomos da percepção de consciência.

O diálogo com Deleuze e Guattari (2012) contribuiu para a ampliação da compreensão de que os devires mariposas foram assumidos como experimentações inevitáveis, conjunto de práticas atuantes como linhas mestras para o processo de criação, epistemologia poética que compôs os entrecruzamentos de fios e linhas de conhecimentos da pesquisa. Segui meu percurso metodológico reconhecendo, quase em tom imperativo, a afirmativa: "Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida e de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 13). Como dito anteriormente, em sendo pesquisa em arte, não é ciência e é produção de conhecimento. Conhecimento sentipensado em travessias de experimentação do corpo-em-arte, pelos sentidos, pelos devires como questão de vida e morte.

Meus devires mariposas, quando avizinhados a Leão e de Brito (2020), também foram observados como invenções de mundos em atos poéticos. Criações poéticas, como procedimentos próprios de minha pesquisa em arte, que formaram "[...] blocos de perceptos e afectos, blocos de sensações, abrindo a vida a novas vibrações", advindos das experimentações dos movimentos que atravessaram meu corpo na imersão do ato de pesquisar. Estas invenções artísticas, por sua vez, de modo afinado ao narrado por estas autoras, não buscaram "[...] soluções, respostas, conclusões, metas futuristas, mas passaram por uma espécie de coleta vital, extrair da vida, do mundo sensações e criar mundos possíveis" (LEÃO; DE BRITO, 2020, p. 137).

Figura 6 - Devir Mariposa[19]



Fonte: arquivo pessoal - 2021.

As imaginações advindas das vivências dadivosas seguiram a liberdade de alterar formas e produzir sentidos na produção da pesquisa. Os devires mariposas partiram de um corpo cansado da fixidez, normalizado pela rotina, que, seguindo o fluxo de pensamento do ciclo de vida das mariposas, se percebeu corpo-larval. Este corpo, inquieto em suas práticas habituais, ao (re)encontrar o Teatro, questionou o território de produção de cuidado que acreditava e praticava nas intervenções clínicas, encontrando-se com outras práticas de cuidar.

O estado larval de inquietação estabeleceu forças de produção de um novo corpo, um corpo em estado de transformação, metamorfose, em constante devir em movimento de espalhar magias de cura, devir entre os campos da Psicologia e das Artes para construir novos enredos de cuidado de si e de outres. O corpo em estado de metamorfose, em estado fronteiriço, engendrou uma urdidura para trama-tese de "re-territorialização"[20] de atos de cuidar, como os

[19] Desenho realizado em papel com lápis de cor aquarelável.

[20] Compreendo a utilização do termo "re-territorializar" na tese de maneira aproximada ao pensamento de Deleuze e Guattari (2010). Estes abordam a re-territorialização como movimento que busca romper com a desterritorialização enquanto fluxo produzido pela máquina capitalista que não dá conta de abranger o conjunto de práticas sociais precedentes em toda sua diversidade. Creio que pensando a desterritorialização desta forma, é possível perceber que os discursos científicos foram usados como ferramentas para legitimação de determinadas práticas de cuidado, tais como as ofertadas pela Medicina e pela Psicologia. Enquanto isto, outras foram

experimentados em vivências com o *Teatro Dadivoso*, que estabeleceram linhas de contato com outras áreas do conhecimento, científicas e não científicas, acionando dimensões políticas, ético-poéticas e espirituais como práticas de cuidado que compõem o conjunto de práticas sociais.

2.2 A composição de uma cartografia performática

Enquanto corpo em estado de metamorfose, os devires mariposas movimentaram forças de criação dos atos poéticos como testemunhos de transformações, assim como acionaram forças que convocaram o mapeamento das linhas que compuseram os modos de acontecer desta pesquisa. Neste ponto, convoco o trecho do poema "Cântico Negro" de José Régio, pseudônimo de José Maria dos Reis Pereira, publicado em 1926, na obra *Poemas de Deus e do Diabo*, mas que conheço na voz de Maria Bethânia, no álbum *Nossos Momentos (ao vivo)*, lançado em LP em 1982 e em CD no ano de 2006. Sigo ouvindo-o na voz de Maria Bethânia, recusando outra forma de citá-lo que não na voz feminina, através da qual reconheci e transmutei a poesia em mapa sobre mapa, acerca dos procedimentos da pesquisa.

> "Vem por aqui" - dizem-me alguns com os olhos doces / Estendendo-me os braços, e seguros / De que seria bom que eu os ouvisse / Quando me dizem: "vem por aqui!" / Eu olho-os com olhos lassos / E há nos meus olhos, ironias e cansaços / E eu cruzo os braços / E nunca vou por ai [...] / E tenho a minha Loucura! / Levanto-a como um facho a arder / Na noite escura / E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios... / Ah, que ninguém me dê piedosas intenções / Ninguém me peça definições! / Ninguém me diga: "vem por aqui"! / A minha vida é um vendaval que se soltou / É uma onda que se alevantou / É um átomo a mais que se animou... / Não sei por onde vou / Não sei pra onde vou / Sei que não vou por aí! (MARIA BETHÂNIA. Cântico negro. 2006).

Lancei-me a riscar uma metodologia performativa para a pesquisa que: "[...] se toma como lugar de alterações no corpo mesmo da própria escritura tendo como princípio ativo a própria vida do objeto" (PINHEIRO, 2016, p. 26). Tal perspectiva pressupôs uma compreensão contextualizada da realidade, circunscrita em um tempo histórico e uma cultura, na produção de diferenças e construção de sentidos sempre coletivizados, e que, por isso

---

desvalidadas sobre a acusação de não terem fundamento científico e, portanto, sem possibilidade de validação pela ordem do saber. Como exemplo, cito os conhecimentos produzidos pela floresta no uso das ervas medicinais para cura de doenças, há muitos séculos já praticados por etnias indígenas.

mesmo, subverteu a lógica da produção de conhecimento, partindo da experimentação de um mundo não generalizável e desenvolvendo linhas de rompimento com a lógica colonizadora.

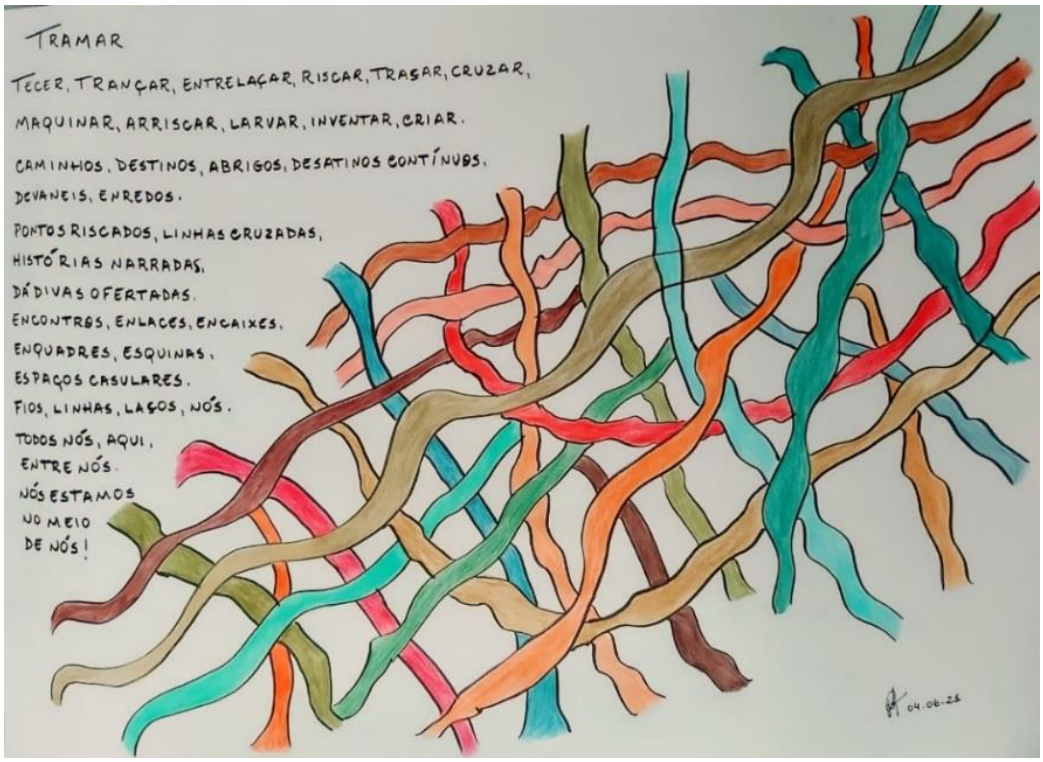
Na experimentação do ato de tramar a pesquisa, enfatizando os encontros nas produções de modos de existir em arte, me encontrei em encruzilhadas de construção de conceitos e sentidos forjados e produzidos criativamente por mim e por outros. Neste exercício, cito apontamentos de campos do conhecimento científico e não-científicos e crio outros dispositivos, experimentações poéticas que auxiliaram a compreender o percurso metodológico por entrecruzamentos de fios e linhas de conhecimentos, como uma espécie de composição cartográfica performativa totalmente inventada para a presente pesquisa, concomitantemente avizinhada por definições cunhadas por outros autores.

Suely Rolnik (2007) comunica que a cartografia enquanto metodologia de pesquisa para geógrafos constitui-se em um mapa móvel que acompanha os movimentos de transformação da paisagem. No âmbito de pesquisas sociais, esta autora declara que a cartografia "[...] acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos". A mesma autora define a tarefa do cartógrafo como "dar língua para os afetos que pedem passagem" (ROLNIK, 2007, p. 23).

> A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direções, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação de percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas pré-fixadas (metá-hódos), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas (PASSOS; BARROS, 2009, p.17).

Operando uma reversão do sentido tradicional da pesquisa, como sugerido por Passos e Barros (2009) no trecho acima, observei novamente os espaços-casulares por onde foi criada, sobretudo o porão do Teatro do Desassossego, e os modos de produção que acionaram diversas estratégias de investigação, principalmente a partir dos diários de bordo de criação e experimentações cênicas.

Figura 7 - Tramar[21].



Fonte: diário de bordo de criação - 2021.

Os diários de bordo de criação foram usados para anotar a trajetória de montagem dos experimentos cênicos em *Teatro Dadivoso,* contendo sensações produzidas nos ensaios e exibições públicas, riscos de pensamentos, fragmentos de conversas com a equipe de criação, desenhos, rascunhos de escritas poéticas, colagem de imagens fotografadas e fragmentos dramatúrgicos que criaram sentidos para o fenômeno pesquisado. Estratégia já utilizada em outras pesquisas em arte, como na tese de doutoramento de Andréa Flores (2019) "[...] caminho por entre experimentações em sala de trabalho, escritos e desenhos advindos do meu diário de bordo de criação, impressões advindas de ensaios abertos, rascunhos e sensações pensantes" (FLORES, 2019, p. 58).

Considero a forma como os diários de bordo foram usados nesta trama-tese como equitativa aos modos de produção dos cadernos de encenação descritos por Wlad Lima (2018). Neles, a encenadora retrata a produção de anotações sobre os processos de criação cênica, além de riscos, traços, fragmentos dramatúrgicos, autorais ou não, colagens, diagramas e imagens-força, buscando dar conta de capturar pensamentos e afetações, mesmo que nunca consiga em

[21] Desenho realizado em papel com caneta nanquim e lápis de cor.

sua totalidade pela qualidade de realização do teatro como acontecimento. O movimento proposto é de produzir a diferença.

> Ensaio, nessa escritura, a noção de caderno de encenação. Gosto de rascunhos, de registros de processos, de diferentes modos de captura do pensamento, do pensar pensante, inacabado, aberto ao devir. Construir um dispositivo poético – é isso que penso ser um caderno de encenação – é se armar contra a morte diária do teatro. Sei que é uma guerra perdida contra o que é naturalmente efêmero, mas não resisto: tento, tento e não tomo tento! [...] Nos meus cadernos de encenação, o pensamento dá voltas, mas não passa pelos mesmos lugares. Nas voltas que ele dá, repetição atrás de repetição, submerge a diferença; o verbo de ação do ato poético é o diferir. Precário, fragmentado, inacabado, poético, potente, propositivo, dilatador, libertário... São muitos os desígnios que um Caderno de Encenação pode ter. (LIMA, 2018, p. 15; 17).

Entendo que a diferença citada por Lima (2018) no texto acima está circunscrita ao reconhecimento das singularidades, que em diálogo com Gilles Deleuze (2000), só é possível entre alteridades e pelo movimento de repetição. Ação que este autor afirma ser produzida no teatro que não se propõe a mera representação da realidade. Ao perceber o espaço cênico como um vazio que é preenchido pela ação dos atores, ao que denomina de "teatro da repetição", nota que as atuações dispõem forças que se movimentam de forma dinâmica, comportando signos e máscaras que potencialmente produzem uma experiência de "[...] linguagem que fala antes das palavras [...], como simulacros da realidade. [...] Em suma, a repetição é simbólica na sua essência; o símbolo, o simulacro, é a letra da própria repetição. Pelo disfarce e pela ordem do símbolo, a diferença é compreendida na repetição" (DELEUZE, 2000, p. 26).

Creio que a consciência dos espaços habitados e o movimento de repetição das experimentações em residência artística e nas produções poéticas em diários de bordo de criação definiram o percurso da pesquisa, compondo a diferença e novamente me aproximando da perspectiva das encruzilhadas, seus cruzos, da potência de Exu e de Pombagiras. Nestes cruzos, me reencontrei com Rufino (2019, p. 13), que enxerga as encruzilhadas como "[...] possibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo" (RUFINO, 2019, p. 13).

A partir do entendimento sobre a noção das encruzilhadas busquei trançar algum sentido para a trajetória metodológica assumida na pesquisa, mesmo com a consciência de que não teria a dimensão total dos cruzos percorridos até que o ato de pesquisar completasse um ciclo, e ainda permaneço sentindo que o encerramento de um ciclo abriu incessantemente outros, sempre em processo de abertura e fechamento de possibilidades diante do caos.

Diante dessa sensação, identifiquei-me com assertiva de Rufino (2019), a de que experimentar as encruzilhadas facilitava a exploração das fronteiras, dobras e esquinas percorridas no ato de criação da pesquisa, não como pontos de divisão, demarcações de territórios no mundo, mas de revelação da complexidade de cruzamentos de significações e sentidos que compõem a realidade. Segundo este autor: "A perspectiva analítica lançada pelo conceito de encruzilhadas me possibilita escarafunchar as frestas, esquinas, dobras, interstícios, cantar as impurezas, a desordem e o caos [...] (RUFINO, 2019, p. 18).

A reflexão a respeito da postura metodológica adotada entre encruzilhadas, levou-me a permanecer experimentando pontos riscados que se assemelharam aos realizados nas religiosidades de matrizes africanas, simbolizando o cetro de Exu. Segundo narrado em conto em Orubá, Exu foi o primeiro Orixá a ser criado e por isso está presente em todo ato de criação, "[...] ele é o primordial, configurando-se como o princípio operante em diferentes práticas das culturas da diáspora africana, elemento fundador do ser, da linguagem e precedente a todo e qualquer ato criativo" (RUFINO, 2019, p.42).

A imagem do cetro de Exu, semelhante a um tridente, nos ofertou uma imagem-força metodológica, posto que desdobra caminhos por onde a pesquisa transitou. Caminhos como possibilidades dispostas a experimentação e afetação de corpos "[...] princípio operante na mobilização de toda e qualquer forma de possibilidade [...]" (RUFINO, 2019, p. 48). Caminhos caracterizados por serem inconclusos, circunstanciais e imprevisíveis, e que para mim foram encontros com a arte de viver, semelhante ao dito abaixo:

> Para experimentar vista-se de não senso. Abandone a cronologia e habite o tempo que flui no movimento de pensar. Opte por seguir pelas passagens de novos sentidos e faça do absurdo a matéria do pensamento. Crie palavras para acolher os afetos que se produzem neste percurso. [...] Os sentidos produzidos com ignorância abrem caminhos para a criação de um estilo próprio a ser experimentado, bem como um exercício ético que traz a liberdade de pensamento para afirmar uma ciência que se faz no encontro com a arte de viver (LAZZAROTTO, 2012, p. 101,103).

Com esses diálogos fui forjando e nominando os percursos experimentais metodológicos inventados e desenhados na pesquisa, vesti-me de não senso e optei pela fluidez dos encontros, que abriram passagens no percurso, nas encruzilhadas em que aconteceram, ainda que fossem passagens absurdas, de caráter fortemente experimental, resultantes de imbricamento de corpos: o da pesquisadora e o da pesquisa, assumindo a total implicação, em atravessamentos e afetações da ordem da arte do viver, como denunciam Lazzaroto e Carvalho (2012):

> [...] que algo está acontecendo e que nosso saber é mínimo nesse acontecer. Sinaliza a força de expansão da vida e da atividade que podemos viver. [...] experimentar afetos sinaliza a enunciação de outras formas de agir a partir dos modos de expressão que vamos percorrendo. Quando afetados pelas audições e visões, gostos e cheiros, toques de vidas que nos forçam a pesquisar na historicidade de um tempo que acontece, percebemos que nossas questões são feitas de vida. Assim, exercitamos uma ética e expandimos nosso conhecer nas relações de uma vida de todos em nós, de uma vida de si com todos. Imanência de relações no corpo que cria passagens com o que força a experimentar nosso pensamento: afectos e perceptos que já não são de um ou de outro, mas da vida (LAZZAROTO E CARVALHO, 2012, p. 26-27).

Figura 8 - Experimentação riscada, dramaturgia grafada em *Divinas Cabeças*[22].



Fonte: arquivo pessoal - 2020.

Retomo a imagem-força do devir Mariposas, símbolo da transformação de corpos vividos, dispositivo epistemológico imaginado na condução da pesquisa, para agora compreender os movimentos metodológicos que adotei na cartografia performativa. Da simetria de suas asas vejo o duplo, as fêmeas-irmãs que se agitam, gingam e seduzem com rituais de magia. Mari-posas, Marias, Maria Padilha, Maria Molambo, Maria Navalha.... Em seus moveres, o fluxo de encruzilhadas fêmeas testemunhando práticas de cuidados presentes nos

[22] Processo de criação colaborativo e de residência artística. Entrada do espaço cênico.

rituais e atos poéticos do *Teatro Dadivoso.*

As encruzilhadas fêmeas a que me refiro fazem aproximação com a "palavra feminilizada" usada por Bachelard (1988, p. 30), como aquela revestida de um imperativo que indica força de alteração e energia pulsante: "É necessário que eu sinta a palavra feminilizada de ponta a ponta, investida de um feminino irrevogável". Fiz ainda outro trançado, com a força que Simas (2020, p. 22) afirma vir das ruas, das encruzilhadas, das Pombagiras, como "[...] um modo de relacionamento com o real ancorado na crença em uma energia vital que reside em cada um, na coletividade, em objetos sagrados, alimentos, elementos da natureza, práticas rituais, na sacralização do corpo pela dança, e no diálogo do corpo com o tambor".

Figura 9 - Corpo cênico de Pombagira em *Divinas Cabeças*[23].



Fonte: arquivo pessoal - 2021.

Nesse trançado, o transitar nas encruzas fêmeas de Pombagiras durante a realização da pesquisa significou estar em contato com uma camada de espiritualidade que, como disse anteriormente, faz parte da minha ancestralidade, e esteve presente nos processos cênicos em *Teatro Dadivoso,* sobretudo em *Divinas Cabeças*. Além disto, teve como sentido acionar uma

[23] Processo de criação colaborativo e de residência artística. Em cena: atriz/performer Andréa Flores e ator/performer Leoci Medeiros.

energia pulsante de liberdade, sem descontrole, que acredito coletivizar com perspectivas de femininos dispostas a reconhecimento subjetivo, "[...] controlada pela própria potência do poder feminino e se manifesta em uma marcante caraterística da entidade: a Pombagira é senhora dos seus desejos e manifesta isso em uma corporeidade gingada, sedutora, sincopada, desafiadora do padrão normativo" (SIMAS, 2020, p. 22).

As encruzilhadas fêmeas reivindicaram na pesquisa movimentos de transformação, de metamorfose, ativados nos atos testemunhais de encontros com as poéticas dadivosas de cura, e na dramaturgia em *Teatro Dadivoso*, denominada *Cavalo de Marias*, outra experimentação poética criada como acionamento das forças de cuidado e cura na pesquisa. Esta experimentação auxiliou a compreender as afetações produzidas em meu corpo, no ato de pesquisar, e é uma das produções artísticas desta trama-tese.

Essas produções, por sua vez, engendraram outros devires (larvais, voadores e de pouso) que se entrecruzaram nos espaços-casulares. Tais movimentos metodológicos deflagraram verbos de ação da pesquisa (larvar/rastejar, encasular, voar/bater de asas, pousar/sobrevoar), demarcando o acionamento de afetações, memórias, reconhecimentos e estranhamentos do contato da pesquisadora com o fenômeno pesquisado e de todos os movimentos de cuidado e cura acionados.

Os verbos de transformação também foram assumidos como devaneios poético-metodológicos que permitiram a produção de novas realidades, novas compreensões e apreensões de sentido sobre afetações produzidas pelas práticas de cuidado de si e de outres, acionadas nos ritos e atos poéticos do *Teatro Dadivoso*. Teci o processo de pesquisa movente com linhas de força que reivindicaram a criação, o rompimento com a normose para instaurar novas possibilidades de ser e estar no entre alteridades, percebendo a pesquisa em três movimentos que ocorreram simultaneamente e sem hierarquia, a que denominei *devires larvais, voadores* e *de pouso*, respectivamente. A fricção entre essas três movências revelou, ainda, uma atitude-força que se deu no "entre", deslizando em uma superfície espaço-temporal do processo de pesquisar que também é ação, denominada *encasular*.

> Pensar o devir implica, ao mesmo tempo e necessariamente, experimentá-lo de modo diverso. [...] Todo ser é sempre meio, não um começo, nem um fim. Meio extremo de afirmar a diferença, de diferenciar o que difere, de fazer com que nos tornemos cada vez mais diferentes do que somos e distante do éramos; mais plurais por singularidade, mais singulares por comunidade de ser, fazendo coexistir, vibrar e ressoar em nós o que difere; meio de fazer com que nos diferenciemos cada vez mais não apenas dos outros, mas sobretudo de nós mesmos (FUGANTI, 2012, p. 76).

Utilizo o trecho de Fuganti (2012) como alinhavo teórico à compreensão dos devires acionados como movimentos metodológicos da pesquisa, deixando explícito que reivindicaram ações processuais, experimentais e em estado constante de transformação para afirmar o pensamento em multiplicidades, as diferenças nas singularidades e as pluralidades de estratégias adotadas.

Figura 10 - Habitar o território da pesquisa (1)[24].



Fonte: arquivo pessoal - 2021.

O *devir larval* transitou todo o processo de habitar o território que era ao mesmo tempo desconhecido, como o é todo o território cartográfico (ALVAREZ; PASSOS, 2009; BARROS; KASTRUP, 2009), sem deixar de lado minha história de vida e de contato com o objeto, tornando-me parte dele, uma vez que, na constituição do plano comum cartográfico, "o comum porta o duplo sentido de partilha e pertencimento" (KASTRUP; PASSOS, 2016, p. 21). Constituiu-se assim como um procedimento cartográfico de larvar o território, produzir pistas, lançar-nos à experimentAÇÃO e ao processo de transformAÇÃO, seguindo como princípio o deixar-se transformar para conhecer o objeto pesquisado.

[24] Processo de criação colaborativo de *Divinas Cabeças* e de residência artística.

16/04/2016 – Nós nos reunimos na casa da Renata (Éter). Estávamos Andréa (Água), Patrícia (Fogo), Sônia (Ar) e eu (Terra). Pensamos em trabalhar o cardápio de agradecimento. Patrícia contou a história de agradecimento por ter cuidado dos avós (morte de Maria). Eu contei a história da minha gravidez. Renata contou a história da "mão amiga de Iaiá". Nós choramos e nos abraçamos.

Obs: lembrar que a terra dá gemas, gemas da terra, pedras preciosas

(FLORES BAYMA, 2016, s/p).

Figura 11 - Habitar o território da pesquisa (2)[25].



Fonte: arquivo pessoal - 2017.

O *devir larval* foi procedimento adotado de múltiplas formas, desde antes da composição da pesquisa, ainda quando vivenciei o processo de criação cênica de *Ô, de casa!...*, em 2016; depois, quando acompanhei algumas apresentações públicas que igualmente produziram as afetações para ingresso no doutoramento, durante os anos de 2016, 2017 e 2018; percorreu os momentos em que integrei a equipe de criação do Coletivas Xoxós como diretora

[25] Preparação para dia de cuidar. Exibição pública de *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?* À esquerda as atrizes Renata Maués e Patrícia Pinheiro; eu ao meio e, à direita, as atrizes Sônia Alão e Andréa Flores.

de palco, participando da montagem de *Divinas Cabeças*, entre os anos de 2019 e 2020; em suas exibições cênicas em abril de 2021, de forma virtual, e em abril e maio de 2022, presencialmente no Teatro do Desassossego; e ainda em momentos de experimentações poéticas para produção escrita da trama-tese.

O *devir voador* evocou o bater de asas dos devires Mariposas, das Marias, instaurador da dimensão da diferença, da *poiesis*, corporificação de vozes, na constituição da realidade como processo de criação coletiva. Operou-se como mariposear todas as afetações e experimentações vividas no campo de pesquisa, transmutando meu olhar de pesquisadora para transversalizar os ritos e atos poéticos do *Teatro Dadivoso* como práticas de cuidado instauradas na confluência com outras propostas teatrais, atuantes em processos de criação colaborativos que propõem cuidado na afetação de corpos; e propostas cênicas ritualizadas, estabelecendo diálogos de semelhança e diferença aos modos de produção do *Teatro Dadivoso* e apresentando outras vozes na forma de conhecimento oral, em tom testemunhal.

> [...] dizemos que na pesquisa a operação de transversalizar se realiza na intensificação/aposta nos devires que estão sempre presentes nos chamados "objetos de pesquisa", indicando o que neles há de diferentes graus de abertura e potências de criação. Transversalizar é considerar este plano em que a realidade toda se comunica. [...] Transvervalizar é traçar o eixo da diagonal que embaralha os códigos, colocando lado a lado os diferentes, liberando as diferenças de seus lugares dados (BARROS; PASSOS, 2012, p. 241).

O *devir voador* me levou a transversalizar o objeto de estudo, como descrevem Barros e Passos (2012), com outros conhecimentos produzidos. O bater de asas de meus devires Marias direcionou a escrita para o entrançamento com testemunhos colecionados nas exibições públicas (fragmentos de anotações presentes em meu diário de bordo de criação), recortes de conversas entre artistas criadores durante a residência artística (gravadas em áudio e posteriormente transcritas para compor a tese), e a partir de respostas ao roteiro de entrevista elaborado para coletar atravessamentos e afetações produzidas no contato de artistas e espectadores com as poéticas dadivosas **(Apêndice)**.

30/03/16 – Insight da madrugada (favorecido pela tosse do Roberto). Lembrei da história de interação de uma mãe indígena com o seu filho. Pensei: quanto mais alienados das nossas necessidades, mais distanciados de nós mesmos. Cuidado de si enquanto reconhecimento das nossas necessidades com o outro. Impasse:

> *imposições sociais, valores, normas.*
> *Compreensão: reflexão sobre as dimensões envolvidas no cuidado de si e do outro serão relevantes para o processo de criação, já que nosso material básico são histórias de vida, que se encontrarão com outras histórias de vida*
> (FLORES BAYMA, 2016, s/p).

Sobre o roteiro de entrevista da pesquisa, vale descrever que o preenchimento ocorreu de forma totalmente voluntária, partindo de contato pessoal por e-mail ou pelo aplicativo de comunicação virtual WhatsApp, enviado em formato de documento Word para artistas que compuseram o processo de criação de *Ô, de casa!...* e *Divinas Cabeças* e para pessoas que assistiram aos espetáculos. Além disto, a divulgação do roteiro de entrevista, em formato de Google Forms, aconteceu pela rede social Instagram, através de vídeo com breve explicação sobre a pesquisa e convite para participação, nas páginas do Teatro do Desassossego (@teatrododesassossego) e da artista Roberta Flores (@florespsi), permitindo a ampliação da participação e construção coletiva da pesquisa. Foram coletadas 19 (dezenove) respostas ao questionário.

Pontuo que a maneira como esta estratégia foi usada é similar ao método de amostragem comumente utilizado em pesquisas qualitativas denominado "bola de neve". Este tipo de coleta de dados caracteriza-se por ser não probabilística ao usar redes de referências e indicações. Segundo Beatriz Rodrigues Silva Bockorni e Almiralva Ferraz Gomes (2021): "A amostra em bola de neve, ou *snowball*, é uma técnica de amostragem que se utiliza de redes de referência, por isso, torna-se apropriada para pesquisas com grupos de difícil acesso ou até mesmo quando se trata de temas mais privados" (BOCKORNI; GOMES, 2021, p. 105)

O uso das redes sociais como ambiente de coleta de dados em "bola de neve" parte do reconhecimento do ambiente virtual como local onde as relações de interação crescem exponencialmente, segundo Barbara Regina Lopes Costa (2021). A autora pondera ainda que é âmbito propício a derrubar barreiras de resistência, facilitando a captação de participantes voluntários, em geral, mais sensíveis às informações e confortáveis para expressar suas ideias. Explana que "As Redes Sociais Virtuais - RSV reúnem mais do que usuários, agrupam pessoas em grupos distintos, por afinidades que apresentam atributos sociais" (COSTA, 2018, p. 16).

O *devir de pouso* visou coletivizar toda produção de conhecimento em arte com as mulheres e demais integrantes das forças criadoras das poéticas dadivosas, bem como com

espectadores das vivências cênicas experimentadas na pesquisa, *Ô, de casa!...* e *Divinas Cabeças*. Assentou-se nas derivas transformadoras que o percurso de criação apontou, seguindo as afetações produzidas em meu corpo e nos corpos dos que atuaram enquanto equipe de criação e público, desveladas na escrita poética de ritos e atos testemunhais.

> Assim, toda prática de pesquisa que vise ampliar o coeficiente de coletivização tem como desafio político/metodológico operar um deslocamento do seu olhar, da realidade fixa, tal como propõe a abordagem da representação, para o plano movente e instituinte da realidade, o plano de forças [...] e a tarefa política de composição do mundo comum – entendido como um processo de composição progressiva – mas não linear – de conexões, inclusões e exclusões que vão se operando na própria experiência coletiva (ESCÓSSIA, 2012, p.55).

Nesse momento, com o intuito de ampliar o "coeficiente de coletivização" abordado por Escóssia (2012), entrancei técnicas e formatos de escrita performativa que pudessem dar conta da trama de afetações produzidas nos corpos pelos ritos e atos poéticos do *Teatro Dadivoso* como práticas de cuidado de si e de outres. Com este foco, acionei a escrita autoral, descrevendo meus testemunhos de afetações percebidos no corpo de artista-terapeuta e compus uma escrita de espectador ficcional, imaginando possíveis afetações nos corpos de outres quando deflagrei trechos das dramaturgias das experimentações cênicas *Ô, de casa!....*, *Divinas Cabeças* e *Cavalo de Marias*[26].

Nesse enlace, novamente evoquei recortes de outros testemunhos colecionados durante as exibições públicas. Como exemplo exponho o produzido por Danielle Cascaes[27], que em sua narrativa apontou vivenciar o atravessamento de diversos sentimentos durante o processo de criação de *Divinas Cabeças*: "Existe a empolgação de criar em coletivo, a ansiedade de querer apresentar ao público". Em seguida, abordou o quanto o cenário pandêmico atravessou o processo: "O espetáculo ficou pronto simultaneamente ao início da pandemia, o que parou nossos planos. Mas, como diz a Wlad, tenho convicção de que o espetáculo estava preparando toda a equipe para as perdas que viriam ao nosso encontro". E finaliza com a percepção da potência de cura do *Teatro Dadivoso*: "Temos aqui um exemplo do teatro ajudando a curar feridas que nem haviam sido abertas. Um teatro que cuida dos seus, para que fiquem fortes e retornem a ele"; assentando sua percepção nas trocas intersubjetivas e na

[26] Em processo de construção.

[27] Dani Cascaes tem 26 anos e é artista multifacetada, integrante criadora do Coletivas Xoxós. Além de uma amiga querida, realizou a direção de fotografia do ritual cênico *Consagração às Divinas Cabeças*, produzido para qualificação da presente pesquisa, e colaborou com a construção visual da trama-tese e da proposta poética composta para defesa. Em resposta ao questionário elaborado para a pesquisa, Dani se identificou como mulher cis e atuante na equipe de criação de *Divinas Cabeças.*

circulação da dádiva na vivência do processo cênico: “Na convivência em coletivo, na partilha de histórias, momentos, brigas e tudo o que vier. A dádiva vai de dentro para fora, de uns para os outros, em ciclos de energia e cura. Atinge a cena, o espectador, a equipe, todo mundo! Lava a alma e fortalece” (CASCAES, 2022).

Como pesquisadora propus efetivar práticas de pesquisa que acionassem a força de ação do coletivizar, não me limitando a apresentar os contornos formais das potências de cuidado presentes nas poéticas dadivosas do Coletivas Xoxós, mas traçando, grafando movimentos que animaram e provocaram alterações constantes no objeto de pesquisa, percebido em estado de produção, em processo de criação poética espiralado e movediço. Assim, esses três movimentos-devires se encontraram o tempo todo na constituição da trama-tese, entrando em fricção, no território de mulheres, revelando suas forças e potências moventes na superfície *casular*.

Compreendo o *encasular* como força impulsionadora do encontro com a pesquisa em duas dimensões. A primeira foi espacial, quando a atitude-força do coletivizar se assumiu na habitação do local onde a pesquisa se constitui boa parte do tempo, o Teatro do Desassossego, onde permaneci como parte integrante da equipe de criação do Coletivas Xoxós, atuando como equipe técnica, assumindo a direção de palco de cinco espetáculos do coletivo[28], acompanhando os ensaios, montagens cênicas e apresentações públicas. Processo que denominamos de residência artística e de vida, ocorrido entre agosto de 2020 e junho de 2022.

A segunda dimensão do casulo foi temporal, quando do processo de encasular-se, imersa no Coletivo, nas intervenções cênicas e na escrita da pesquisa, na força que agiu em movimento de criação, deixando fluir a produção do conhecimento. Concomitante, segui os enunciados das mulheres de teatro da floresta, na fluidez de seus percursos criativos, reconhecendo que a própria pesquisa e a pesquisadora também intervieram em mudanças, nas derivas transformadoras dos processos de criação cênicos.

Inevitavelmente, enquanto criadora acionei a fruição do espaço-tempo casulo de maneira constante, percebendo-o como parte de uma espécie de processo digestivo que se assemelhou ao que permite a transformação, a metamorfose da larva em mariposa. Percebo, desta forma, que ao longo da tessitura da trama-tese devorei diversas matérias-alimentos, destacando-se as experimentações artísticas e poéticas. Posteriormente, como resultado do processo autofágico, regurgitei afetações corpóreas transmutadas em atos testemunhais, enquanto linhas de entrecruzamento, avizinhadas de outras vozes e experiências narradas por

[28] *Rala palhaço!*, *Meu poema Imundo*, *Curupirá*, *Divinas Cabeças* e *Fale com estranho!*

outros. Em seguida, teci o invólucro que se constituiu no próprio ato de tramar esta pesquisa em arte.

Figuras 12 e 13: Encasular (1 e 2)[29].



Fonte: arquivo pessoal - 2021.

Ademais minha escrita foi, desde o início, atravessada pela palavra poética de outras mulheres, escritoras, poetisas e pesquisadoras, agregadas como pensadoras com as quais desejei estabelecer encontros em encruzilhadas fêmeas. Tratou-se de um exercício de escrever com mulheres criadoras, que fiz escorrer da sala de ensaio entre o Coletivas Xoxós para o território da escrita. Prospectei que seria no "entre", no *casulo*, no encontro entre as mulheres do Coletivas Xoxós e outres que também compuseram a grupalidade em algum momento, o território onde seria corporificada e criativamente transmutada em escrita performativa. História feita de muitas histórias, como escreve Clarice Lispector no trecho abaixo:

> As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado, será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, pelo menos não era apenas isso. Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias (LISPECTOR, 2017).

Compreendo que os devires-mariposas experimentados na pesquisa foram imaginações que se encontraram sempre em fronteiras e encruzilhadas do processo autofágico de criação artística da tese. Como dito anteriormente, estes engendraram outros devires, que deflagraram movimentos metodológicos, acionando afetações, memórias, reconhecimentos e

[29] Atuação no Coletivas Xoxós como diretora de palco durante processo colaborativo de montagem de *Divinas Cabeças* e residência artística.

estranhamentos no corpo-em-arte da artista-terapeuta que desejava romper com construções de conhecimentos coloniais. Desta forma, estabeleceram campos de força que potencialmente inserem a escrita da trama-tese no escopo de produção de conhecimento em arte, capaz de contribuir para a construção de formas de estar e viver na contramão de paradigmas comportamentais perpetuados pelo sistema político-econômico neoliberal na atualidade, que não acolhem as diferenças e, em grande medida, produzem o silenciamento de mulheres, inclusive do registro histórico do desenvolvimento das Artes Cênicas.

Por isso, acredito que meus devires contribuíram para a realização do desejo de dar visibilidade às mulheres na produção de conhecimento em arte e no campo acadêmico, que, em se tratando do *Teatro Dadivoso,* revelam-se corpos femininos amazônicos, de ruas, florestas e rios. Sinto que meu desejo é partilhado pela atriz e diretora de teatro Julia Varley (2010). Esta autora reforça que a história de teatro, em âmbito acadêmico em geral, não destaca a atuação das mulheres, mesmo que tenham formulado importantes teorias. As informações sobre suas contribuições acabam muitas vezes restritas a textos biográficos ou notícias jornalísticas.

Em certo ponto de sua reflexão, Varley (2010) chega a problematizar que "Talvez fosse preferível que as atrizes - como as mulheres na vida diária - permanecessem envoltas na aura do segredo e do enigma, para que o ofício pudesse conservar um sentido oculto, deixando aos outros a tarefa de relatá-los e analisá-los". Neste momento de sua escrita, ela deixa explícita que a realidade é permeada por interesses que nem sempre convergiram para publicização da autoria de mulheres na realização do ofício artístico, o que a faz desejar "Não quero renunciar ao meu modo íntimo que nem mesmo eu sei decifrar, à minha inteligência intuitiva, ao meu jeito de ser atriz e mulher e gostaria que as jovens que se aproximassem do teatro pudessem travar diálogo com uma mulher quando olham o passado (VARLEY, 2010, p. 29-30).

Somo a isso a percepção de que o atravessamento dos espaços virtuais (redes sociais) nas relações sociais, a relativização de normas e conceitos, mesmo com as rupturas com ideologias políticas e padrões sociais difundidos a partir da modernidade, dentre outras marcas destes tempos, engendram processos de individualismo e de distanciamento de si. Como produtos, abundam relações pautadas em superficialidade, na ética do consumo e do descartável, que podem ser traduzidos, dentre outros fenômenos, em pessoas que reproduzem imagens virtualizadas de si que muitas vezes não correspondem à percepção real da sua configuração subjetiva, mas atendem a uma idealização dos corpos e dos modos de ser (BARRETO, 1999; BAUMAN, 2009; FIGUEIREDO, 2008). Estas realidades experienciadas pelos corpos no mundo exigem a formulação de estratégias de (re)significação da experiência de relação com o outro, capazes de ampliar a compreensão de si e a vinculação com a alteridade.

De maneira concomitante, com discurso de atender às necessidades de produção de bem-estar para o sujeito com referências subjetivas ofegantes, observo a exigência crescente para o desenvolvimento de tecnologias de saber (técnicas e procedimentos tecnológicos) mais eficazes e rápidos para resolver os problemas subjacentes a este cenário sociopolítico-econômico nas esferas da vida social e afetiva. Como exemplo disto, sublinho o investimento da indústria farmacêutica no desenvolvimento de medicamentos voltados à (re)produção da felicidade (DUTRA, 2013; MOREIRA et al, 2007).

Além disso, para citar outro exemplo ainda mais alicerçado na realidade imediata, reflito sobre contexto pandêmico, instaurado no início de 2020. Segundo dados divulgados pela Escola de Governo da Fiocruz Brasília, a infecção que assolou o mundo pelo vírus da COVID-19 já pode ser denominada de sindemia[30], "[...] dado o impacto que teve e tem para além de sua própria Linha de Cuidado, afetando o acesso ao cuidado para outras doenças e contribuindo para a carga excessiva de problemas de saúde em uma população" (CABRAL, 2022, p. 4). No entanto, apesar de todo dano causado pela sindemia, coexistem discursos políticos e sociais que negam os impactos emocionais e na saúde integral da sociedade brasileira.

O que dizer da distância entre os discursos no campo da educação sobre as benesses das aulas online e a realidade dos estudantes de todas as idades que vivenciam as fragilidades de um processo educativo marcado pela liquidez das relações? O que pensar sobre os discursos que insistem em afirmar que vivemos um "novo normal" em contraste com práticas dissolvidas massivamente nos meios de comunicação, nos discursos políticos e nos ambientes laborais que permanecem exigindo uma "performance" social que não leva em consideração as perdas e as consequências emocionais decorrentes do medo instaurado pela sindemia?

Observo que a configuração da contemporaneidade corrobora como contexto para a produção de diversas linhas de construção de saberes e a ocorrência de vários outros fenômenos que se inter-relacionam de maneira não linear, mas em processo, rupturas, resistências e desconstruções. Na mesma proporção dos investimentos tecnológicos na produção de psicotrópicos, por exemplo, percebo também o distanciamento de si nas construções intersubjetivas, havendo predomínio de relações em que não há o estabelecimento

[30] "Sindemia: O termo combina sinergia e pandemia, e é utilizado quando duas ou mais doenças, sendo uma delas classificada como uma pandemia, interagem de tal forma que causam danos maiores do que a mera soma dessas duas doenças, pois o impacto dessa interação sobre a população afetada é facilitado pelas condições ambientais e sociais, deixando-a ainda mais vulnerável, amplificando o dano. A COVID-19 afeta as Redes de Atenção à Saúde como um todo, pois rompe com as Linhas de Cuidado em Saúde e impacta o ambiente socioeconômico" (CABRAL, 2022, p. 5).

de vínculos de confiança e de partilha de sentimentos, o que pode culminar em adoecimento e sofrimento emocional (DUTRA, 2013).

Reflito que estamos imersos em um cenário onde coexistem discursos reproduzindo estereótipos rígidos de funcionamento social, que conclamam ao enquadramento a padrões de comportamento e de formas de ser e estar no mundo, uma espécie de exigência e apelo ao "dever ser e estar". Atravessa-nos uma urgência de produção de modos de realização em caricaturas existenciais, que repercutem angústias pelo sentimento de inadequação em corpos paralisados, patologizados, medicalizados por um sistema que não enxerga as diferenças.

Ocorre que o capitalismo se consolidou ao longo dos séculos como sistema político-econômico dominante no Ocidente e mantém-se nesta posição através da utilização e proliferação de estruturas, discursos, saberes, tecnologias e práticas como estratégias de poder e controle dos corpos, a que Foucault (1988), chamou de biopoder. "Não é necessário insistir, também, sobre a proliferação das tecnologias políticas que, a partir de então, vão investir sobre o corpo, a saúde, as maneiras de se alimentar e de morar, as condições de vida, todo o espaço da existência (FOUCAULT, 1988, p. 135).

Ao prosseguir nessas narrativas de dominação, os corpos estruturados na lógica neoliberal apresentam-se cada vez mais enrijecidos, hipotrofiados pelo tempo que passam em frente à tela de computadores e celulares, ou hipertrofiados na busca incessante pela produção de músculos e por um ideal de beleza, produzindo um não contato consigo e com os outros, uma espécie de denegação de si. Um corpo que, em muitos momentos, parece não habitado, mas habituado à rotina, à reprodução maquínica da produção em série, imbricado em dinâmicas de poder que visam corpos reprodutores de opressão e obediência (FOUCAULT, 1999).

As lógicas de controle e dominação dos corpos que reproduzem opressão e obediência, por vezes, encontram como linguagem possível de resistência processos de adoecimento, em que a cura talvez esteja diretamente relacionada à capacidade de criar. Aqui rememoro trecho de Gutfreind (2019, p. 36): "Há no fundo do desejo de um artista e de um analisando a necessidade verdadeira de dizer e a impossibilidade de fazê-lo sem arte. Pode ser isso o que chamamos de cura. E deve ser estético". Mais adiante reitera que: "Não há melhora psíquica que não esteja relacionada à possiblidade de pensar e de sentir. E como fazê-los ou juntá-los sem a mediação da arte e da poesia (GUTFREIND, 2019, p. 37).

Escolhi o trecho de Gutfreind (2019) para dialogar com sua perspectiva de criação artística como fundamental à constante busca pela cura. Cura entendida neste contexto como linhas de fuga que estabelecem fluxos de transformações de si, de modo aproximado ao cuidado de si. A partir deste entendimento, as linguagens artísticas têm potencial de transcender, de

transbordar, de nominar o inominável, de pulsar e mover aquilo que parece inerte, sem vida, imóvel. Percebo que O *Teatro Dadivoso* pode ser uma destas, potencialmente capaz de subverter a realidade, de denunciar incongruências de relações, de sistemas, de recriar, de revelar, de fazer ver o que esteve sempre aqui e operar práticas de cuidado de si e de outres; um convite ao corpo para sentir, a partir de afetações que produzem sentidos da ordem do viver.

VOZES PRESENTIFICADAS

ALVAREZ, J.; PASSOS, E. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.
BARRETO, C. Compreendendo a constituição e a mudança no espaço psicológico: da modernidade a contemporaneidade. **Revista Symposium.** n. especial, p.5-17, 1999.

BARROS, L. P. de; KASTRUP, V. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BARROS, R. B. de; PASSOS, E. Transversalizar. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do; MARASCHIN, C. (Org.) **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

BAUMAM, Z. **Vida líquida.** 2º ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BOCKORNI, B. R. S.; GOMES, A. F. A amostragem em snowball (bola de neve) em uma pesquisa qualitativa no campo da administração. **Revista de Ciências Empresariais da UNIPAR**, Umuarama, v. 22, n. 1, p. 105-117, jan./jun. 2021.

CABRAL, K. V. **O momento atual da sindemia.** Curso Nacional de Saúde Mental e Atenção Psicossocial na COVID-19: Reconstrução pós desastres e emergências em saúde pública. Coordenação-Geral de Maria Fabiana Damásio Passos. Brasília: [Curso na modalidade a distância]. Escola de Governo Fiocruz. Brasília, 2022.

CARMO, G. M. do. **Teatro Cena Aberta e grupo Cuíra do Pará**: processos de transformação entre permanências e descontinuidades no teatro contemporâneo da cidade de Belém de 1976 a 2012. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro, 2016.

CASCAES, D. **Testemunho de Danielle Cascaes.** Resposta ao questionário de pesquisa. Via documento do Word. Belém, 23/08/2022.

COSTA, B. R. L. Bola de neve virtual: o uso das redes sociais virtuais no processo de coleta de dados de uma pesquisa científica. **Revista Interdisciplinar de Gestão Social.** v. 7, n. 1, 15-37, 2018.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição.** Lisboa: Relógio D`água, 2000.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2, vol.3. São Paulo: editora 34, 2012.

_____. **O anti-Édipo:** capitalismo e esquizofrenia 1. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: editora 34, 2010.

_____. **O que é filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DUTRA, E. Formação do psicólogo clínico na perspectiva fenomenológico-existencial: dilemas e desafios em tempos de técnicas. **Revista da Abordagem Gestáltica - Phenomenological Studies.** v.19, n.02, 205-2011, 2013.

ESCÓSSIA, L. Coletivizar. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do; MARASCHIN, C. (Org.) **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ESPINOSA, Bento de. **Ética.** Lisboa: Relógio D'agua: 1992.

FERNANDES, C. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. **Anais do VII Congresso da ABRACE.** Porto Alegre, 2012.

_____. A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa. **Anais do VIII Congresso da ABRACE.** Belo Horizonte, 2014.

FERRACINI, R. Apresentação. In:_____ (Org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006.

_____. A pesquisa em artes do corpo na academia. **VIS - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB.** Brasília, v. 15, n. 1, 73-81, janeiro/julho, 2016.

FERREIRA, A. E. A. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos.** Londina: Eduel, 2013.

FIGUEIREDO, L. C. M. **Matrizes do pensamento psicológico.** 14ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FLORES, A. B. **Curupirá [manuscrito]**: uma poética cênica cartográfica entre comicidades ameríndias na Amazônia. Tese de doutorado apresentada a Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

FLORES BAYMA, R. B. **Diário de bordo de criação:** montagem *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?*. s/p. [não publicado], 2016.

_____. **Cavalo de Marias:** dramaturgia em processo. s/p. [não publicado], 2022.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhom Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Vigiar e punir:** o nascimento das prisões. Petrópolis: Vozes,1999.

FUGANTI, L. Devir. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do; MARASCHIN, C. (Org.) **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

GUTFREIND, C. **A arte de tratar:** por uma psicanálise estética. Porto Alegre: Artmed, 2019.

HASEMAN, B. Manifesto pela pesquisa performativa. In: **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP.** SILVA, C. R.; FELIX, D.; SILVEIRA, D. et al (Org.). São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

KASTRUP; V.; PASSOS, E. Cartografar é traçar um plano comum. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; TEDESCO, S. **Pistas do método da cartografia:** a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2016.

LAVAND, A. R. C. **Ânima Trama:** dança e artes mágicas como processo de autocriação. Tese memorial apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/UFPA. Belém, 2021.

LAZZAROTTO, G. D. R. Experimentar. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do; MARASCHIN, C. (Org.) **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LAZZAROTO, G. D. R; CARVALHO, J. D. de. Afetar. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do; MARASCHIN, C. (Org.) **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LEÃO, A. C. do A.; BRITO, M. dos R. de. Estalos, incidentes, acontecimentos... In:_____ (Org.). **Estalos, incidentes e acontecimentos como procedimento e método da pesquisa em artes.** Belém: Programa de Pós-graduação em Artes/UFPA, 2020.

LEÃO, R. M. de. **Orum Ayê:** um mito africano da criação. São Paulo: Scipione, 2014.

LIMA, W. **Dramaturgia pessoal do ator.** Belém: Grupo Cuíra, 2005.

_____. **O teatro ao alcance do tato.** Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, 2014.

_____. Atos de escritura: tessituras (*in*)disciplinadas na pesquisa em artes. In: LIMA, W; MARTINS, B. (org.) **Atos de escritura.** Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2018.

LISPECTOR, C. Os desastres de Sofia. In: TERRA; H.; RUFFATO, L. (Org.) **Uns e outros.** Porto Alegre: Dublinense, 2017.

MARIA BETHÂNIA. **Cântico negro.** Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 2006. Disponível em: https://discografia.dischttps://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/nossos-momentos-ao-vivoosdobrasil.com.br/discos/nossos-momentos-ao-vivo. Acesso em 20 de jul. 2021.

MOREIRA, J.O.; ROMAGNOLI, R.C.; NEVES, E.O. O surgimento da clínica psicológica: da prática curativa aos dispositivos de promoção da Saúde. **Psicologia Ciência e Profissão**, n. 27, v. 4, p. 608-621, 2007.

PASSOS, E.; BARROS, R. B. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da. (Org.) **Pistas do método da cartografia:** pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PINHEIRO, L. **Anarcometodologia:** o que pode uma pesquisa em arte. Belém: UFPA, 2016.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, L. A. **O corpo encantado das ruas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

VARLEY, J. **Pedras d'água:** bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

Teatro Dadivoso:
Ritos e Atos Péticos como Práticas de Cuidado de Si e de Outres

ATO III

(ATO CENTRAL)

TESTEMUNHAR MAGIAS E PRÁTICAS DE CUIDADODE SI E DE OUTRES COM O TEATRO DADIVOSO



ROBERTA BENTES FLORES BAYMA, 2023.

Assim que viu **Oxalá** adormecido, **Exu** correu para avisar **Odudua** do ocorrido. **Odudua**, irmão mais novo de **Oxalá**, não acreditou no que viu [...] Dormindo! E quem vai cumprir a ordem de **Olorum**? Eu preciso fazer alguma coisa. [...] Satisfeito, **Odudua** relatou a **Olorum** os acontecimentos e recebeu a ordem de partir para concretizar a decisão do grande deus: tornar realidade o que estava na imaginação de **Olorum**. Na primeira encruzilhada que passou, ele fez uma bela oferenda a **Exu** e torceu para que tudo se cumprisse conforme lhe dissera o adivinho. Contente, **Odudua** retornou ao lugar onde o irmão adormecido estava, pegou o saco da criação e mais que depressa tomou o caminho sem vacilar [...]

Quatro dias foi o tempo que **Odudua** precisou para criar o mundo. [...] Então todas as coisas passaram a existir sobre a Terra, menos o ser humano. [...] **Odudua** admirou a beleza de sua criação e, satisfeito, foi prestar contas com **Olorum**. [...] Tudo o que **Olorum** imaginou e **Oxalá** não conseguiu realizar se tornou real pela ação de **Odudua**. [...]

Concluída a criação do mundo, **Olorum** retirou os orixás de sua mente e disse a eles: - Chegou a hora de vocês existirem no mundo. Então, deu a cada um deles o domínio sobre as forças da natureza. Coube a **Exu** zelar pelos caminhos e encruzilhadas, além de cuidar da reprodução e das comunicações. A **Ogum** deu o atributo da guerra, tornando-o responsável também pela agricultura e pela tecnologia, reinando o orixá sobre o domínio do ferro. Designou para **Oxóssi** a responsabilidade sobre a floresta, tornando-se ele senhor da caça e da fartura. Os domínios sobre a justiça e sobre o fogo foram entregues a **Xangô**, o grande guerreiro.

> Para **Iansã**, **Olorum** reservou o direito sobre os ventos, cabendo-lhe também o acesso ao mundo dos mortos. **Obá** passou a reinar sobre os rios secos e foi escolhida para ser uma grande guerreira, protetora dos humildes e dos ingênuos. Couberam a **Oxum** os rios, os lagos, reinando essa moça faceira sobre a beleza, a riqueza e o amor. Vaidosa, gostava de se enfeitar com belas joias douradas.
>
> **Omolu** foi designado para cuidar da saúde e da doença, tornando-se muito respeitado. **Oxumaré** passou a senhor do arco-íris e da sagacidade; sob sua responsabilidade ficaram as chuvas e as colheitas. **Ossaim** recebeu o poder sobre as folhas, seus mistérios e propriedades curativas. **Euá**, passou a reger as fontes e se incumbiu da inocência e da pureza. Coube a **Iroco** reger o passar do tempo, o legado dos antepassados e a duração da vida de um indivíduo, de um grupo e da espécie animal e vegetal. A **Nanã**, **Olorum** entregou a regência sobre a sabedoria, a ancestralidade e os pântanos. **Iemanjá** foi agraciada como rainha dos mares e oceanos, protetora da maternidade e dona de todas as cabeças. A **Odudua** coube reinar sobre a Terra, tornando-se patrono e fundador de cidades.
>
> (LEÃO, 2014, p. 14;16;18-21)

ATO III (ATO CENTRAL) - TESTEMUNHO DE MAGIAS E PRÁTICAS DE CUIDADO DE SI E DE OUTRES COM O TEATRO DADIVOSO

No exercício de continuidade da trama-tese, observo novamente a narrativa que escolhi como trançado central de nossa tessitura escrita. Leão (2014) conta que, segundo o mito africano da criação, Oxalá ignorou a recomendação de ofertar algo e dividir a tarefa da criação com Exu, tomando apenas para si a tarefa, o peso e a honra. A decisão do orixá resultou no seu fracasso, culminando na designação de seu irmão mais novo, Odudua, para cumprir a missão de criação da Terra. Este realizou a tarefa com maestria e humildade, na companhia de Exu. Ademais, de acordo com este mesmo autor, concluída a criação do mundo, os orixás passaram a habitar o Ayê, e a cada um deles foi dado o domínio sobre as forças da natureza.

Ao ter cumprido com minha obrigação, ofertando rito poético a Exu e às Pombagiras pela criação artística da tese, os caminhos para outros testemunhos de cura ancestral foram abertos. Em sequência, ao perceber minha escrita por entre encruzilhadas fêmeas, busquei dilatar as afetações produzidas em meu corpo, segundo os devires e movimentos metodológicos adotados, para prosseguir na tarefa de criação da pesquisa em arte. Acompanhada das Marias, bem como de todas as forças motrizes que me conduzem, intenciono dividir magia, práticas de cuidado de si e de outres. Tais práticas foram sentipensadas na cena, na ordem do viver e existir, em dobras de sentidos de cura e transformação, que produziram outras experiências pela ação de testemunhar as poéticas do *Teatro Dadivoso* e observar outras propostas cênicas com sentidos aproximados. Para mim, são magia. E eu sou testemunha.

3.1 Primeiro Prólogo: testemunhos enquanto práticas narrativas e construção de saberes ancestrais

Quando me reconheci como testemunha dos atos de cuidado produzidos no *Teatro Dadivoso*, precisei percorrer caminhos que me auxiliassem a entender esta condição em que me coloco na escrita. Guardadas as evidentes diferenças entre minha experiência nesta pesquisa e aquelas vivenciadas por culturas de tradição oral, inicio este percurso afirmando que os testemunhos são aqui compreendidos como conhecimentos constituídos pela oralidade, expressões de processos subjetivos de afetações entre alteridades, e que, por isso mesmo, potencialmente coletivizam experiências. Estes conhecimentos estão presentes em práticas de narrativas religiosas, jurídicas, literárias e nos modos de organização do convívio, e de

transmissão de informações entre membros de uma sociedade, como com os indígenas e comunidades de matrizes africanas.

Em relação a essa última ocorrência citada acima, os testemunhos associados às narrativas de tradição, transformados ou não em texto, são percebidos em seus potenciais como ações-força de reconhecimento existencial e de resistência ancestral. Considero que esta significação é a que mais se aproxima da produção da presente pesquisa, estabelecendo diálogo com Lisandra Barbosa Macedo Pinheiro (2017), que discorre sobre as oralidades enquanto práticas narrativas culturais dos povos da diáspora africana - não apenas constituídas por falas, como também por gestos, sonoridades e expressões corporais - e, por este motivo, presentes nas religiões de matrizes africanas no Brasil.

Entendidas como práticas narrativas de oralidade, conforme Pinheiro (2017), as danças e as músicas não se resumem em performatividade artística nos cultos e ritos, cumprindo a função de favorecer a comunicação dessas populações, ou seja, uma "[...] forma de manter a memória ancestral e sua história vivas, podendo ser recontadas por muitas gerações" (PINHEIRO, 2017, p. 80). Neste sentido não deixam de cumprir uma função de resistência a processos colonizadores de silenciamento e negação de suas existências. "Em sociedades que privilegiam a cultura escrita, percebemos neste conjunto de manifestações que compõem a oralidade africana, que esta é uma atitude diante da realidade, e não ausência de uma habilidade" (PINHEIRO, 2017, p. 81).

Nesse caso, os testemunhos, as narrativas dançadas e cantadas são composições orais que atravessam os corpos, produzindo conhecimentos transmitidos de geração em geração, garantindo o repasse de uma memória ancestral e o reconhecimento de um povo, das singularidades dos modos de se relacionarem com a espiritualidade. Estabeleço, também, linhas de cruzamento de sentido do testemunho como práticas narrativas de tradição, pontuado por Jeanne Marie Gagnebin (2006) na obra "Lembrar escrever esquecer".

As narrativas de tradição, descritas por Gagnebin (2006) como "[...] tradição compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho" (GAGNEBIN, 2006, p. 50), preservam memórias portadoras de algo simbólico que transcende as existências individuais, um sentido secreto que confere importância e valor, denominado pela autora como "o simbólico" ou "o sagrado".

A concepção propõe uma ampliação do entendimento dos testemunhos em sua função de rememorar vivências, acrescentando a finalidade de transformação do presente, envolvendo não apenas aqueles que experimentam diretamente um acontecimento (testemunho

direto), mas os que reproduzem tais narrativas enquanto transmissão simbólica que (re)inventa o presente. Ao que a autora salienta: "A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente" (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

Creio que a potência de reinvenção do presente, suscitada por Gagnebin (2006), sugere uma possibilidade de transformação. Algo que é rememorado por um testemunho, por uma narrativa de tradição, capaz de estabelecer linhas de força de alteração da realidade, corroborando a desconstrução de saberes e a construção de novos, por exemplo, insurgências contra o racismo estrutural e o sexismo presentes no cenário brasileiro, conforme denunciado por Lélia Gonzalez[31] (1982) como: "[...] construção ideológica cujas práticas se concretizam nos diferentes processos de discriminação racial. Enquanto discurso de exclusão que é, ele tem sido perpetuado e reinterpretado, de acordo com os interesses dos que se beneficiam" (GONZALEZ, 1982, p. 94-95).

Apesar do texto de Lélia Gonzalez ter sido produzido no final do século passado, caracteriza o racismo a partir de práticas de discriminação, de exclusão e silenciamento das existências do povo negro, sobretudo da mulher negra no Brasil, que percebo perpetuadas nas relações sociais das mais diversas formas. Mesmo no contexto atual brasileiro, com a ampliação dessa discussão, tendo inclusive produzido uma gama de conhecimentos como forças que culminaram, por exemplo, em alterações nas normativas legais sobre o trabalho doméstico, infelizmente, segue viva e atual a assertiva da autora: "[...] Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no lugar mais baixo de opressão". Na sequência explica, "[...] Enquanto empregada doméstica, ela sofre um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da subordinação e da "inferioridade" que lhe seriam peculiares [...]" (GONZALEZ, 1982, p. 97-98, grifos da autora).

Como ilustração ao que abordo neste momento, cito a fala de uma tia paterna ao indicar uma pessoa para trabalhar em minha residência: "Ela nem parece empregada doméstica. É linda, branca, de cabelos lisos, louros, e tem olhos verdes". Imediatamente a lembrança me conduz a acionar e reproduzir outro trecho de Gonzalez (1982), em que demonstra o quanto a sua denúncia tomava a forma de representatividade. Para mim um testemunho capaz de produzir linhas de força para transformação da sociedade brasileira.

[31] Lélia Gonzalez, mulher negra, filha de um operário e de uma empregada doméstica, nascida em Belo Horizonte - MG, em 1935. Foi uma intelectual, autora, política, professora, filósofa e antropóloga brasileira. Foi pioneira nos estudos sobre Cultura Negra no Brasil e cofundadora do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras do Rio de Janeiro, do Movimento Negro Unificado e do Olodum (CARDOSO, 2012).

> Mas sobretudo a *mulher negra anônima* sustentáculo econômico, afetivo e moral de sua família é quem, a nosso ver, desempenha o papel mais importante. Exatamente porque com sua força e corajosa capacidade de luta pela sobrevivência, transmite-nos a nós, suas irmãs mais afortunadas, o ímpeto de não nos recusarmos à luta pelo nosso povo (GONZALEZ, 1982, p. 103-104, grifos da autora).

Escolho adensar nossa discussão sobre a potência dos testemunhos em processos de transformação de singularidades, confabulando com dois fragmentos textuais, presentes na tese de doutorado de Zélia Amador de Deus[32] (2008). No primeiro, a autora apresenta a seguinte lembrança infantil da fala de sua avó: "Não! Não se deve matar uma aranha! Essa aranha pode ter mãe. A mãe dela pode ser uma deusa. Ela pode ser filha de Anansia" (DEUS, 2008, p. 13).

A respeito do primeiro fragmento, Zélia Amador comenta que cresceu ouvindo histórias semelhantes da avó marajoara que a acompanharam durante toda a vida. Mas expressa que apenas com o passar dos anos compreendeu na advertência da avó a derivação do mito da Deusa Aranã, divindade da cultura Fanti-Ashanti, oriunda do continente africano.

No outro trecho escolhido há a seguinte declaração: "Assim, ampliam a rede das teias de Ananse, elaborando mais um episódio da narrativa, partilhando experiências históricas semelhantes, buscando laços de solidariedade, construindo uma relação étnica que se encontra em pleno processo" (DEUS, 2008, p. 176). Aqui refere-se, principalmente, aos remanescentes de quilombos e suas ações de reivindicação da titulação de suas terras e reconhecimento de seus territórios.

Nesse segundo momento, a autora enlaça as memórias infantis dos ensinamentos de sua avó ao mito africano de Aranã para defender que os relatos sobre as ações do movimento negro brasileiro contemporâneo são elementos da memória coletiva, representantes da cultura de seus ancestrais, "[...] pinçados para dar coerência a uma narrativa que se quer épica, gênero em que cabe o herói clássico, forte, valoroso, imbatível". Agrega ao seu enunciado que: "Neste sentido, é significativa a recuperação dos quilombos como instrumento/testemunho de uma resistência que se tornou "invisível" para a narrativa de nação brasileira" (DEUS, 2008, p. 176).

Importante notar que as histórias de Anansia, contadas pela avó de Zélia Amador de Deus, são trançadas não apenas na memória individual, mas tecem teias de memórias coletivas de um povo que, ao recontar suas lutas, reivindica direitos e o reconhecimento de suas

[32] Zélia Amador de Deus é um fortíssimo nome para as artes e para o movimento negro em Belém e na Amazônia. Mulher negra, Amazônida, nascida na Ilha do Marajó, estado do Pará; artista, educadora, militante pelos direitos dos povos negros, cofundadora do Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará – CEDENPA, e do Grupo de Estudos Afro-Amazônicos (GEAM-UFPA), a primeira negra a ser reitora de uma universidade pública na Região Norte do Brasil (MOURA; NASCIMENTO, 2020).

existências. Narrativas testemunhais não apenas na oralidade, mas no corpo, como reiteram Beatriz Martins Moura e Zane do Nascimento (2020) a partir do relato de outro testemunho da pesquisadora: '"Ninguém é melhor do que tu', dizia dona Francisca Amador de Deus para a pequena neta, Zélia, quando nos meandros cotidianos da cidade de Belém, onde as duas chegaram com a família, vindas da Ilha do Marajó, o racismo se fazia presente nas suas mais diversas formas" (MOURA; NASCIMENTO, 2020, p. 2).

Moura e Nascimento (2020) trançam a compreensão da constituição de um corpo coletivo de resistência. Descrevem os conhecimentos que cruzaram o Atlântico nos corpos afrodiaspóricos como herdeiros de Ananse, guardando histórias e memórias, e agenciando organizações e articulações coletivas de vida e luta contra processos de violências nas práticas colonizadoras. Além disto, destacam que ao colocar o corpo negro no centro da reflexão sobre resistência na diáspora, "[...] Zélia Amador de Deus constitui sobre esse corpo-coletivo, corpo-memória, corpo-ancestral, a potência que ele representa, negando a chave colonial que desumaniza e objetifica - legado escravista mesmo após a abolição" (MOURA; NASCIMENTO, 2020, p. 3).

Afinada com minha cartografia performática e inspirada pelos diálogos com os pressupostos e experiências dessas autoras, reitero que nesta pesquisa não existe a cisão entre realidade e ficção, posto que são compreendidas como da mesma ordem, obedecendo a ordem do encontro, do viver e causar diferenças na produção cênica. Assim, permaneço assumindo a invenção em minha escrita poética como testemunho, da mesma maneira que meus riscos, desenhos, fragmentos dramatúrgicos e imagens em meu diário de bordo de criação, somados às narrativas testemunhais de outres, convidados a compor comigo. E se os testemunhos se tornam escrita e imagem no diário é porque vibram em um momento anterior a esta configuração, em oralidade, em registro de memória, em vivências.

Ver, ouvir (oralidade narrativa) e julgar revelam a linguagem impregnada pela constante passagem entre o real e o simbólico, o passado e o presente, encontros impossíveis e busca incessante da poesia e da literatura. É assim que pensa Márcio Seligmann-Silva (2010), que elenca a escrita de diário como testemunho, enquanto "autoescritura performática de seu autor" (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5), sendo, portanto, parte do evento narrado, e não mero observador.

> [...] produz páginas que se embaralham com a vida de seu autor-protagonista. Nele somos tocados pelo ar que o personagem respirava. Tendemos e ver nele um testemunho, ou seja, um *índice*, metonímia, e não uma metáfora, que é tradução imagética e mais distanciada dos fatos arrolados. Além disto, o diário possui também uma respiração, um ritmo, que expressa a situação anímica e

> corpórea de seu autor e para ela *aponta*. Os traços materiais inscritos no diário — que muitas vezes se desdobram em características bem sensíveis, matéricas, como o estado do papel, a caligrafia, os borrões de tinta, as rasuras, etc. — reforçam o *teor testemunhal* do diário. [...] É como se no diário se fundissem "autor", texto e temporalidade. [...] No limite, tendemos a ver nestes diários uma *escrita performática* [...] (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 7).

Ao lado de Seligmann-Silva (2010), compreendo minha escrita nos diários como performativa, conferindo mais uma camada a seu tom testemunhal. As várias linguagens acionadas, entre riscos, rabiscos e pensamentos trançados na urdidura da pesquisa, não se restringiram a descrição de situações observadas, mas adentraram pela ordem da vida em experimentações dadivosas, conferindo-lhes a dimensão de testemunhos.

Dessa forma, minha escrita narrativa é uma espécie de escrita de si, não apartada de outres, incluindo a ancestralidade, acompanhando a dimensão da escrita de si salientada por Josimere Maria da Silva e Hudson Marques da Silva (2018) como memória coletiva: "Ao tomar a atitude de narrar-se, portanto, esse sujeito se refaz, reconstrói-se por intermédio de seu próprio testemunho. [...] Uma particularidade da escrita de si estaria no fato de que, nela, o sujeito mantém estreita relação com o seu passado" (SILVA; SILVA, 2018, p. 83).

Quantas escritas testemunhais de atos de cuidado sou capaz de entrelaçar em meio às experiências – não exclusivas desta poética teatral – no *Teatro Dadivoso*? Digo que meus testemunhos precisam compreender algumas linhas de aproximação com sentidos semelhantes aos acionados pelo Coletivas Xoxós em práticas cênicas do teatro Ocidental. E, assim, enquanto escrevo a partir de minha perspectiva e do Coletivo, também nos reconheço como parte de algo que vem antes de mim e que está para além de mim.

3.2 Segundo Prólogo: aproximações possíveis entre teatro e cuidado

As origens do teatro ocidental podem ser reconhecidas a partir de diversas expressões culturais e práticas religiosas ao longo da trajetória da existência humana. Esse fazer artístico revelou-se em múltiplas manifestações, da Antiguidade à Idade Contemporânea, abarcando um vasto universo de realizações inscritas naquilo que podemos reconhecer como gênese teatral. O teatro não se pretende um fazer com definição estanque; estando circunscrito no presente, revela-se dinâmico, posto que está se fazendo a todo momento, sempre em novas possibilidades de compreensão de sua realização (BERTHOLD, 2011).

Uma tentativa de definição do teatro proposta por Berthold (2011) parte da caracterização enquanto atuações humanas que pressupõem a presença do outro para sua concretização, seja no momento da feitura através da composição de equipe de trabalho – diretores, encenadores, atores, cenógrafos, iluminadores e demais componentes –, seja na exteriorização do resultado do processo criativo aos espectadores, ao público.

Talvez por comungar de uma concepção semelhante das Artes Cênicas, Paulo Autran (2004/2005, s/p) afirmou que "[...] enquanto houver alguém com a capacidade de vivenciar uma história com sua voz, seu corpo, sua cabeça e seu coração, haverá alguém para assisti-lo e se emocionar, haverá teatro". Leonel Kaz (2004/2005), em sentido bastante aproximado escreveu: "No teatro, o que vemos é uma parábola descrita pela voz do ator, seu gesto, os cenários que o abrigam, o figurino que o guarnece. Mas, se é uma parábola, o que vemos? No teatro, o homem se vê. Gesto e palavra nascem, morrem e renascem no corpo do ator. O ator é nosso corpo" (KAZ et al, 2004/2005, p. 28).

Essas definições me levaram a refletir sobre o quanto o teatro desde sempre é acontecimento de fronteira, algo efêmero do entre alteridades, como ressalta Roubine (1998): "O caráter efêmero de qualquer espetáculo [...] A obra cênica tem esta particularidade de ser irrecuperável" (ROUBINE, 1998, p. 16). Enquanto o teatro expressa recortes do comportamento humano, simulacro ao que ocorre na realidade, consegue estabelecer forças de conexão e identificação que potencialmente podem atravessar os espectadores de diversas maneiras, afetando-os, coletivizando a experiência cênica (DELEUZE, 2000).

Principalmente a partir do século XX, mas não exclusivamente, vários movimentos artísticos influenciaram na busca por uma atuação cênica menos naturalista, menos vinculada ao seu formato clássico, estritamente ligado à literatura e ao compromisso de representação da obra literária o mais fielmente possível (ASLAN, 1994). Este movimento culminou em uma ênfase maior no trabalho do ator e admitiu modos de encenação mais aproximados à vivência deste enquanto intérprete ou performer (ROUBINE, 1998).

Nessa perspectiva, o ator, enquanto performer, foi entendido por Silva (2002) como "[...] criador que unifica todas as atividades fracionadas do espetáculo, tornando-se seu centro intelectual: adapta o texto, dirige e interpreta, além de conceber cenários e figurinos", deixando de ser um especialista na arte de interpretar um personagem, tornando-se um "[...] criador que se metamorfoseia na personagem" (SILVA, 2002, p. 41; 43). Cohen (1989, p. 45) define performance como "A representação de algo em cima de si mesmo, a autorrepresentação [...]".

A prática teatral pensada dessa maneira passou a ser compreendida como uma experiência de si em relação com a alteridade que abarca uma potência transformadora a partir

do ato de criação, conforme corrobora Alcântara (2013): “[...] a prática teatral é, antes de tudo, uma experiência, uma experiência de si, um si em experiência”. Esta compreensão me auxiliou a pensar o teatro enquanto fronteira de cuidado, como suscita este mesmo autor: “[...] A transformação que a prática teatral pode, talvez, provocar em alguns indivíduos, sob determinadas circunstâncias, tem seu modo de constituir-se, de configurar-se como prática; ela incita um modo de agir sobre o mundo, de estabelecer uma relação com a alteridade” (ALCÂNTARA, 2013, p. 903).

Importante salientar que vários teatrólogos, diretores e encenadores contribuíram para essa concepção de encenação na contemporaneidade, em várias partes do mundo, dentre os quais: Vsevolod Emilevich Meyerhold, Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Antoine Artaud, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba e Peter Brook (ASLAN, 1994). Movimento semelhante aconteceu no Brasil, principalmente a partir da Semana de Arte realizada em 1922, na cidade de São Paulo (FARIA; GUINSBURG, 2013). Destaco algumas companhias de teatro e artistas brasileiros, deixando de citar tantos outros: o Teatro de Arena, onde Augusto Boal atuou, e o Teatro Oficina, onde atua José Celso Martinez Corrêa (SILVA, 2002); Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreyra e o Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno, contando com a encenadora Itália Fausta; o Grupo de Teatro Experimental (GTE), de Alfredo Mesquita, e o Grupo de Teatro Universitário (GTU), de Décio de Almeida Prado (LEVI, 1997).

A Amazônia igualmente descortina seu lugar na história do teatro brasileiro com grupos e artistas que contribuíram para a ênfase no trabalho do ator enquanto intérprete de si. No cenário do teatro paraense, entre as décadas de 40 e 50, o Teatro de Estudantes do Pará, dirigido por Margarida Schivasappa; a partir de 1950, a atuação do Norte Teatro Escola do Pará, liderado por Maria Sylvia Nunes, Benedito Nunes e Angelita Silva; em 1962, a instalação do Serviço de Teatro da UFPA, que oferecia o curso de iniciação em teatro de caráter experimental, dirigido por Benedito Nunes, mais tarde alçado a Escola de Teatro e Dança da UFPA; na década de 70, o Cena Aberta, um dos grupos mais importantes do palco contemporâneo da cidade de Belém, com ênfase para o diretor e cenógrafo Luiz Otávio Barata, e tantos atores e atrizes como Zélia Amador de Deus, Margaret Refkalefsky, Marton Maués, Walter Bandeira, Olinda Charone (BEZERRA, 2013).

Em relação ao trabalho desenvolvido pelo Cena Aberta, Bezerra (2013) descreve que os princípios do grupo eram: “[...] a criação coletiva e a valorização e investigação do que poderíamos chamar de poética do corpo, na qual o corpo do ator será o ponto de partida para a criação poética” (BEZERRA, 2013, p. 99). Destaca, também, a influência de Antonin Artaud na montagem que o grupo realizou em 1983, *Theastai Theatron*, dirigida por Zélia Amador,

onde não se trabalhou com a dramaturgia do texto, mas da cena e da construção colaborativa. Refere ainda que a atuação do Cena Aberta despontou em uma nova forma de pensar a poética teatral, alicerçada à linguagem da encenação, ampliando a noção do que poderia ser usado na cena e nos modos de atuação.

Como o Cena Aberta, no cenário paraense vários grupos seguiram produzindo teatro com referências e potências semelhantes a partir da década de 80 até os nossos dias, tais como o Gruta, fundado por Henrique da Paz e Salustiano Vilhena; o Usina Contemporânea de Teatro, que teve como um dos seus fundadores Alberto Silva Neto; o Palha, criado por Paulo Santana e Wlad Lima; e o Cuíra, formado por nomes como Wlad Lima, Olinda Charone, Zê Charone, Claudio Barros (ANDRADE, 2020).

Os nomes e as referências acima fazem parte do cenário mundial, brasileiro e paraense, mas não dão conta de todos os movimentos artísticos e contribuições que levaram a uma forma de fazer teatro em que o trabalho da direção não se resume à adaptação de um texto para cena, admitindo o ator e a equipe envolvida no processo de montagem também como criadores. Trata-se apenas de uma síntese da contextualização histórica das influências cênicas para o modo de concepção do *Teatro Dadivoso*, com ressalte para um teatro político experimental, indelével instrumento de transformação social e pessoal.

Alcântara (2013) considera que a capacidade de transformação promovida pelas atuações cênicas não necessariamente se restringe ao ator: "Essa transformação extrapola a individualidade do ator porque perpassa a atuação de um sujeito criador, e não somente de um indivíduo artista" (ALCÂNTARA, 2013, p. 903). Ora, a capacidade de transformação do teatro pode abranger toda equipe de criação, sobretudo em montagens colaborativas, sem descartar os espectadores do processo. Nesta potência transformadora desponta a noção de dramaturgia do ator, que, segundo Nascimento e Alves (2015), é onde há o entendimento de que mediante a sua presença operacionalizam-se os recursos tecnológicos e sintetizam-se diversos conceitos de encenação que "[...] encontram sua capacidade de tocar a sensibilidade da plateia" (NASCIMENTO; ALVES, 2015, p. 112).

Assim sendo, em segundo momento de encasular, por entre a trama de fios neste ato de criação sobre as práticas de cuidado de si e de outres, acionadas nos ritos e atos poéticos do *Teatro Dadivoso*, compreendo atos de cuidar e práticas teatrais como acontecimentos próximos.

Gilberto Icle (2010), autor de "Pedagogia teatral como cuidado de si", considera que ressoa em discursos e projetos contemporâneos vários planos de libertação a partir da atividade teatral, como uma espécie de caminho para humanização do homem: "[...] como

ferramenta de libertação dos corpos tolhidos pela mecanização do cotidiano, como instrumento de conscientização, como modelo de vivência grupal, como forma de integração dos indivíduos numa vida mais regrada e adaptada [...]". Neste sentido, o espetáculo seria tão importante quanto o desenvolvimento do processo criativo, no qual haveria a potência de transformação, que é onde o teatro assume "[...] uma espécie de cuidado de si, uma maneira de melhor viver, de cuidar do seu íntimo, de conferir atenção ao eu, ao corpo, ao pensamento e à alteridade" (ICLE, 2010, p. 23-24).

Icle (2010), em continuidade, afirma que teatro "[...] é um ambiente móvel [...] movediço, disperso, partido, descontínuo [...]"; assim como as formas de fazer teatro são tão diversas "[...] que o modo de dizê-las precisa se esgueirar na tênue silhueta de um contorno borrado, diluído", existente enquanto encontro (ICLE, 2010, p. 26). Isto parece ser algo caro também a Ferracini (2013) em escritos sobre forças envoltas na atuação cênica, que realça a relevância de lançar olhares atentos a poéticas cênicas que capturem a dimensão do encontro, aqui compreendido em proximidade à dádiva e pressuposto dos atos de cuidar.

> Atuar enquanto materialidade do corpo é mergulhar o próprio material corporal (enquanto ossos, nervos, músculos, mas também enquanto ritmo, dinâmica, na textura tempo-espaço) nesse platô de invisibilidades, nesse fluxo "energético" e fazer potencializar aí fluxos de forças estancadas, o mesmo fazer criar aí outros fluxos e novas linhas nas quais velhas forças possam encontrar canais de escoamento. [...] A materialidade do corpo-em-arte-performática faz vazar e concretiza forças no/do próprio corpo material na experiência do encontro. Materialidade enquanto explosão de potência e fluxo de forças no encontro e jamais somente como exposição de uma tradução subjetiva. Estar em materialidade presente é estar em estado de criação - portanto em estado de geração de diferença (de si, do outro e da própria zona de turbulência gerada pela relação diferencial si-outro). (FERRACINI, 2013, p. 37).

Destarte, refirmo que meu olhar não esteve direcionado ao teatro como ferramenta ou instrumento, mas desejou se debruçar sobre práticas ativadas pela poética cênica em si mesma. Para tanto, segui nos modos femininos amazônidas singulares de invenção poética, resistentes à lógica neoliberal e às políticas culturais excludentes. Também retornei à maquinação do meu corpo-em-arte, através da epistemologia poética dos devires Mariposas, tramando dois importantes aspectos acionados pelas poéticas dadivosas de cura: as capacidades de afetação e transformação, inclusive de mim mesma.

3.3. Tramas de meus trajetos de vida

> Minha irmã e eu dividimos por muito tempo o mesmo quarto, pequeno e quente, nosso espaço de intimidade na casa dos meus pais, compartilhando confidências, brigas e alegrias. Quando ela saiu daquele quarto e foi morar noutra casa, eu sofri com a ausência. Mas também, confesso, senti certo alívio. Ela me requisitava para muitas coisas. Parecia tão frágil, que eu tinha medo de quebrar. E não sabia bem como juntaria as partes. Quando ela saiu, passados alguns dias, eu parecia ter ganhado liberdade. Ainda assim, continuamos melhores amigas, nos entendendo com um só olhar, mesmo sendo tão diferentes, em muitas coisas (FLORES, 2016, s/p).

Apresento na escritura deste ato poético um trecho da dramaturgia de *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?,* extrato do relacionamento entre irmãs. A narrativa me faz rememorar a origem de minha relação com o ato de cuidar e com o Teatro muito antes do encontro com o Coletivas Xoxós. Resgatei o contato com um desejo infantil de ingressar no mundo das artes, em resposta à tradicional pergunta: o que você vai ser quando crescer? A ela, sempre respondi da mesma maneira: “atriz!”, sem pestanejar. O primeiro desejo profissional. Um dos sonhos de criança - além do desejo de ser mãe - que meus pais nunca levaram tão a sério. Quanto ao desejo materno, esse sempre foi considerado como consequência da condição de ser mulher, embora não fosse esse o lugar da maternidade em meu corpo. De todo modo, ser mãe era algo bem mais aceito e incentivado do que ser atriz.

Aqui me colocando como narradora de histórias, recordo que, ao longo da adolescência, realizei algumas incursões cênicas amadoras em um grupo de teatro de igreja, denominado *Grupo Ágape: a arte de expressar o amor de Deus.* A teatralidade naquela época tinha a proposta específica de evangelização, embora já descortinasse outros sentidos em minha existência. Mesmo assim, não percebi mais nenhum desejo em seguir a carreira profissional artística que, em minhas relações familiares e nas amizades cristãs, era desqualificada econômica e moralmente. Já a ideia de tornar-me mãe cresceu, foi encorajada como triunfo realizador do feminino, faltando-me apenas o parceiro e a concretização do matrimônio, aprendida como única forma digna de concepção. Outras fixidezes de vida contra as quais a experiência do estado de arte, em existência nesta pesquisa, ajuda a inventar resistências e (re)existências.

Curiosamente, o ambiente religioso que desencorajou qualquer investimento profissional no teatro favoreceu a descoberta da Psicologia, sobretudo em aproximação com a intervenção clínica. Constantemente, em posições de liderança e com afinidade por estabelecer vínculos sociais, assumia um papel de escuta e acolhimento. Ao mesmo tempo, as pregações e estudos supostamente baseados na Bíblia reforçavam a grandiosidade e a sacralidade da

maternidade, ampliando a espera pelo momento de gestar uma criança, como se esta fosse a única ou a principal forma de realização de uma mulher.

> Fabricamos uma fêmea. Fizemos isso, todas e todos e cada qual: uma fêmea fatal. Perigosa. Ardilosa. Malfadada. Malfazeja. Mas assim mesmo desejada. Ou melhor, desejada para isso mesmo. Para dar figura às coisas escuras. Nós a encarregamos de carregar o destino no colo (GLENADEL, 2008, p.20).

O poema de Glenadel (2008) reflete o quanto as expressões de gênero femininas foram, e infelizmente ainda são, alvos de sistemas de poder, forjando discursos e práticas sociais preconceituosas que entendem comportamentos e corpos femininos, ao mesmo tempo, como perigosos e objetos de desejo e prazer, desembocando em condutas sociais de controle e silenciamento das mulheres em diversos âmbitos sociais ao longo dos séculos, tendo a Igreja como um dos principais agentes dessa perpetuação.

Em minha história, o papel feminino, restrito às tarefas do lar e ao marido, além de outros patriarcalismos vividos no contexto da igreja, diverge das mulheres plurais que me tornei, que me torno dia a dia. Talvez por isso minha identificação com mulheres que vivem diferentes e singulares modos de subjetivação através do teatro, capazes de desautomatizar, por assim dizer, a possibilidade de – mesmo mulher! –escapar de tantos condicionamentos. A criação artística como perspectiva de (re)existência e resistência, tecendo linhas de fugas de relações de poder, como elaborado por Ferracini (2006):

> Existência como obra de arte: essa é a linha de fuga dos estratos e relações de poder. Criar, gerar e pressionar um espaço de desejo, um modo de existência criativa e o corpo cotidiano possui, virtualmente, na dobra desse Fora, essa força de criação, força de fuga, de reorganização e desautomatização (FERRACINI, 2006, p. 16-17).

Ao longo dos anos, as experimentações teatrais permaneceram de maneira coadjuvante ao meu processo de formação como mulher-psicóloga. Todavia, em 2007, resolvi investir em paixões antigas e ingressei no Curso Técnico de Formação de Ator da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA. O curso favoreceu em grande medida o alargamento da compreensão de meu corpo e do mundo em geral. Na oportunidade, atuei em algumas montagens, principalmente como palhaça, exagero ridículo de mim, uma ruptura com minha necessidade de perfeição. Além disso, passei a viver a arte de outras maneiras, inclusive em meu fazer como psicóloga, que a esta altura também já era uma realidade vivida de maneira apaixonada.

Ao longo de minha trajetória profissional como psicóloga, usei diversas vezes o nariz vermelho da palhaça buscando a interação com as crianças e a formação do vínculo terapêutico ou, simplesmente, para romper com a rotina do trabalho. De maneira semelhante, já propus no cenário psicoterápico, técnicas e jogos teatrais para facilitar o contato da pessoa atendida com seu corpo e emoções vividas em suas relações, de alguma forma abordadas no processo.

Revisitar minhas vivências me permite perceber novamente que a pesquisa se realiza de forma fronteiriça com o que pareço reconhecer também a partir de meus caminhos, em um ponto indeterminado, entre encruzilhadas fêmeas de experimentações cênicas que ofertam práticas de cuidado, que re-territorializam o ato de cuidar de áreas de saber-poder, afirmando poéticas de cura não como recursos ou ferramentas terapêuticas, mas como potências mesmas de produção de possibilidades de vida. Especialmente entre mulheres.

> Uma fêmea foi fabricada, lentamente. Foi fabricada, mas também fabrica. A feiticeira, parteira por proximidade, por concorrência foi afastada da função e acusada de fazer feitiços maléficos, de extrair forma do informe, de dar festas furiosas e de infernizar a vizinhança. Fabrica malefícios, cultiva barbaridades, transforma palavra em coisa, coisa em palavra. É uma usina, uma mina, uma turbina. Que máquina! Lua cheia, lua nova, lua crescente, lua minguante, uma para cada efeito; fora da cidade, nua na floresta, a feiticeira fala com as feras e fareja as folhas (GLENADEL, 2008, p. 17).

Novamente convido Glenadel (2008) ao diálogo, pois compreendo que a magia, feitiçaria produzida por e entre mulheres, imagem presente em sua poesia e bastante próxima do que tramo aqui, neste ato poético. As Marias acionadas em nossa pesquisa são acusadas de descontroles e de praticar imoralidades, bruxarias, todavia, na verdade, produzem obras de vida e de arte na gira dos seus corpos em estado de liberdade e criação (SIMAS, 2020).

Houve produção de vida em meu encontro com o teatro, no entanto, precisei me afastar desse fazer tão potente. Quando o tempo da maternidade finalmente chegou, dois meninos gêmeos trouxeram-me uma experiência recheada de surpresas e desafios. Em 2015, lancei-me novamente na experimentação de uma proposta de montagem cênica. O convite foi realizado pelo Coletivas Xoxós e foi quando me aproximei do coletivo pela primeira vez. Foi um reencontro com o teatro, com gente de teatro, com outras mulheres, com o mover do estado de criação em meu corpo, comigo, com elas. Afetações que deram início ao processo de criação da pesquisa.

A noção de encontro e de partilha no processo de criação do espetáculo *Ô, de Casa!...*, nos encontros experienciados entre as atrizes na sala de ensaio, o material básico para

a construção de cada corpo em cena, do figurino, da cenografia e dramaturgia foram as histórias de vida e as emoções que reverberavam na partilha de cada narração. Nós nos narrávamos, testemunhávamos nossas vidas uma à outra. Estivemos presentes na sala de ensaio, na composição da primeira montagem dadivosa, mulheres de diferentes faixas etárias, trajetórias, desejos. Entramos em contato com nossas memórias pessoais e partilhamos as histórias das outras atrizes. Era belo, era potente, eu me sentia ampliar. Algo, porém, se interpôs à finalização do processo. Um de meus filhos adoeceu.

> Dia 14 de maio de 2016. Um dos dias que queria apagar da minha memória. Meu menino tava chorando, com febre, nariz congestionado e uma dor no abdômen. Eu pedi ajuda, mas o pai dele disse que era exagero. Mesmo assim, eu carreguei meu filho no colo, quase meia noite, e fui para o hospital. Exames. Nada. Voltamos para casa. Cena que se repetiu por mais quatro dias. No quarto dia meu pai foi comigo e meu menino ao hospital. A primeira médica disse que eu era exagerada, que eram gases. Meu pai disse que eu era louca por enfrentar a tal médica. Na troca dos plantões, a revelação: uma pneumonia com derrame pleural! A segunda médica viu o que nenhum outro médico viu e o que eu sentia.
>
> Meu filho tava doente! Eu não sou exagerada! Eu não sou louca!
>
> (FLORES BAYMA, 2022, s/p).

Dentre todos os atravessamentos que me ocorreram nesse período, e mesmo não tendo sido possível seguir até o final no processo de *Ô, de casa!...*, vivi a potência de revisitar minha história de vida, encontrar novos sentidos para memórias de relações vividas, entrar em contato com aquela criança que anunciava que seria artista, com meus outros fazeres além da Psicologia. Fui espectadora em muitas apresentações públicas quando o espetáculo estava pronto e mesmo ali lançava olhares intrigados sobre as práticas de cuidado de si e de outres nos ritos e atos poéticos do *Teatro Dadivoso*. De fato, o sentido de cuidar e ser cuidada marcou meu reencontro com o teatro e com o Coletivas Xoxós e tornou-se embrião de um desejo de pesquisa.

Ruminei esse interesse durante anos. Ingressei no doutorado em Psicologia para

pesquisar sobre arte, sobre o *Teatro Dadivoso*. Ali, porém, dei-me conta de que, embora estivesse no lugar seguro e confortável, do conhecido e habitual estado larval, o território não comportava meu objeto de pesquisa. Estava habituada a perceber o cuidado sendo produzido na clínica psicológica, onde a cura acontece no ato de falar e ser ouvido, em processo de ampliação da consciência criadora de si. Sim, isso acontece. No entanto, minha experiência demonstrou que o cuidado pode ser potência na própria ação de criação artística e, quando disposta ao encontro, é capaz de gerar linhas de atravessamento em outres.

A pandemia da COVID-19 deixou evidente, a partir das produções de sentidos em meu corpo confinado, que a pesquisa e a vida reclamavam outros territórios de acontecimento. Era uma espécie de angústia de me sentir sempre igual e, com isso, limitada. Eu já não era mais a mesma e não havia retorno.

> Aquela casa
> que havia abrigado
> sua metamorfose
>
> Ficou assim,
> vazia e inútil
> guardada a sete chaves
> longe de sua vida (MARIA, 2018, p. 53).

Como no poema de Maria (2018), sentia-me longe do território onde havia experimentado as metamorfoses na compreensão das práticas de cuidado, estagnada. (Im)produção, paralisação, esgotamento. O que podia perceber em produção no corpo do objeto desde o corpo da pesquisadora? Uma tarefa da escola dos filhos, brincar de fazer quadrilha na varanda de casa, experimentar corpo-palhaça há tanto adormecido, um estado de arte qualquer que me fizesse sobreviver e que alimentasse o desejo pela criação de outras existências? Experiências e conflitos vividos em contexto pandêmico de isolamento social que despertaram uma nova significação de estar num espaço casulo, sensação de transmutação, de mudança radical de territórios, que reconheço como sensações corpóreas provocadas pela virada que a pesquisa gerava no corpo. Sem dúvida, agora a pesquisa se engendrava nas Artes, como pesquisa em arte, embora os trânsitos com outros campos sejam inevitáveis. E eu precisava fazer um mergulho profundo junto à poética do *Teatro Dadivoso* e ao Coletivo que, em grande medida, potencializou essas minhas mutações.

3.4 Enredos de cuidado de si e de outres

Enquanto pesquisa em Arte, as dimensões de cuidado de si e de outres tecidas na trama-tese partiram de experimentações poéticas, advindas das afetações sentipensadas por mim nos encontros com o *Teatro Dadivoso.* Então, como dito antes, riscos e escritas dramatúrgicas, mesmo confessadamente inventados, foram assumidos como dispositivos para produções de sentido dialogados com outras vozes presentificadas, do campo das Artes e de outros conhecimentos fronteiriços. Igualmente, registros dos diários de bordo de criação, transcrições de conversas gravadas durante residência artística e fragmentos de respostas ao questionário elaborado para a pesquisa são trançados como testemunhos das práticas de cuidado de si e de outres nas poéticas dadivosas. Por fim, imagens são pensamento artístico da pesquisa, como descrito anteriormente.

Iniciei com alguns questionamentos: o que entendo na pesquisa como práticas de cuidado de si e de outres nos rituais e atos poéticos do *Teatro Dadivoso*?; como operam essas práticas?; o que produzem?; onde produzem?; com quais vozes dialogo para compreensão dessas práticas? Tais questionamentos me levaram a experimentar os dispositivos acima citados em minha jornada pelas poéticas do *Teatro Dadivoso*, auxiliando na busca por produzir respostas, sem qualquer pretensão de esgotá-las, talvez formulando outras dúvidas e pensamentos.

Retorno, então, ao processo de criação de *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?*, ao longo dos anos de 2016, 2017 e 2018, e de *Divinas Cabeças*, entre os anos de 2019 e 2022, para perceber que partiram de um posicionamento político de ruptura com espaços convencionais para o acontecimento teatral, e com a ideia de plateia tradicional. Pensados como uma aproximação dadivosa entre atrizes e o público, como teatro que se queria à parte do padrão majoritário, mercantilista, institucionalizado, que, inclusive, recusava ser reconhecido como "teatro", pretendendo ser ato, trabalho, encontro íntimo, um convite aos sentidos, como explicaram Flores e Lima (2017). Teatro que assumia a intenção de produzir transformação, na forma de cuidado, ainda que esse produto seja caro a algumas práticas teatrais, sobretudo a partir do século XX, como comentaremos mais à frente.

Em seguida, revelo testemunho produzido por Andréa Flores e Wlad Lima (2017) sobre a vivência na montagem cênica *Ô, de Casa!*...

> Houve quem perdesse pai e mãe. Poucos dias de intervalo para tentar respirar. Não eram suficientes. Os dois se foram quase juntos, sem explicação, além do amor e da promessa de nunca deixarem um ao outro. A mais bela história de

> amor dentro daquela roda. E a dor mais profunda que ela sentiu, de saudade, de ausência, de orfandade. Companheiras juntas, trocaram abraços, compartilharam lágrimas, seguraram a mão. A dor virou narrativa, a atriz transforma-se narrando e cantando em cena.
> Houve quem enfrentasse a doença de uma criança. Uma pneumonia que corroeu o pulmão de seu menino, de seu sobrinho. Ela perdeu a alegria de viver, com medo de perdê-lo. O círculo de mulheres sentia doer junto com ela e se fez presente nos espaços onde ela tinha que estar, enquanto ficou ausente dos ensaios para acompanhar a criança. Sentiu profundo alívio quando viu o coletivo chegar à recepção do hospital para estar com ela. E a alegria entrou na roda quando veio a cura. Um milagre dadivoso (FLORES; LIMA, 2017, p. 22-23).

No primeiro contato com as Xoxós, em 2015, quando a grupalidade era composta inicialmente por seis mulheres de teatro e amigas, apesar do desejo de produzir algo em bufonaria, a encenadora capturou em nossas falas conteúdo diverso, uma composição teatral mais próxima da relação com o público e com viés político, reafirmando a existência do teatro paraense, a despeito dos parcos incentivos culturais presentes no cenário estadual. Embora, em certo momento, a encenadora Wlad Lima tenha abordado outra razão para ter proposto o *Teatro Dadivoso.*

Em conversa, Lima (2022) descortinou que a constituição da poética dadivosa incialmente foi motivada por uma paixão, como em grande parte de sua trajetória artística: "[...] eu tava apaixonada [...] Então, o que eu queria fazer? Eu queria fazer um Teatro que tivesse a ver com a concepção daquela mulher sobre teatro. [...] ela queria fazer algo que curasse as pessoas [...]". Como ocorre com Wlad, afetos, amores, são motes muito presentes, embora por vezes invisíveis, na produção cênica de grupos de teatro em Belém, como bem estudado por Valéria Frota de Andrade (2020)[33].

Sem saber das intenções da encenadora de agradar a mulher que estava amando, como descrito no trecho do testemunho acima, passamos a nos reunir e discutir qual seria o mote da montagem. Logo pensamos em abordar histórias de pessoas que moravam na casa de outras pessoas[34], depois consolidou-se a proposta de produzir um espetáculo composto de

[33] Aqui refiro-me a tese de doutoramento em Artes, com o título ***Poéticas do afeto no teatro de grupo:*** *Trânsitos e alianças entre os criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016)*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2020. Uma das teses mais lindas que já tive a oportunidade de ler. Na pesquisa, Valéria narra a trajetória de nascimento, produção e, por vezes, dissolução de vários grupos e coletivos de teatro em Belém-Pa. Histórias percorridas por afetos, amores, amizades e separações entre seus artistas criadores. Na tese há um capítulo especialmente escrito sobre Wlad Lima, descrevendo seu envolvimento na fundação e no trabalho de vários grupos na cidade, de acordo com seus envolvimentos amorosos e laços de amizade.

[34] Refiro-me à prática naturalizada em nossa região de deslocar crianças e/ou adolescentes de suas famílias de origem, comumente residentes em zona rural ou município com precárias condições econômicas e sociais, para viverem em zonas urbanas, inseridas em outro núcleo familiar, com o pretexto de receberem melhores oportunidades de estudo e, por conseguinte, de futuro, além da promessa de serem tratados "como se fossem da família". O que de fato ocorre são condutas de inserção a trabalho infantil, análogo à escravidão contemporânea,

histórias de vida, factuais ou fictícias, a ser executado na casa dos outros, não em espaços tradicionais de teatro.

A própria Wlad demonstrou em nossa conversa ter se surpreendido com o curso que o processo cênico de montagem foi ganhando, embora tenha iniciado como uma tentativa de encontrar o tipo de teatro que a mulher pela qual estava apaixonada gostaria de fazer. Todavia, o que o grupo passou a criar modificou seu sentimento. Aos poucos, referiu que começou a querer "[...] proteger aquele trabalho. [...] Depois o grupo se cativou...". Os afetos produzidos pela convivência inclusive a fizeram rememorar "[...] um projeto engavetado chamado *Na Casa dos Outros*, sobre a experiência de pessoas que são obrigadas a morar na residência de outras pessoas" (LIMA, 2022).

Ao observar o segundo trecho do testemunho de Wlad Lima, percebo que algumas mudanças ocorreram durante o processo de montagem da primeira encenação em poética dadivosa. Consoante Flores e Lima (2017), o trabalho cênico que se seguiu foi pensado para ser desenvolvido por e entre mulheres, em um processo aberto, permitindo a entrada e saída constante de suas componentes, transformando afetos e urgências em encenação.

Passamos a nos reunir em sala de ensaio todas as semanas, durante as tardes de sábado, em pesquisas, jogos teatrais, partilha de histórias de vidas e de lanches, sempre em roda, só mulheres. Nossas memórias, canções, partilhadas naquele círculo, gerando um acontecimento cênico a ocorrer em residências e destinado a cuidar de quem nos recebesse ao cuidar de nós mesmas. Devagar, o processo ganhou nome: *Ô, de Casa! Posso Entrar para Cuidar?* e, com ele, o desenho do que o Coletivas Xoxós passou a denominar de *Teatro Dadivoso*.

considerando que tais pessoas são obrigadas a atuar como babás de crianças e a executar tarefas domésticas sem limitação da jornada de trabalho ou remuneração, em troca de comida, local para dormir e, às vezes, matrícula em escola.

Figura 14 - Práticas de Cuidado em *Ô, de casa!...* (1) [35].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós - 2016.

Esse modo de fazer teatral constituído em poética cênica dadivosa, também denominado *Teatro-Cura*, ou *Teatro da Cura*, era uma forma de sublinhar a intenção de produzir uma ação dramática na fronteira entre o Teatro, a espiritualidade e o cuidado com o outro, ocupando-se prioritariamente do contato, do encontro, das trocas, através da provocação aos sentidos (FLORES; LIMA, 2017).

Cuidar é verbo que se origina da palavra latina *cogitare*. Na língua portuguesa "cogitar", com sentido de imaginar, pensar, e em acepção extensiva, "tratar de", "dar atenção a", ou ainda como ação de "ter cuidado com a saúde de", "curar" (CUNHA, 1997, p. 232). Segundo o Dicionário latino-português, o vocábulo *cogitare* tem origem etimológica em *cogitatum* ou *cogitatu*s, substantivo correlato a "pensamento, plano, projeto", gerando uma acepção do verbo cogitar, que significa "penar, refletir, ponderar, conceber" [...] "ter aquele sentimento ou pensamento a respeito de alguém" (TORRINHA, 1946, p. 159).

Esse primeiro encontro com a origem etimológica do verbo cuidar me levou a ampliar a reflexão sobre o sentido mais aproximado ao cuidado pensado nas feituras cênicas dadivosas do Coletivas Xoxós, mesmo o que é anterior à elaboração de *Ô, de Casa...* e do

[35] Exibição pública do cardápio de gratidão de *Ô, de casa!...*. Na cena, a atriz narradora Ivone Xavier oferta pequenos "bolinhos de chuva", compartilhando um sabor da sua infância com os espectadores. Ao fundo, é possível ver a atriz narradora Olinda Charone tocando instrumento musical.

próprio Coletivo. Assim, cheguei à percepção de que o posicionamento de um teatro fora da lógica mercadológica e em espaços não convencionais da cidade, e mesmo acionando camadas de possibilidades do teatro para além do próprio teatro, aproximava-se de outros modos de produção cênica já presentes na cidade e realizados pela encenadora Wlad Lima. Como exemplo, o Teatro de Porão, que na sua tese de doutoramento foi denominado de Teatro ao Alcance do Tato, sobre o qual comentarei mais adiante.

Fato é que as poéticas em *Teatro Dadivoso,* desde o início do processo de criação das encenações, adotaram o sentido de espacialidade menor, subterrânea, doméstica, voltada à intimidade, à proximidade e ao encontro intersubjetivo, basta atentar à escolha dos locais onde seriam realizados os ensaios e exibições públicas, muitas vezes em porões da cidade de Belém, como o Teatro do Desassossego, no caso de *Divinas Cabeças*, em temporada presencial; e espaços residenciais de pessoas que se voluntariavam para receber as vivências cênicas, no caso de *Ô, de casa!...*, mas que considero ter acontecido também na temporada online de *Divinas Cabeças*, quando as pessoas puderam assistir ao espetáculo de suas casas.

Figura 15 - Práticas de Cuidado em *Ô, de casa!...* (2)[36].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós - 2016.

[36] Ensaio aberto do cardápio de transformação de *Ô, de casa!...*. na residência de Alessandra Oliveira. Na cena, a atriz narradora Andréa Flores lava as mãos da atriz Patrícia Pinheiro, enquanto as atrizes Renata Maués e Sônia Alão entoam melodia como parte do ritual de cuidado.

Ô, de casa!... foi concebido para realizar-se no espaço doméstico, no interior das casas, como forma de resistência e existência do teatro paraense produzido em coletivos, neste caso especialmente feminino, demonstração de que o teatro sobrevive, mesmo à margem, para manifestar afetos e desejos. Estar em proximidade, firmar contato, é atitude de oferta de algo mais do que o belo, estético e apreciável, algo que estabelecesse uma ponte entre vidas, uma ligação.

A partir do testemunho de Andréa Flores[37], ancoro novamente a percepção de que durante a composição de *Ô, de casa!...* o posicionamento do Coletivas Xoxós partiu do desejo de conceber um teatro em poética diferente do que até aquele momento haviam experimentado. "Desde que surgiu a ideia de criar um trabalho cênico voltado à casa das pessoas, em um encontro despretensioso na casa de Wlad Lima, eu entendi que havia uma camada nova de experiência e a convocação a uma espécie de virada do que todas nós ali presentes compreendíamos como teatro". Ao prosseguir sua narrativa, Andréa descreve: "O que tateávamos enquanto desejo era algo situado nas fronteiras entre Teatro, cuidado, espiritualidade, e...e..." (FLORES, 2022).

> Inicialmente, como deve ser feito no caso de uma pesquisa sobre as imagens da intimidade, colocamos o problema da poética da casa [...] Com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica. [...] Examinada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo. [...] há um sentido em tomar a casa como um instrumento de análise para a alma humana. Não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí "alojados". Nosso inconsciente está "alojado". Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das "casas", dos "aposentos", aprendemos a "morar" em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas (BACHELARD, 2008, p. 196-197).

Escolhi pinçar um trecho da *Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard (2008) para dialogar comigo em função de enunciar uma associação simbólica do espaço da casa com uma imagem de intimidade, com integração entre elementos visíveis e invisíveis constituintes de nossa existência e reconhecimento de nossa singularidade. Agrega, ainda, sentido à escolha do ambiente das casas para composição de um teatro que se queria além do teatro, inclusive no potencial de afetação e produção de cuidado de si e de outres.

Outro excerto do relato de Andréa Flores em que reflete sobre o *Teatro Dadivoso* corrobora o despontar da potência de cuidado a partir da escolha cênica de habitar casas

[37] Andréa Flores já foi apresentada, mas, em resposta ao questionário elaborado para a pesquisa, afirmou que tem 35 anos, identificando-se com expressão de gênero feminino cis, e que atuou como diretora e atriz narradora em *Ô, de casa!...* e atriz/performer em *Divinas Cabeças.*

enquanto abertura ao encontro com outres. “Hoje eu acredito que a poética do Teatro Dadivoso se afirma performativamente também na experimentação do que o teatro em si não dá conta, o que já não é teatro ou que duvida de uma certa tradição cênica”. Mais adiante em sua fala rememora: “nos provocávamos um estado de abertura ao cuidar de outres, de casas, de pessoas” (FLORES, 2022).

Durante a montagem de *Ô, de casa!...*, a sala de ensaio ocupada pelas mulheres-atrizes foi a da Casa Cuíra, há algumas décadas local de resistência cultural e artística, àquela altura localizada no histórico e periférico bairro da Cidade Velha. O espaço, residência de uma família de artistas, transforma-se em palco e cena de espetáculos, sendo propício também para o exercício da criação teatral (FLORES; LIMA, 2017), ou seja, a espacialidade doméstica desde a gênese. Aproximação e abertura ao encontro, provocando forças e linhas energéticas de produção de cuidado de si e de outres em todo o processo de feitura cênica.

O testemunho de Alessandra Oliveira[38] revela que experimentou sentimento de surpresa ao receber uma das apresentações públicas de *Ô, de casa!...* em seu espaço de intimidade. “Fiquei muito impressionada primeiro com a forma como o espetáculo foi apresentado, pois nunca tinha imaginado a possibilidade de receber uma encenação em minha casa, feita com tanto afeto e alegria”. Em seguida, ressaltou os atravessamentos produzidos ao vivenciar a partilha de cada história narrada. “A outra percepção que me marcou foi o enredo do espetáculo em si, cada história relatada ao longo da apresentação foi contada de uma maneira muito delicada e forte ao mesmo tempo, permitindo a participação do público e tornando o momento único e muito especial” (OLIVEIRA, 2022).

Rebecca Castello[39] descreveu a sensação de estar tão próxima ao que estava sendo realizado, como se estivesse dentro da própria cena, além da capacidade de cada narrativa tocar em algum ponto de sua própria vida. “Um espetáculo lindo que trazia o espectador para dentro da cena a partir do momento que nos identificávamos com as histórias contadas. A família inteira adorou!” (CASTELLO, 2022).

Um testemunho recheado de afeto e simplicidade de Antonio Flores Bayma[40]

[38] Alessandra Oliveira tem 43 anos, é minha irmã de coração, pessoa mais doce e cuidadora que já conheci na vida. Está sempre presente na vida e sempre me nutre de amor. Em resposta ao questionário elaborado para a pesquisa, identificou-se com expressão de gênero feminino e afirmou ter atuado como espectadora em *Ô, de casa!...*.

[39] Rebecca Castello respondeu ao questionário elaborado para a pesquisa, onde afirmou ter 32 anos, identificou sua expressão de gênero como feminino e disse que atuou como espectadora, recebendo um dos elencos de *Ô, de casa!...* em seu espaço doméstico.

[40] Antonio Flores Bayma é meu filho. Espontaneamente pediu para responder ao questionário elaborado para a pesquisa. Em sua reposta afirmou ter 8 anos, identificou sua expressão de gênero como menino e disse ter atuado como espectador. Ele tinha 3 anos quando recebemos *Ô, de casa!...* no apartamento onde morávamos.

também destaca a percepção das expressões das atrizes narradoras, o que julgo ter sido possível em função da proximidade com que o experimento era encenado. “Amei 😍😍😍😍😍😍😍🥹🥹🥹🥹🥹🥹🤩🤩🤩🤩🤩🤩🤩🤩😘😘😘😘😜🤩 🤩🤩😍🥹. Porque adorei a atuação, o jeito e as *espreções*[41]” (FLORES BAYMA, 2022).

Ao primeiro ano de trabalho, Flores e Lima (2017) esboçaram, através da escrita em um memorial de experiência poética, a ideia de que o *Teatro Dadivoso* estava se revelando como uma “[...] potência poética que adentra o espaço de intimidade das pessoas para instaurar vibrações, intensidades, escolhas e cura” (FLORES; LIMA, 2017, p. 20). Argumentaram, igualmente, que o espetáculo se aflorou como uma “encenação-quiasma”, retomando uma linha de pensamento fenomenológica proposta por Merleau-Ponty, ao descreverem a imagem do quiasma enquanto dimensão de corporeidade, como ponto de cruzamento, aproximação, encontro, que permitiu à encenação um estado de afetação corpo a corpo.

> Desde o início, a encenação desejada para este experimento se queria uma encenação-quiasma, com projeção corpo a corpo de textualidades e soluções cênicas consubstanciadas na densidade performativa; fala que instaura acontecimentos, lançando o sujeito que narra e o que lhe ouve, amalgamados enquanto potência quiasmática, em estado de escolha, encruzilhada. Tomar decisões, dar-se conta, passar a ver, são ações que consideramos serem geradas nesse processo (FLORES; LIMA, 2017, p. 23).

A simbologia do quiasma, do encontro, direcionou todo o trabalho cênico para a pesquisa de histórias de vida (ficcionais e/ou verídicas). Na roda de mulheres, na sala de ensaio, as narrativas eram expostas com a intenção de gerar conteúdo de troca e entrega, como forma de cumprir o objetivo de produzir cuidado primeiro entre as atrizes e depois em atitude de oferta a cada casa-público por meio do ato de visitar, contar histórias e partilhar intimidades.

Flores e Lima (2017) afirmaram que para a concretização do espetáculo *Ô, de casa!...* foi necessário partir do encontro entre as atrizes, na roda de ensaio, em processo de imersão emocional pessoal, e ao mesmo tempo compartilhada com o grupo, como maneira de efetuar uma espécie de ensaio do encontro em cada casa que seria visitada. “Era preciso partilhar, sentar junto, viver as dores e alegrias, para instaurar um processo criativo que exigia de nós mais do que habilidades cênicas. Era preciso estarmos prontas para cuidar” (FLORES; LIMA, 2017, p. 23).

[41] Mantive a escrita de forma fiel ao autor.

Figura 16 - Exibição Pública de *Ô, de casa!...*[42].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós - 2016.

De maneira semelhante, a disposição à proximidade, ao toque e ao encontro esteve presente na escolha do eixo norteador para encenação, a saber, as histórias de vida, primordiais na construção dramatúrgica e na concepção do trabalho de corpo das atrizes narradoras.

Mais uma vez aciono testemunho de Andréa Flores, que para mim reitera a ideia de que antes de ofertar cuidado e cura aos espectadores - ou para que isto fosse possível –, a equipe de criação precisava cuidar de si e de cada uma ao mesmo tempo. Andréa destacou alguns pontos identificados como fragilidades suas ao iniciar o processo: "eu vivi o desafio de provocar as mulheres que se agruparam no elenco comigo nesse caminho e ainda aprender a dirigir, [...] eu também tinha essa fragilidade exposta no processo [...]". Ainda descreveu a vulnerabilidade inicial de todas as mulheres atuantes em encontro com a sua: "Ali, no entanto, não tínhamos experiência com isso que denominávamos de Teatro Dadivoso, o que também me ajudou a viver essa fragilidade como potência mesmo de cuidado pessoal e de abertura sincera a outres: a elas e ao público-testemunha".

[42] Exibição pública do cardápio de transformação de *Ô, de casa!*.... na casa de Rebecca Castello. Na cena, atrizes narradoras Patrícia Pinheiro, Sônia Alão, Andréa Flores e Renata Maués, em conjunto com a família e convidados que receberam a poética dadivosa.

Figura 17: Práticas de Cuidado em *Ô, de casa!*... (3)[43].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós - 2016.

Andréa, além de dirigir, atuou no espetáculo, e revela momentos em que o cuidado oriundo da roda de mulheres a curou de dores enquanto atriz, conduzindo sua atuação dadivosa: "O adoecimento de um dos meus sobrinhos, aliado à própria experiência de descoberta desse lugar de tia; e a história de uma das mulheres que mais atravessam minha vida, minha tia Nazinha, uma segunda mãe para mim, mas que também me instiga quanto aos papéis femininos que lhe foram possíveis de serem desempenhados em vida". É quando associa as lembranças suscitadas pelas histórias da Tia Nazinha em *Ô, de Casa*... à perda de nossa mãe para a COVID-19, fazendo a ponte com a dimensão do invisível, não compreensível de maneira racional, que escolhemos nominar como espiritual: "Talvez o Teatro Dadivoso tenha essa peculiaridade divinatória. Digo isso porque às vezes tenho a sensação de que as poéticas dadivosas anunciam coisas por vir e nos preparam para enfrentá-las, mesmo que dizer isso soe absurdo ou ilógico" (FLORES, 2022).

Ao transitar pelos testemunhos percorridos em várias direções, em sentidos polissêmicos, em campos de forças e linhas trançadas que reconhecem repetições e afirmam diferenciações entre alteridades na produção da noção de cuidado de si e de outres, novamente me avizinhei a Simas e Rufino (2018, p. 18) que enxergam as encruzilhadas como confluência de sentidos, símbolo de dúvida e de caminhos possíveis, e "potência de mundo".

[43] Na sala de ensaio, o cuidado entre as mulheres durante processo colaborativo de montagem cênica de *Ô, de casa!*.... Na cena, ao centro, as atrizes Patrícia Pinheiro, Sônia Alão, Andréa Flores e Marluce Oliveira.

Encontrei maior afinidade em Rufino (2019, p. 10), ao expressar que as encruzilhadas expõem "[...] as contradições desse mundo cindido, dos seres partidos, da escassez e do desencantamento". Com este autor, igualmente, passei a perceber que "as possibilidades nascem dos cruzos e da diversidade como poética/política na emergência de novos seres e na luta pelo reencantamento do mundo".

Das encruzilhadas fêmeas percorridas na pesquisa, encontrei-me com outra definição de cuidado de si desenvolvida por Foucault (2006), inicialmente pela origem etimológica da palavra grega *epiméleia heautoû*[44], como: "[...] cuidado de si mesmo, o fato de ocupar-se consigo, de preocupar-se consigo" (FOUCAULT, 2006, p. 4).

Ao longo de seu estudo, Foucault (2006) aborda que há registros da noção de cuidado de si, entendida como conhecimento sobre si mesmo, desde os textos clássicos gregos. Como em *Apoglia*, de Platão, onde há um imperativo de Sócrates sobre o cuidado de si como o primeiro despertar e como preceito de movimento e inquietude existencial. Ainda reforça que o cuidado de si, enquanto regra de conduta racional, continuou sendo princípio fundamental da atitude filosófica por quase toda cultura grega, helenística e romana, até o limiar do cristianismo, quando sua ideia foi ampliada, e suas significações multiplicadas e deslocadas.

Foi interessante notar que tal compreensão não estava relacionada a adoção de práticas voltadas à estética ou mesmo à manutenção da saúde, mas a uma atitude geral, a um modo de estar no mundo, de praticar ações e manter relações com ou outros, o que me permitiu perceber que esta noção de cuidado transborda fronteiras que concebem dimensões cindidas entre indivíduo e sociedade, entre interioridade e exterioridade, mas pressupõe uma ação entre alteridades si-outro. Penso que a significação do cuidado de si como atitude que prescinde do outro, aproxima-se de um sentido de cura, enquanto criação de laços capazes de auxiliar na elaboração emocional de vivências.

Outro trecho do testemunho de Wlad Lima indica que as práticas de cuidado no *Teatro Dadivoso* foram além do que se produziu na vivência em grupo ou na produção coletiva. Algo da ordem do que não se vê, mas se sente, de maneira intuitiva ou conduzida por uma dimensão de espiritualidade. "Eu acho que o Divino conspira. E aí, quando a gente começou a tocar no espetáculo a gente já chamou de dadivoso. Só que a gente não se perguntou: qual é a dádiva que a gente tá pagando aqui? Ou recebendo aqui? A gente não se perguntava muito"

[44] Presente no texto "A hermenêutica do sujeito", que se constituiu como um estudo histórico sobre este tema, em uma espécie de compilação das aulas ministradas por Michel Foucault entre as décadas de 70 e 80 do século passado, no *Collège de France*.

(LIMA, 2022). Em sequência, descreve o momento peculiar vivido no coletivo de inauguração do Teatro do Desassossego, sendo a primeira vez que nos reuníamos para criar algo novo no local, como um fator que talvez tenha dificultado a percepção das mensagens do que estava sendo produzido.

Segundo Wlad o cenário pandêmico deflagrou o entendimento do que estávamos produzindo enquanto cuidado em *Divinas Cabeças*. "[...] quando veio a morte da mãe de vocês eu acho que foi... É isso! Por isso aquela árvore [...] a árvore ficou e a gente não entendia por que ela tinha ficado. Por que isso se sustenta? Quando a tua mãe foi, aquela árvore[45] pra mim disse: Eu tô aqui porque eu sempre deveria estar aqui!". Desta concepção, a encenadora define o Teatro Dadivoso como um "[...] Teatro que te manda mensagens", tornando-se um portal para o mundo invisível "[...] A gente atravessou o portal sem entender que lugar era esse. Era o lugar da perda! Era o lugar da família, era o lugar dos ancestrais, sabe?". Finaliza seu testemunho afirmando que o espaço físico onde *Divinas Cabeças* foi concebido e exibido pela primeira vez de forma presencial guarda a energia da vivência cênica: "[...] Todo mundo que vai lá eu mostro todo o porão, né?! E as pessoas sentam lá e elas dizem: É estranho, né? Tem uma energia aqui, né? Elas passam por todo o porão. Lá elas dizem que tem uma energia" (LIMA, 2022).

Em rumo semelhante vai o pensamento de Andréa Flores, que vê o mote inicial para a produção do espetáculo surgir de sua demanda por cuidado em relação a reconhecer-se mulher negra. Processo que lhe causava dores e trazia à memória experiências familiares em que vivenciou situações com forte conotação de preconceito racial. "A experiência de *Divinas Cabeças* se inicia anos depois. Eu havia acabado de iniciar um processo de conscientização de minha negritude, que me provocava estranhamentos, choros, novas percepções sobre experiências vividas, a maioria delas extremamente dolorosas." Dores que se transmutaram em energia para criar: "Ao mesmo tempo, me perguntava como produzir alegria, aumento de energia vital a partir dessa conscientização, enfrentando todo o medo, a fobia, que o racismo deixara como legado em meu corpo afro-amazônida colonizado. Afinal, a negritude não poderia ser apenas e tão somente uma experiência de sofrimento..." (FLORES, 2022).

[45] A fala de Wlad faz referência à árvore genealógica da família Flores, presente no elemento cênico que compunha o palco de *Divinas Cabeças.*

Figura 18 - Práticas de Cuidado em rito poético[46].



Fonte: arquivo pessoal - 2021.

Logo a criação artística iniciou a escavação em busca de afetos alegres, também presentes na história da família Flores, partindo de um resgate das nossas origens ancestrais, incluindo atravessamentos de uma religiosidade esquecida. Ao iniciar a construção dramatúrgica, Andréa tinha em mente que a comicidade produzida pelas histórias de família era uma convocação para curar o choro, "[...]não como quem o esconde por debaixo de um riso falso e fácil, mas como quem provoca em si e nas dores herdadas de uma família que experimentou o embranquecimento compulsório (como hoje entendo que ocorreu com minha família, a família Flores), também um afeto de aumento de potência concomitante à dor" (FLORES, 2022).

Em outro ponto do seu testemunho, Andréa Flores afirma que a necessidade de cuidado não se findou, pois ainda encontra-se em processo de reconhecimento e, portanto, precisa estar em *Divinas Cabeças* mais vezes. Da dramaturgia aos ensaios de criação cênica, foram muitos meses de enfrentamento. Ela ressalta, especialmente, o trabalho vocal e todos os

[46] Rito poético constituído para qualificação da trama-tese em poética dadivosa denominado *Ritual de Consagração às Divinas Cabeças.* Na cena, as irmãs, atrizes/performers Roberta Flores e Andréa Flores. Ao fundo composição cenográfica de *Divinas Cabeças.*

profissionais que a ajudaram a superar tecnicamente o que a psiquê não dava conta, deixando evidente o que levava à cena dadivosa: “[...] minha voz embargada denunciou e expôs os efeitos do racismo estrutural no silenciamento de minha capacidade de me afirmar como mulher negra no mundo. E eu não completei esse processo, por isso *Divinas Cabeças* precisa retornar mais vezes à cena”. Mas sabe que vai completar esse ciclo e “[...] talvez proponha alterações no espetáculo ou talvez deixe de fazê-lo, mas estou ainda longe de superar a necessidade de me colocar em ato de cuidado das negritudes familiares, enquanto também convoco o público-testemunha a fazê-lo” (FLORES, 2022).

Inicialmente, na dramaturgia, há uma menina, uma menina negra, que busca conhecer suas origens e reconhecer-se a partir de brincadeiras de esconde-esconde e com suas bonecas. Na cena, a atriz consegue embalar sua criança negra como um presente dadivoso entre cânticos e ritos. O habitar e as dimensões de uso da espacialidade do porão, somados às suas narrativas, demonstram mais camadas de cuidado, em potência de cura e transformação de si. Ao narrar a história da nossa família, do lugar habitado pelo nosso avô, nascido em 1903, que, mesmo após a abolição da escravidão no Brasil, morou em senzalas, e depois nas ruas da cidade de Altamira, interior do Estado do Pará, considero possível que tenha aberto portais para o acionamento de outros afetos, outras memórias coletivas, para o reconhecimento do processo de escravidão e do racismo estrutural em nosso país.

No processo de criação de *Divinas Cabeças*, o espaço ocupado do porão esteve presente desde a montagem até as exibições públicas, tanto na temporada online, quanto na presencial. O espaço de proximidade entre a equipe, e depois entre a atriz e o público, novamente aparece como ponto de criação de intimidade, favorecendo a produção de práticas de cuidado, enquanto cura e transformação de si. A espacialidade do porão presente em *Divinas Cabeças* não apenas aproxima, como quebra a divisão entre palco e plateia, favorecendo as trocas de afetos, os atravessamentos produzidos no encontro intersubjetivo.

Figura 19 - Práticas de Cuidado em *Divinas Cabeças* (1)[47].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós – Fotografia de Danielle Cascaes - 2021.

A transformação pessoal foi a principal afetação percebida no testemunho de João Paulo Menezes Lima[48]: “Teatro da transformação. Não sei explicar em qual nível as afetações dos espetáculos alcança aos que assistem. No meu caso, essa afetação parece reverberar em várias dimensões da minha vida/ser. Não sou o mesmo filho. Não sou o mesmo fisioterapeuta. Não sou o mesmo de antes” (LIMA, 2022).

A partir do testemunho de João, compreendo que, mesmo no espaço virtual, a partilha das histórias e toda atmosfera do espetáculo permitiram atravessamentos, enlaces de cuidado e de cura: “O corpo fica diferente, ele entra em uma outra sintonia. Uma sintonia de abertura. Uma abertura de vontade. Vontade de outres. Vontade de mim. Vontade do mundo”. A identificação com as histórias familiares, a vontade de saber das origens familiares, da ancestralidade novamente compareceram: “Depois de assistir o *'Divinas cabeças'*, automaticamente veio flashes da minha história. Imagens da infância. Imagens da mãe. Imagens da tia (hoje já falecida). Mas também despertou curiosidade. Quem foram os que vieram antes?” (LIMA, 2022).

---

[47] Processo colaborativo de montagem cênica de *Divinas Cabeças*. Na cena, a atriz/performer Andréa Flores embala sua criança negra em ritual de cuidado, enquanto o ator/performer Leoci Medeiros toca o atabaque e entoa cântico junto com sua parceira.

[48] João Paulo Menezes Lima, de 27 anos, compartilhou seu testemunho através da resposta ao questionário elaborado para a pesquisa, onde se identificou com expressão de gênero homem cis e pontuou que atuou como espectador da primeira temporada, ocorrida de forma online, de *Divinas Cabeças.*

Figura 20 - Processo de criação de *Divinas Cabeças.* Elemento cênico – boneca preta[49].



Fonte: arquivo pessoal – 2021.

Mesmo em temporada virtual, o espaço de intimidade do lar, doméstico, parece novamente presentificado, proporcionando o encontro e a produção de práticas de cuidado enquanto transformação de si. “Nada disso seria evocado de maneira espontânea, pelo menos não no momento em que foi mobilizado, se não fosse o '*Divinas*'. Sou grato pelas mobilizações que o espetáculo proporciona. Sou grato por não ser o mesmo” (LIMA, 2022).

Penso que talvez esses atravessamentos, mesmo não acontecendo no contato presencial como historicamente o teatro acontece, foram possíveis exatamente porque era a forma mais segura de contato naquele momento, diante da expansão da pandemia. Vale rememorar que a temporada online de *Divinas Cabeças* aconteceu durante os meses de abril e maio de 2021, enquanto vivíamos o que foi chamado de terceira onda viral, momento em que a quantidade diária de mortos no Brasil ultrapassou a marca de 4 mil. Momento em que minha mãe morreu, momento em que Wlad Lima compreende o sentido dadivoso do espetáculo que

[49] Aurora, boneca preta presente como elemento cênico com o qual a atriz/performer Andréa Flores se identifica, nina sua criança.

criávamos, momento de dor e de inventar modos de cuidar.

21/09/2020. Teatro do Desassossego - Ensaio técnico
Andréa apresenta sua dramaturgia grafada, do seu espetáculo tese.
Inspiração: desenhos rupestres.
Vamos desenhar no chão a dramaturgia do Divinas Cabeças.
Andréa desenha, fala o texto, rememora os movimentos.
A direção lhe provoca, lhe confronta: onde está a atriz? Onde está a sua história?
Ela sofre e desenha. Conversamos sobre nossas histórias.
Ela desenha. Leo e eu reforçamos os traços e propomos intervenções
Ela se questiona: que Deus é esse que não ama os pretos?
Dói vê-la assim.
Todos trabalhamos questões: tenho medo do meu desenho e do que sou ali.
Me permito também romper, desconstruir para construir novos sentidos.
Essa é a dádiva que será ofertada ao público
(FLORES BAYMA, 2020, s/p).

As anotações no diário de bordo de criação durante o processo colaborativo de montagem de *Divinas Cabeças* demonstraram que o cuidado acionado no *Teatro Dadivoso* acontece primeiro entre os artistas criadores, para depois ser ofertado como dádiva ao público. Muitas dobras de cuidado e transformações sendo acionadas.

Figura 21 - Experimentação riscada, dramaturgia grafada em *Divinas Cabeças* [50].



Fonte: arquivo pessoal – 2020.

Em *Divinas Cabeças*, o espaço subterrâneo do porão também é imagem cenográfica, associado aos ambientes das senzalas, habitação dos negros escravizados no Brasil no período anterior à República. As paredes, ao mesmo tempo, conectam-se à cor da pele da atriz, em busca de reconhecimento das suas origens e negritude. As associações simbólicas ao espaço também são elementos enlaçados às práticas de cuidado presentes na vivência cênica, assemelhando-se às considerações de Wlad Lima (2014, p. 213) sobre suas poéticas de porão: "[...]o que é importante considerar, como princípio deste fazer, que a encenação é concebida a partir de uma imagem cenográfica, objetivando a alteração dos corpos (ator e espectador), gerando elementos cenográficos que flexibilizem as relações cênicas".

[50] Dramaturgia grafada de *Divinas Cabeças*, concebida em processo colaborativo. Entrada no espeço cênico.

Figura 22 - Práticas de cuidado em *Divinas Cabeças* (2)[51].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós. Fotografia de Danielle Cascaes - 2021.

A partir dos testemunhos e dos dispositivos experimentados durante a pesquisa, nos processos de criação e exibição pública de *Ô, de casa!...* e *Divinas Cabeças*, passei a compreender que as práticas de cuidado de si e de outres, presentes no *Teatro Dadivoso*, eram acionadas não apenas pelas composições terem sido realizadas na proximidade dos espaços de porões ou nas dobras de intimidades, proporcionadas pelas espacialidades domésticas, mas também pela partilha das histórias de vida, pelo processo de troca e oferta de cura entre as atrizes narradoras, atrizes e atores performers e pela disposição do público em viver esta experiência de transformação.

Como é possível notar no testemunho de Lucas Corrêa[52], as práticas de cuidado nas poéticas dadivosas também atravessaram a equipe de criação, mesmo antes das exibições públicas acontecerem. “Desde o momento que passei a integrar o Coletivas Xoxós [...] fui

[51] Processo colaborativo de montagem cênica de *Divinas Cabeças*. Na cena a atriz/performer Andréa Flores brinca de “esconde-esconde”, em ritual de cuidado, enquanto narra falas que expressam preconceito racial.
[52] Lucas Corrêa, de 29 anos, é integrante do Coletivas Xoxós. Tem colaborado como artista criador, gerenciando as mídias sociais do coletivo e realizando assessoria de imprensa. Partilhou seu testemunho em resposta ao questionário elaborado para pesquisa, onde afirmou que atuou como espectador em *Divinas Cabeças* e se identificou com expressão de gênero masculina.

afetado de diferentes formas pelo trabalho". Na sequência do relato, Lucas sublinha suas afetações: "Enquanto ia conhecendo mais o trabalho e o processo criativo que culminou na montagem, fui sentindo um crescente desejo de conhecer mais a fundo minha ancestralidade, meus ascendentes e as histórias de cada geração de minha família" (CORRÊA, 2022).

Narrativa semelhante em relação aos atravessamentos percebidos pela equipe criadora comparece no testemunho de Leoci Medeiros[53] em que ressalta que "Foram muitas cabeças na feitura do espetáculo, e nem todas as cabeças eram presentes fisicamente, até por um contexto pandêmico, dar vida a essa "divina cabeça" talvez tenha sido o que não me fez perder a própria cabeça" (MEDEIROS, 2022).

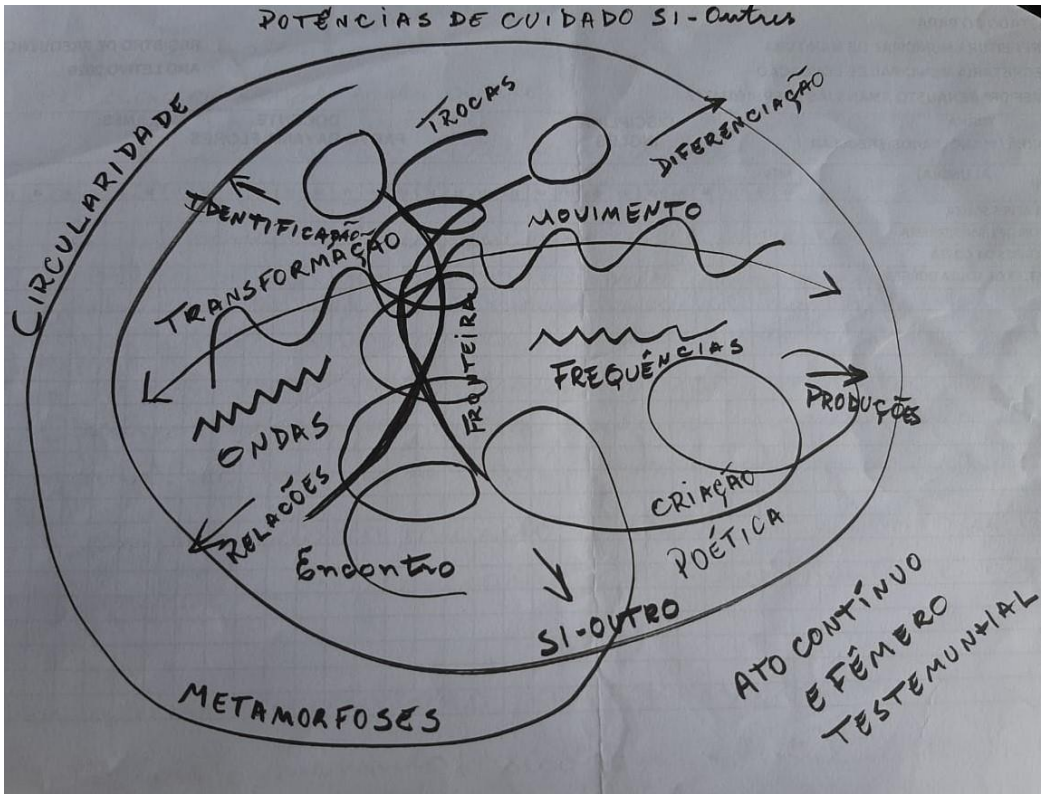
Na fala de Leoci percebe-se a dimensão de cuidado em perspectiva de saúde mental, provavelmente relacionada a todos os desdobramentos emocionais decorrentes da vivência durante a pandemia instaurada pelo vírus da COVID-19 e suas variantes, tais como: isolamento social, medo de adoecer e de perder alguém que amava, falta de informações precisas sobre modos realmente eficazes de proteção, angústia pela demora para produção e distribuição da vacina no Brasil.

Ana Paula Chagas Monteiro Leite[54], em seu testemunho, destaca as práticas de cuidado associadas às narrativas de histórias de vida presentes na dramaturgia: "Me emocionei do início ao fim, ora por minhas próprias lembranças, ora por afeto à história familiar de pessoas que estavam sendo apresentadas na encenação [...]"; e à espacialidade utilizada em *Divinas Cabeças*: "A encenação ocorreu em um cenário especial, que me remeteu a uma caverna, talvez uma recordação até de um depósito que tinha na minha casa de infância". Ressalta também a simbologia na composição cenográfica para a identificação de atravessamentos de afetos: "Objetos nas prateleiras, brinquedos, fotos... todos esses elementos compunham esse espaço de bagulhos e memórias que tinha na minha casa, com cheiro de poeira e antiguidade". Sobre este último ponto, ela ainda comenta: "Os inúmeros bebezinhos pendurados no espaço me intrigaram do início ao fim, e o título da apresentação me deixa pensativa até agora, quando tento descrever o que senti. Para algumas emoções, ainda não tenho conclusões racionais" (LEITE, 2022).

[53] Leoci Medeiros, de 38 anos, é integrante da equipe de criação do Coletivas Xoxós e atuou como e ator/performer em *Divinas Cabeças*. Ator experiente, com vários trabalhos em teatro e cinema. Respondeu ao questionário elaborado para a pesquisa, onde se identificou com a expressão de gênero masculino.

[54] Ana Paula Chagas Monteiro Leite, de 38 anos, respondeu ao questionário elaborado para a pesquisa. Identificou-se com expressão de gênero feminino e informou que atuou como espectadora na segunda temporada de *Divinas Cabeças*, ocorrida de forma presencial no Teatro do Desassossego, entre os meses de abril e maio de 2022.

Figura 23 - Riscos de Cuidado de Si e de Outres[55].



Fonte: arquivo pessoal – 2021.

As afetações produzidas pela vivência com as poéticas cênicas de *Ô, de casa!...* e *Divinas Cabeças* – e os testemunhos – me direcionaram para experimentação de riscos como dispositivos em busca de cartografar as tramas de cuidado de si e de outres nas práticas dos ritos e atos poéticos do *Teatro Dadivoso*, gerando compreensões dos enredos de cuidado das poéticas dadivosas como campos de forças e trocas energéticas em fronteiras difíceis de delimitar, nas encruzilhadas como várias linhas de possibilidades ou caminhos, onde ocorreram encontros e onde houve presença, disponibilidade e reconhecimento de diferenças, levando a movimentação, transformação, metamorfoses e mudanças nas formas de pensar e agir com o outro/outras/outres, operando nos corpos sentidos potenciais de cura.

Dessa maneira, nos processos de criação das poéticas do *Teatro Dadivoso,* as práticas de cuidado foram vistas por mim como atos contínuos, efêmeros, narrativos e testemunhais, ações-força que abriram portais de contato com a espiritualidade, memórias afetivas e ancestrais, capazes de produzir reconhecimento de singularidades existenciais. Além disto, ou dito de outra forma, as atuações artísticas no *Teatro Dadivoso* reivindicaram novas espacialidades para realização cênica, estabelecendo contatos experienciais (vivências),

[55] Realizado em papel A4, com caneta nanquim.

propostas não-convencionais de Teatro, demonstrando ter alcançado outras dimensões, não-cênicas, de rituais de cura e transformação entre seus criadores e espectadores, como estratégias de existência e resistência ao tempo e espaço onde se maquinaram, alinhavadas e entrecruzadas por dimensões políticas, éticas, poéticas e espirituais acionadas pelos trabalhos.

3.5. O cuidado dadivoso por entre políticas e contemporaneidade cênica

A aproximação entre teatro e cuidado a que me atentei esteve relacionada àquela que reconheci presente na poética do *Teatro Dadivoso*, instaurada pelo Coletivas Xoxós. Dentre tantas possibilidades de entendimento das práticas de cuidar desta poética dadivosa, retomo o trançado dos testemunhos partilhados para composição da trama-tese, produzidos a partir de experiências nos processos de criação e de exibição pública de *Ô, de Casa!...* e *Divinas Cabeças*. Deles alinhavei o mapeamento do acionamento de campos de forças capazes de instaurar práticas de transformação, dispostas entre dimensões políticas, éticas-poéticas e espirituais, como energia contrária às experiências de corpos marcados pela liquidez das relações, em hipotrofia de encontro entre alteridades e marcados pelo controle.

Compreendo o *Teatro Dadivoso* como uma poética inovadora na cidade de Belém, que carecia de um olhar atento às práticas de cuidado que opera. É uma poética feminina, amazônida, e revela-se ato político de mulheres de teatro desta cidade, entre feminismos, resistência e afetos que revolvem outras vidas. Atitude política, contraponto às lógicas da contemporaneidade líquida, marcada pela fragilidade de referenciais para a constituição de modos de subjetivação que escapem à liquidez nas relações afetivas.

No testemunho partilhado por Andréa Flores é possível perceber a diferença do trabalho cênico a partir de *Ô, de casa!...*, tanto na vida da artista: "[...] foi o primeiro espetáculo que dirigi na vida. Até então, minha experiência com Teatro, inclusive junto ao Coletivas Xoxós, concentrou-se na atuação cênica, enquanto atriz/performer. [...]"; quanto na construção do modo de encenação: "[...] não se tratava de uma cena artificialmente produzida para o olhar do outro, da criação de personagens, de ensaios voltados à virtuosa repetição de uma sequência de ações dramáticas. Não que todo teatro seja assim [...]". A matéria com a qual a grupalidade desejava trabalhar cruzava outros campos além do teatro: "[...] mas é que esses parâmetros me parecem radicalmente opostos ao que nos propúnhamos a fazer naquele momento e ao que se configurou como poética do Teatro Dadivoso" (FLORES, 2022).

Em ato contínuo, Andréa Flores descreve que o que se produziu em *Ô, de casa!...*

foi algo na fronteira do teatro, partindo dos afetos das criadoras: "[...] Um aglomerado de vivências que, justamente por sua condição fronteiriça com o Teatro, questionavam o próprio Teatro (e isso tem a ver mais com meus afetos nos processos, que com uma provocação posta de imediato pela encenação, por exemplo)". Nada tão novo para o teatro, como brevemente explanado enquanto contextualização histórica: "Não se trata, assim, da invenção de algo novo, que não exista na história do Teatro ou mesmo em práticas cênicas situadas no campo da performance, por exemplo"; mas ao mesmo tempo um modo singular de produção da poética cênica: "Se trata de um modo singular de enunciar, primeiramente para nós mesmes, criadores do Coletivas Xoxós, e em seguida para outres, que estávamos em plena virada de entendimento do que queríamos colocar no mundo enquanto artistas". A grupalidade parecia desejar tocar outres, para além da encenação, uma atitude de oferta de cuidado: "[...] desejávamos colocar no mundo algo que nos desnudava diante do mundo, expondo algo que necessita ser cuidado, sem que a fragilidade do corpo necessitado de outros corpos seja sinônimo de fraqueza ou de desvio da virtuose" (FLORES, 2022).

A inserção no contexto histórico de realização cênica culminou no estabelecimento de conexões entre vários elementos do modo de realização cênica do *Teatro Dadivoso* e influências de propostas de encenação da contemporaneidade. Como disse antes, a que mais de perto consegui identificar foi do Teatro ao Alcance do Tato ou Teatro de Porão.

Em sua tese, Wlad Lima (2014) conta que sua história com os porões da cidade de Belém iniciou em 1988, no porão do Teatro da Paz, "[...] um dos grandes palcos "à italiana"[56] da região norte. Um porão mínimo, independente do fosso deste teatro, e nunca usado antes por ninguém para este fim, ou seja, a cena". Ao assistir ao espetáculo naquele local, a artista conta que ficou "[...] extremamente fascinada pela ideia de utilização daquele espaço. Era um novo lugar para cena; um espaço tão pequeno, onde cabiam mil lugares; um lugar-estado de ser e de ver; uma toca de bicho, de mistérios e encantamentos" (LIMA, 2014, p. 33). A partir deste momento, Lima (2014) descreve que se sentiu completamente afetada "[...] pela ideia físico-sensorial do porão [...] Nasceu em mim a sensação de que o teatro feito em porão poderia ser o território de minha poética" (LIMA, 2014, p. 34).

[56] O Teatro da Paz foi construído em 1869, na cidade de Belém, no estado do Pará, durante a era de ouro da extração do látex para produção da borracha na Amazônia, período conhecido como *Belle Époque*, constituído por um processo de reurbanização da cidade aos moldes da cidade de Paris, França (BEZERRA, 2013). Teatro que desde a sua construção foi usado para receber as grandes companhias de ópera europeias e que até hoje possui como tradição acolher óperas e espetáculos de fora do estado.

O testemunho acima expõe o encontro emocionado de Wlad Lima com o porão, enquanto espacialidade de composição cênica, adotado pela encenadora para a montagem de sua poética deste 1990; onde, mais recentemente, desenvolve intervenções em dobras artístico-terapêuticas. Porões onde Lima (2014, p. 49) vislumbra o subterrâneo não apenas porque estão abaixo no nível das ruas, mas também "[...] como referência a uma prática teatral que corre por baixo do sistema político-artístico da cidade". Local que abriga também a potência física de aproximar atores e público, tornando-os copartícipes da experiência cênica.

Figura 24 - Processo de montagem de *Divinas Cabeças*[57].



Fonte: arquivo pessoal - 2020.

Foi justamente essa condição de proximidade entre atores e público, presente no Teatro ao Alcance do Tato, que me levou a questionar distanciamentos e afinidades entre este e o *Teatro Dadivoso*. Novamente a partir de testemunho de Wlad Lima (2022): "[...] nem todos os espetáculos ao Alcance do Tato são dadivosos"; pontuando que a poética dadivosa foi alcançada: "[...] pelo exercício, pela comunhão, pelo conviver com aquelas nove, dez mulheres [...]". Assim, reafirma o *Teatro Dadivoso* como poética do coletivo, produzida pela força do estar junto: "[...] o fazer coletivo te muda, [...] e ele acabou nos jogando, me jogando,

[57] Na cena, a atriz/performer Andréa Flores em sala de ensaio, no porão do Teatro do Desassossego, em ritual de reverência aos seus ancestrais.

principalmente, para um modo de fazer teatro que aí eu disse: epa! Agora eu vou cuidar. Agora ninguém mexe! [...] Isso eu acho salvador!" (LIMA, 2022).

A concepção do trabalho em coletivo parece uma das buscas ideológicas da vida teatral contemporânea, que questionava as formas de expressões cênicas e o individualismo do ator, bem como o conteúdo da representação e o impacto sobre o público. Jerzy Grotowski, teatrólogo polonês, foi um dos principais artistas a buscar alargar a experimentação teatral, aumentando o contato físico entre atores e o público.

Em seu laboratório, Grotowski afirmava estar procurando um teatro pobre, sem grandes figurinos e cenários, mais focado na relação ator-espectador e texto-encenador-ator, e na finalidade do teatro, como também na ética e técnica do ator. Um teatro descrito por Odette Aslan (1994) como: "[...] ato engendrado por reações humanas e impulsos, por contato entre pessoas. É um ato ao mesmo tempo biológico e espiritual [...] descobrir o que está escondido em nós, ir ao encontro dos outros [...] transcender a solidão" (ASLAN, 1994, p. 280-281).

Wald Lima (2014) escreveu considerações sobre o Teatro ao Alcance do Tato e enumerou achados da cartografia da sua poética de porão. O primeiro destaque sublinha a potência da espacialidade de porão, diminuta, que favorece a quebra do distanciamento entre atores e público, um convite para que ambos sejam atuantes no acontecimento teatral.

> Em busca da consciência minoritária de meu fazer teatral, argumento: 1) quando o teatro de porão tem por princípio escolher lugares que possibilitem a experimentação da fórmula espacial unitária[58], flexibilizando a relação ator/espectador, já apresenta nesta questão, desestabilizados, dois elementos: a dualidade ator/espectador, isto é, aquele que faz para ser visto e aquele que vê; [...] (LIMA, 2014, p. 213).

Esse primeiro ponto destacado por Wlad Lima (2014) me pareceu presente nas composições de *Ô, de casa!... e Divinas* Cabeças, não apenas pela utilização das espacialidades domésticas e de porão. Avanço um pouco mais na composição cartográfica dos enredos de cuidado de si e de outres percorridos nesta trama-tese como potência de cura e transformação, agora compondo tessituras em perspectiva da dádiva enquanto tríade dar-receber-retribuir e compreendendo que o *Teatro Dadivoso* nasceu onde a palavra não era mais suficiente. Nesse ponto me avizinho do sentido de cura proposto por Juliana Lima Liconti e Milene Lopes Duenha (2021).

> A cura a que nos referimos é devir, transformação de si, que põe em movimento

[58] Aqui Wlad Lima (2014) refere-se à fórmula espacial unitária proposta por Jerzy Grotowski, a qual comentei no 1º Ato.

> a dívida/dúvida, acionando o funcionamento da dádiva (dar-receber-retribuir-dar), a partir do ato de reparar o que há a cada situação [...] A arte é um campo de conhecimento que se pauta e articula os/nos processos sensíveis, assim, a compreendemos como meio ambiente, espaço de refazimento, de transformação dos corpos em provocação perceptiva (LICONTI; DUENHA, 2021, p. 5-6).

Novamente cito Marcel Mauss, que elaborou estudo pioneiro e bastante ampliado sobre a Dádiva no início do século XX, publicado em livro intitulado *Ensaio sobre a Dádiva*. Nosso retorno auxilia-nos na compreensão dos sentidos do cuidado enquanto cura, em devir, em movimento de transformação pela lógica da dádiva.

Mauss analisou como algumas civilizações, em momento histórico anterior, realizavam as trocas e os contratos sociais. Percebeu que a maioria delas, exprimindo as mais variadas instituições (religiosas, familiares, jurídicas, políticas etc.), realizavam transações sob a forma de presentes, obrigatoriamente dados e retribuídos. A estes fenômenos em movimento, pela sua multiplicidade, denominou de "fenômenos totais", observando que supunham formas particulares de produção e de consumo supostamente voluntárias (MAUSS, 2013).

Figura 25 - Feitura dos figurinos em *Ô, de casa!...*[59].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós - 2016.

[59] A roda de mulheres presentes na feitura dos figurinos durante processo de montagem colaborativa de *Ô, de casa!*.... Na cena, as atrizes narradoras da esquerda para direita: Michele Campos, Ivone Xavier e Nani Tavares. Vestido com camisa verde, Breno Filo, parceiro convidado como integrante no processo de criação.

Mauss é referência fundamental para apreensão do funcionamento da Dádiva, que se realiza em triplo movimento: dar-receber-retribuir. Esta primeira apreensão, agregada à ideia de que acontece de forma voluntária e sem a mediação de nenhuma ferramenta econômica, moeda de troca ou barganha, a distingue da prática de escambo, por exemplo. Ainda assim, a circulação da Dádiva gera uma obrigação entre as partes envolvidas, revelando que guarda algo especial, de uma dimensão que não é do mercado, nem mesmo palpável, mas da ordem do invisível.

Lewis Hyde, poeta, tradutor e crítico de cultura norte-americano, também se dedicou a escrever sobre a Dádiva. Em "A dádiva: como o espírito criador transforma o mundo", inicia sua composição escrita com uma premissa básica: "toda obra de arte é uma doação, não uma mercadoria"; em seguida acrescenta: "[...] as obras de arte existem simultaneamente em duas "economias": a economia de mercado e a economia da doação" (HYDE, 2010, p. 13-14). O autor pontua que enquanto o artista possui a consciência energética da doação existente entre a oferta do seu dom e a entrega de seu produto artístico, a partir da troca com o seu público, a obra de arte rompe, em parte, com a lógica de mercado, evitando transformar-se em mera mercadoria.

Hyde (2010), partindo de estudos de outros autores, incluindo Marcel Mauss, reitera a ideia de que a dádiva se realiza em três movimentos/ações: dar-receber-retribuir. Afirma que o espírito da Dádiva é de circulação, de partilha, de doação, o que, além de caminhar na contramão do mercado, da lógica capitalista neoliberal, possuindo valor afetivo, comporta o divino, instituindo o sagrado no ato de doar. Como ilustração para sua afirmação, Hyde (2010) narra um conto "A jovem e o morto", onde deixa explícito que uma das retribuições suscitadas na história é de uma poção capaz de curar, como uma água da vida.

O testemunho de Renata Maués[60] corroborou a ideia de que o cuidado ofertado durante o processo cênico de *Ô, de casa!...* demonstra ter seguido a lógica da Dádiva: "Depois daquele trabalho houve uma ruptura e aos poucos foi acontecendo uma transição de vida e jornada pessoal [...] Sem dúvida a influência dessa experiência artístico-terapêutica foi fundamental para que eu reconhecesse essa necessidade e trabalhasse para sua confirmação". Ela reitera que a experiência funcionou como um portal de conexão com seu desejo de cuidar de pessoas: "[...] foi uma experiência fora do eixo que permitiu a abertura de um portal de

[60] Renata Motta Maués, 49 anos, atuou como integrante da equipe de criação e atriz narradora em *Ô, de casa!...* Respondeu ao questionário elaborado para a pesquisa, onde se identificou com expressão de gênero feminino.

compreensão e de profundidade existencial, na criação daquela personagem/persona de mim mesma, na vivência coletiva, na interação com o público espectador e no estímulo vivo e instigante da direção e da equipe de criação e encenação" (MAUÉS, 2022).

É de se afirmar, portanto, que a partilha das histórias de vida na roda de mulheres no processo de montagem é o primeiro movimento de práticas de cuidado de si e de outres sob a lógica de circulação da Dádiva. O segundo se apresentava em orações e músicas na composição dramatúrgica, complementado por elementos cênicos como figurino, instrumentos musicais e objetos comestíveis, provocando estímulos sensoriais. Já o terceiro materializava-se na distribuição de alimentos ao final de cada exibição pública, seguida do diálogo entre as atrizes e o público presente.

Fragmentos do testemunho de Breno Filo Garcia[61] me fizeram notar diversas estratégias adotadas durante o processo de montagem em *Ô, de casa!...* como dispositivos para o acionamento das potências de vida que seriam levadas às cenas em rituais e atos poéticos voltados à oferta de dádivas de cuidado ao público: "[...] Com as primeiras dinâmicas de interação de elenco. Com a construção da dramaturgia. Com a montagem. Com a encenação. Com o figurino". Assim como o quanto esses dispositivos utilizados estiveram sempre sendo produzidos em coletivo, grande parte nas espacialidades doméstica e de porão: "Entre a Casa Cuíra e o primeiro porão do Poética Criatura, na Rua Riachuelo. Entre costuras e furos em latas de manteiga. Entre desenhos de cartas de tarô e a montagem de outras gambiarras mais" (GARCIA, 2022).

Dentre esses dispositivos usados no processo de montagem, enfatizo, a partir do testemunho de Breno Filo, o acionamento de devires animalescos para o trabalho no corpo das atrizes e a pesquisa dos elementais que compuseram a formação do universo. "Estávamos acompanhados por ave fênix, dragões e ariranha. Além dos devires animais, tínhamos os corpos também afetados por devires elementais". Dispositivos acionados na criação cênica com objetivo de dilatar os corpos para fazer circular cura enquanto dádiva. "Corpos [des]estruturados por partituras corporais deslocadas de memórias [auto]ficcionais a textos de Mia Couto. Palavras-valise. Quiasmas. Mandalas. Tudo o que fosse necessário para converter amores, traumas e trajetórias labirínticas da vida em alguma outra tão ou mais potente" (GARCIA, 2022).

Somam-se às narrativas das atrizes para a composição teatral inspirações nos

[61] Breno Filo Garcia, de 33 anos, partilhou seu testemunho ao preencher o questionário elaborado para a pesquisa. Identificou-se com a expressão de gênero ele/dele e definiu que atuou como integrante do processo de criação em *Ô, de casa!...* e enquanto espectador durante as duas temporadas de *Divinas Cabeças.*

elementares de constituição do universo (fogo, ar, terra, água); a Mandala, que remetia à integração e às trocas de afetos na roda de mulheres; caracterizações de animais que tivessem relação com os elementares citados; experimentações corporais pertinentes às imagens e aos movimentos dos animais selecionados; e elementos sensoriais que dialogassem com as histórias narradas e demais fontes eleitas, como sons, músicas, cheiros e sabores.

> Mandala. Em círculo, mulheres, pés descalços, olhares, desassossegos. Diferentes gerações, nove mulheres. Dez mulheres. Há um olhar à espreita. O que ela vê? Dia de preparação corporal. Os encontros seguem na Casa Cuíra. Muitas histórias contadas. Elas resolveram estar juntas para ir até o outro, mas, antes, precisavam ir até si mesmas. Ir a si, consigo, com as parceiras. Caminhar juntas, contar histórias juntas, pés de diferentes tamanhos, desafios de impensadas dimensões pela frente. E foram muitos, dentro daquela roda. A mulher à espreita assistiu tudo (FLORES; LIMA, 2017, p. 22).

O círculo de mulheres em *Ô, de casa!*... mais uma vez me leva a Hyde (2010), que descreve a Dádiva em movimentos circulares, utilizando como referência contos e estudos etnográficos do século XX, sobre algumas práticas em povos tribais, como as trocas de presentes. Nestes casos, há a circulação de objetos sem necessariamente valor de mercado, mas intenso valor afetivo. Acrescenta que são ofertados "[...] como se a pessoa doasse uma parte de sua própria substância e esperasse, em silêncio, que a outra lhe doasse a parte dela. É como se a pessoa se colocasse nas mãos da outra" (HYDE, 2010, p. 44). A palavra de ordem na lógica da Dádiva é reciprocidade.

> A imagem mais referencial que tenho da casa da minha infância é o círculo de mulheres que se formava com o intuito de aprender, ensinar ou executar as tarefas tramadas. Estes afazeres tinham a ver com as artesanias praticadas com tecido, agulha e linha/fio. Dentro deste círculo feminino as várias técnicas eram acessadas pelas diferentes mulheres [...] (LAVAND, 2021, p. 12).

A partilha, a troca na circularidade entre mulheres está presente também na tese de Rosangela Colares Lavand (2021), como expressou no trecho a seguir: "Durante o processo de criação do espetáculo *Ânima Trama* começo um percurso de escavação de minhas memórias femininas familiares, em especial minhas memórias tramadas, memórias têxteis". Neste caso, parece que a circulação da Dádiva partia de um aprendizado passado de geração em geração: "[...] passo a compreender as técnicas que me foram ensinadas na infância e mais que isso, um certo modo de processar o conhecimento que tanto é pessoal quanto é coletivo". Observar o trabalho de costura entre as mulheres e a avó empunhando redes como base para reconhecimento do seu corpo e do movimento para criação: "[...] anos de observação do corpo da minha avó enquanto esta trabalhava, me suscitavam elementos para o processo de criação

que não vinham dos modos mais usuais de se processar a dança". Uma experiência familiar, um modo de vida amazônida de aprendizado comunitário, onde o corpo testemunha conhecimentos: "Meu processo de criação não se baseava em técnicas de dança preconcebidas, [...] durante o processo tivemos que desaprender o que havíamos dançado até então, para incorporar códigos familiares que foram soterrados por práticas outras, estes códigos subterrâneos que herdei de minha avó [...]" (LAVAND, 2021, p. 16).

O aprendizado partilhado na roda de mulheres da família percorreu o processo de criação artística de Rosangela Lavand (2021). Seu testemunho e as heranças da avó materna se encontraram com memórias coletivas capazes de incorporar códigos familiares nos modos de dançar. De forma semelhante, em *Ô, de casa!...* a concepção de corpo enquanto casa - cômodo de uma casa -, onde coabitam sentimentos, memórias vivenciais e sensações que compõem as significações e sentidos para a compreensão de mundo, em conjunto com a simbologia dos elementais, também estiveram presentes durante a montagem cênica e foram dádivas concebidas e divididas.

Os jogos e as experimentações propostos pela encenadora, auxiliares de direção e outros colaboradores do processo de montagem, eram direcionados por meio de ações físicas voltadas para que cada atriz estivesse em contato com o seu corpo, procurando ampliar a sua percepção, dinamizar sua energia e a capacidade de expressão, segundo cada história narrada, superando modos de funcionamento cotidiano, buscando uma energia mais concentrada para a cena, corpos em estado de arte, dádivas a serem partilhadas com intenso valor afetivo, como doação de parte de si ou de outres.

A aposta do Coletivas, segundo Flores e Lima (2017), era de que o ponto de convergência entre as espacialidades domésticas seria exatamente as vivências, onde personagens (mães, avós, sobrinhos), eventos (nascimento, morte, término, mudança) e elementos (cheiros, gostos, sons, imagens) confluiriam. O encontro entre os elementos em ação dadivosa e o público estaria disposto à identificação, ao reconhecimento de diferenças nas semelhanças entre as histórias dramatizadas e as afetações experimentadas por cada atriz narradora.

No diário de bordo de criação encontrei rascunhos dos afetos detectados durante os ensaios. A lembrança da relação com a nossa avó materna inspira a escrita de uma dramaturgia para cena. Na descrição da aparência física, da forma de vestir e do cheiro da nossa avó estaria a oferta de potências de vida, de dádivas ao público em forma de cuidado pela possibilidade de acionamento da memória coletiva de tantas avós e seus cheiros característicos.

Durante o processo de montagem, as atrizes não tinham certeza se o experimento

cênico cumpriria seu objetivo. Para tanto, a grupalidade realizou ensaios abertos, já dividida em dois elencos, cada um dirigido por uma atriz narradora. As dramaturgias cênicas foram transmutadas nos chamados "cardápios", que deveriam funcionar como fios condutores para as apresentações. Cada elenco tinha dois cardápios, contendo cenas diferentes, um chamado de gratidão e outro de transformação, expostos primeiro a um público restrito, em ambientes acadêmicos ou nas residências de familiares e amigos das atrizes. A intenção do coletivo era verificar o impacto da encenação, se cumpria seu papel de encontro com o público, se era capaz de ofertar cuidado.

Figura 26 - Ensaio aberto de *Ô, de casa!...* [62].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós - 2016.

A partir dos ensaios abertos, as atrizes-narradoras identificaram outra fronteira, outra ponte de atravessamento nos encontros com o público, entre a concepção de processos teatrais e terapêuticos, entre o teatro e o não-teatro. Entenderam que o ato de doar histórias particulares, vibrando em estado poético, em estado de arte, poderia afetar os espectadores, ativando suas memórias e experiências de vida. Assim, as apresentações que se seguiram foram denominadas "dias de cuidar", quando havia uma preparação e um deslocamento em grupo em forma de ritual de celebração (FLORES; LIMA, 2017).

[62] Ensaio aberto do cardápio de gratidão de *Ô, de casa!*.... realizado na Casa da Linguagem. Na cena, as atrizes narradoras da esquerda para direita: Sônia Alão e Patrícia Pinheiro.

> No carro vamos deixando a ansiedade, a rotina de nossas próprias casas, a preocupação com os compromissos pessoais. A violência da cidade, os problemas do país, as desigualdades nas vivências de cada mulher, dos vários femininos que nos circundam. Entram risos, brincadeiras, ajustes de última hora, confiança mútua. Fazemos as últimas confissões: "tenho medo"; "hoje não estou bem"; "se eu esquecer você me ajuda?". E as últimas palavras dirigidas a nós mesmas, antes da dedicação para a casa: "estamos juntas"; "fique tranquila"; "amo vocês". Tudo o que vem em seguida é o desejo de que aquele seja um grande dia para a casa onde entraremos (FLORES; LIMA, 2017).

Após o período de ensaios abertos, através de anúncios em rede social (Facebook), o grupo disponibilizou-se a visitar outras casas. Nunca houve no tempo de execução de *Ô, de casa!...* qualquer visita à residência onde o experimento cênico ocorreria. Era a maneira de deixar abertura ao improviso e à adequação das atrizes ao espaço ofertado, garantindo a dimensão de experimentação espacial do momento partilhado e evitando tentativas prévias de controle. Havia apenas contato por telefone e/ou e-mail para afinar com os donos das casas o dia e a hora do cortejo de mulheres (FLORES; LIMA, 2017).

A utilização de todos os dispositivos acionados no processo de montagem, devolvidos ao público enquanto construção artificial da realidade constituída por signos dispostos a decodificação subjetiva, demonstra ter criado experiências ou vivências teatrais como ritualidade, como ato coletivo de coparticipação entre atrizes/performers e espectadores. Algo aproximado da definição de Grotowski sobre o teatro que buscava, conforme descrito por Flaszen e Pollastrelli (2007): "[...] o espetáculo é uma espécie de ritual coletivo, de sistema de signos" (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 40). Nesta acepção, não é apenas a espacialidade que define a aproximação entre atores e público, ou seja, a quebra da divisão entre palco e plateia com a criação do espaço teatral unitário, mas a capacidade de atuação enquanto ritualidade, onde todos são participantes.

Em outro recorte do testemunho de Andréa Flores, há a seguinte afirmação: "Eu levei essas histórias em pleno atravessamento do meu corpo para as casas onde estive junto àquelas mulheres, e fui atravessada por tantas outras que se produziram entre as atrizes, mas também e principalmente entre as famílias que nos receberam". Em outras palavras, a dádiva de cura trespassou os corpos das atrizes e dos espectadores, tornando todos participantes de uma ritualidade. Ela completa: "É como se o corpo fosse então alimentado, povoado, atravessado por tantas vivências que de alguma maneira também experimentasse novos trânsitos e novos conteúdos"; acrescentando ainda: "Talvez eu pudesse descrever a dádiva daqueles momentos com *Ô, de Casa!...* como, simultaneamente, um preencher de experiências

advindas de outras realidades e um renovar, estado de passagem dessas vivências, que não permite que o corpo seja apenas acúmulo de histórias, mas que seja porto, embarcação, atravessamento" (FLORES, 2022).

Figura 27 - Dia de cuidar em *Ô, de casa!...*[63].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós - 2016.

Do testemunho de Sônia Alão[64], entendi que a circulação da dádiva era uma realidade em cada casa adentrada: "Cada casa que a gente entrava para cuidar era como se entrasse num mundo novo e desconhecido, mas que logo ficava tão íntimo e cheio de emoções! Foi como estar entre o divino e o profano!" Uma troca constante de cuidado de si e de outres entre as atrizes narradoras e o público: "Posso dizer que foi uma experiência única e diferente a cada cuidar! Pena que tenha durado tão pouco, mas o bastante em sua plenitude! Evoé!"; que promoveu transformação de vida: "*Ô, de Casa*... pra mim foi como se uma porta do tempo se abrisse e eu pudesse ter voltado para épocas boas, tristes, reflexivas, melancólicas, foi de muito aprendizado e conhecimento, de trocas!!" (ALÃO, 2022).

Nas casas, outras descobertas cênicas aconteceram, sobretudo pautadas no trabalho

[63] Dia de cuidar, dia de exibição pública de *Ô, de casa!...* No carro, as atrizes Sônia Alão, Renata Maués, Patrícia Pinheiro e Andréa Flores se deslocam para casa que receberia a vivência-cênica.
[64] Sônia Alão, de 64 anos, que respondeu ao questionário elaborado para a pesquisa, onde identificou sua expressão de gênero como ser humano e definiu que atuou como integrante da equipe de criação e atriz narradora em *Ô, de casa!...*

performativo que, nas palavras de Flores e Lima (2017, p. 33), "[...] consiste em não desvincular o processo artístico das camadas de vida de cada uma de nós", deixando atrizes e públicos expostos e dispostos ao contato e afetações por todo o material sensorial que estava disponível.

Sons, músicas, orações, cheiros, pequenas porções de afeto comestíveis (bolinho de chuva, biscoitos amanteigados etc.), todos presentes enquanto dramaturgia ou elemento cênico, em atitude de oferta, ao alcance sensorial do público, em ritos e atos poéticos de cuidado. As novas descobertas fizeram os corpos das atrizes se expandirem em direção ao corpo de cada espectador, ultrapassando fronteiras, criando encruzilhadas.

No testemunho de Nani Tavares[65], foi possível observar novamente a intenção do *Teatro Dadivoso* de se estabelecer nas dobras de cuidado em dimensões políticas, éticas-poéticas e espirituais: "*Ô, de Casa!...* foi um encontro com o teatro nas bordas do cuidado e do cuidado nas bordas do teatro. Um acontecimento situado na fronteira entre uma arte espiritual e uma política espacial". A artista toca em pontos já explorados em nossa escrita como o partilhar de memórias: "Uma maquinação poética que constituía ao constituir-se cura pelo viés da experiência estética enquanto manifestação de uma existência que se repete na presentificação de nossas memórias [...] pela necessidade da enunciação de um agradecimento ou de uma transformação."; de narrativas de histórias de vida: "Da forma transmutada em ação. A cada estória uma evocação, um anúncio, uma renúncia, uma despedida. A cada tangência de vida uma partilha e um encontro de enredos"; em espaços de intimidades: "Corpos que vestem o íntimo das casas, dando à encenação uma visualidade única e uma organicidade em contínuo fluxo. Territórios de intimidade expostos para [...] acolher e ser acolhido". No entanto, acrescenta outro ponto das práticas de cuidado nas poéticas dadivosas, a saber a partilha de dádivas através do ato de dividir alimentos, como no recorte que segue: "Trajetórias de si ritualizadas como um banquete, uma prosa entre vizinhos, um jantar de família" (TAVARES, 2022).

> Ô, de casa, posso entrar para cuidar? é uma licença poética, um agô para adentrar no espaço íntimo do morador e receber o universo lírico do contador. Uma constelação de presenças visíveis e invisíveis. Uma ode aos mortos e um grito aos vivos. Corpos que evocam a força do animal, o poder do mantra, o encantamento da música e a magia da cena no seu limite mais tênue com o cuidado (TAVARES, 2022).

Em *Ô, de Casa!...* o ato de cuidado, em atitude de dádiva de comer junto, estava

[65] Nani Tavares respondeu ao questionário elaborado para a pesquisa, onde afirmou ter 44 anos, identificou sua expressão de gênero como feminino cis e disse que atuou como diretora e atriz narradora em *Ô, de casa!...*

presente na cena entre os dois elencos de mulheres que se formaram, eram os “cardápios”, de agradecimento ou transformação e no ato de partilhar alimentos após cada exibição pública. Nas casas, não havia cobrança de ingresso, apenas os elencos pediam para que o anfitrião convidasse vizinhos, familiares e amigos, e que, ao final, ofertasse alimento aos presentes durante um diálogo sobre a vivência do experimento cênico.

Figura 28 - Cortejo de mulheres em *Ô, de casa!...*[66].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós - 2016.

Interessante notar que Hyde (2010) pontua que o alimento é um elemento bastante presente nas doações, associado à partilha que sacia a fome, e corriqueiro em rituais. A doação de alimentos transita além da dimensão de consumo e do abastecimento corporal, em dimensão espiritual, como alimento para alma.

> Alimento é uma das imagens mais comuns de doação, por ser obviamente consumível. Mesmo quando não se trata de comida, quando é algo que consideramos um bem durável, é comum que se faça referência à dádiva como algo a ser comido. [...] É nesse sentido que uso a palavra “consumir” quando me refiro a uma dádiva – uma dádiva é consumida quando passa adiante, de uma mão a outra, sem garantia de recompensa. Há pouca diferença, portanto, entre consumir uma dádiva e mantê-la em movimento (HYDE, 2010, p. 36-37).

[66] Cortejo de mulheres em *Ô, de casa!...* Encerramento de mais um dia de cuidar, mais uma exibição pública. Na cena, as atrizes Andréa Flores, Renata Maués, Patrícia Pinheiro e Sônia Alão.

Nas religiões de matrizes africanas, os rituais são permeados por danças, músicas, orações, preces e alimentos, ofertados aos participantes com o princípio similar à lógica da circulação da dádiva, como descreve Aurino José Góis (2013, p. 334): "É através de alimentos ritualisticamente preparados que os adeptos do Candomblé saúdam seus Protetores divinos, que retribuem em graças (saúde, força, energia, prosperidade) o alimento recebido".

Essa forma de relação com o alimento transforma-o em elemento ritualizado, que favorece a conexão com a espiritualidade, uma forma de oração e prece, do preparo à partilha que encerra as celebrações religiosas. "[...] As festas no Candomblé não acabam quando os Orixás e Entidades saudadas se retiram do Barracão e os tambores cessam de tocar, mas sim depois que a comida, o ajeum, é servida a todos os presentes, como um sinal, por assim dizer, de benção e de graça [...]" (GÓIS, 2013, p. 336).

Figura 29 - Partilha de alimentos em ensaio de *Ô, de casa!...*[67].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós - 2016.

[67] A partilha de alimentos durante os ensaios de *Ô, de casa!...* Na cena, no porão do Poética Criatura, quando ainda localizado na Rua Riachuelo, nº 69, da esquerda para a direita: Andréa Flores, Anibal Pacha (parceiro convidado para integrar a criação), Michele Campos, Breno Filo, Nani Tavares, Sônia Alão, Ivone Xavier, Renata Maués e Marluce Oliveira. Ao centro, em segundo plano, a encenadora Wlad Lima, e, em primeiro plano, Patrícia Pinheiro.

Em *Divinas Cabeças* os elementos mapeados como enredos de cuidado de si e de outres foram bastante semelhantes, não apenas pela espacialidade escolhida e pela partilha das histórias de vida, já exploradas nesta escrita, mas pela constituição dramatúrgica nutrida em várias fontes, como poesias, cânticos, presságios e a composição dos elementos cênicos. Estes, dispostos à partilha, à troca com o público, enquanto oferta de si, parecem circular como dádivas, ofertadas como partes da atriz que compartilha suas histórias e seu desejo infantil de reconhecimento; são recebidas pelos espectadores nos rituais, nos atos poéticos, na disposição de todos os elementos cênicos e na partilha de alimentos ao final; e retornam à equipe de criação através dos testemunhos de cura e transformação percebidos a partir da vivência cênica.

Outro trecho do testemunho de Andréa Flores suscita a dobra da perspectiva da dádiva nas práticas de cuidado de si e de outres através do mistério, o atravessamento invisível que movimenta as ações em cena, a composição dramatúrgica: "*Divinas Cabeças* se revelou divinatório em minha experiência e, desta vez, de maneira ainda mais forte. Eu anunciei a mim mesma e à minha família inteira, inclusive meus sobrinhos, de que perderíamos nossa matriarca" (FLORES, 2022). Nesse ponto, rememoro o entendimento de teatro como cerimonial ou jogo ritual, conforme concebido por Grotowski, e comentado por Flaszen e Pollatrelli (2007, p. 42), onde o que garante o mistério e a atuação dos atores como xamãs é a teatralidade da vida. "No jogo ritual, no teatro, o ritual, as encantarias advêm das artificialidades". O termo teatralidade neste ponto de vista é compreendido como uma espécie de substituto laico do ritual religioso e "[...] aquilo que o ator faz diante do público não é representar, fingir artisticamente, mas um ato real: de coragem, de humildade, de oferta" (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 30-31).

Dessa maneira, a forma como ocorreu a circulação das dádivas nas poéticas do *Teatro Dadivoso* foi compreendida por mim de maneira bastante semelhante ao que escreveu Hyde (2010, p. 52): "Dádivas, presentes, doações são um tipo de propriedade cujo valor encontra-se apenas no seu uso e que literalmente deixam de existir como tais se não forem constantemente consumidos". Em *Divinas Cabeças,* a circulação da dádiva seguiu como testemunho, como reafirmação da participação na vida coletiva. Os rituais e atos poéticos foram ofertados como doação afetiva e generosa, voltada a produzir cuidado na conexão com o corpo coletivo, incluindo a dimensão espiritual, de maneira semelhante ao ciclo de circulação da dádiva: "O ciclo, portanto, é parte de um insight ecológico da mesma maneira que a troca de dádivas. [...] passamos a nos perceber como parte de um sistema autorregulador. [...] Somos seres sociais e espirituais; em algum ponto a vida biológica, a social e a espiritual não podem ser diferenciadas" (HYDE, 2010, p. 49; 70).

Figura 30 - Práticas de cuidado em *Divinas Cabeças* (3)[68].



Fonte: arquivo pessoal - 2021.

Samantha Castilho[69] aponta sentido de circulação das dádivas ofertadas na vivência cênica enquanto "[...] processo de gratidão aos antepassados, de rememoração e celebração pela vida daqueles que nos antecederam nessa experiência terrestre". Fala sobre a utilização de elementos culturais, "[...] como ervas, banhos, elementos que transversalizam gerações e reacendem conexões". Destaca, ainda, a árvore genealógica despontando no palco: "A disposição da árvore genealógica, com os retratos de mulheres [...] é possível evidenciar a potência e força das mulheres na composição familiar". Por fim, o testemunho parece salientar que a circulação das dádivas ocorre em ritmo próprio, singular, diferente da lógica cotidiana, da produção das relações líquidas e efêmeras.

> O ritmo de condução do espetáculo também traz um tempo muito próprio, que perpassa por uma temporalidade suave, que acompanha o ritmo calmo da vida. Ela por si só não é acelerada. Os seres humanos, imersos na correria de seus cotidianos que costumam buscar aceleração nesse fazer. Mas o espetáculo respeita esse tempo. O tempo do preparo dos elementos que compõem a

[68] A anunciação dos que vieram antes e dos que ainda virão. Na cena, no porão do Teatro do Desassossego, a atriz/performer Andréa Flores, conversa com os sobrinhos, alerta que haverá um dia em que estarão sós, mas que sempre serão acompanhados pela nossa ancestralidade e pelos que ainda hão de vir.

[69] Samantha Castilho, de 30 anos, ao responder o questionário elaborado para pesquisa, identificou sua expressão de gênero como feminino e definiu que atuou como espectadora durante a primeira temporada de *Divinas Cabeças.*

> homenagem. O tempo de vida das pessoas. O tempo que cada elemento deve aparecer (CASTILHO, 2022).

Figura 31 - Práticas de cuidado em *Divinas Cabeças* (4)[70].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós. Fotografia de Danielle Cascaes - 2021.

27/04/2022. Dia de Cuidar. Dia de Divinas Cabeças na Quartelada. O dia começou e acendi uma vela. Lembrei da mamãe. Queria que ela estivesse aqui. Coração tá mais acelerado hoje.

Preciso checar tudo. Será que o mingau vai ficar gostoso?

Cheguei cedo no espaço. Tô nervosa porque preciso arrumar tudo antes dos atores chegarem. Desde a roupa que visto, a cada ato de limpeza e organização do espaço cênico, tudo é ritual de cuidado comigo, com cada um integrante do coletivo, com cada espectador que adentrar hoje essa casa.

(FLORES BAYMA, 2022, s/p).

[70] A ciranda de Erês. Na cena, no porão do Teatro do Desassossego, a atriz/performer Andréa Flores rodopia com elemento cênico composto por tipiti (instrumento regional usado para espremer a mandioca e produzir o tucupi) e objetos que evocam o universo infantil, a presença de crianças, inclusive dos sobrinhos da atriz.

Figura 32 - Palco/altar em *Divinas Cabeças*[71].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós. Fotografia de Danielle Cascaes - 2021.

O fragmento no diário de bordo de criação de *Divinas Cabeças* revela em minha residência artística, atuando como diretora de palco, rituais de cuidado na preparação do espaço cênico. A concepção de cada elemento, em sua composição ou disposição na cena, foi pensada de forma a cumprir com a tarefa de produzir cuidado; usamos, por exemplo, alfazema todos os dias para limpeza energética. Preparamos cada elemento do cenário para comunicar/compor um ato poético simbólico de cura ancestral, com atravessamentos do sagrado. Arrumamos diversas bonecas pretas, velas, ofertas de pipocas e bombons etc. Todos os elementos carregavam uma simbologia, uma sentido de cura na vivência cênica. Cuidamos inclusive do alimento que seria ofertado ao final da exibição pública.

Em certas comunidades religiosas de matriz africana, termo utilizado por mim como uma síntese das tradições religiosas trazidas da África nas diásporas negras para o Brasil, há a concepção de que os Orixás, enquanto forças na natureza, e outras Entidades, como

[71] Palco/altar em *Divinas Cabeças*. Na cena, além da árvore genealógica da nossa família, é possível notar os seguintes elementos: dois alguidares de barro, um continha pipoca e o outro bombons (ofertas a entidades de religiosidades de matrizes africanas), velas (também comuns em práticas religiosas como na Umbanda e no Candomblé) e bonequinhos pretos (como crianças negras ou Erês).

Caboclos e Marujos, são espíritos de antepassados presentes na ordenação do mundo, na vida de cada adepto e de toda a comunidade. Por esta razão devem ser cultuados, o que ocorre através de celebrações direcionadas pelo som do tambor, por danças e pontos, e através de outros ritos, como os denominados de obrigações.

> Essa presença e atuação verificam-se tanto nas festividades em honra a eles, quanto nas obrigações ritualísticas de confirmação de seus devotos na iniciação, comumente conhecida como "fazer o santo". Tais festividades e obrigações, por sua vez, desvelam-se no cotidiano do iniciado como proteção e energização em sua existência terrena, perene e frágil. Em outras palavras, as festividades e obrigações ritualísticas suprem os iniciados de força e proteção para trilharem o caminho de sua realização pessoal aqui na terra (GÓIS, 2013, p. 323).

A narrativa de Aurino José Góis (2013) apenas reforça o que consideramos como possíveis trânsitos de cuidado que foram acionados em *Divinas Cabeças.* Para nós, todos esses elementos, de forma semelhante ao modo de produção de *Ô, de casa!...*, expressavam práticas de cuidado, dispostas a cura e transformação. Iniciadas entre a atriz e a equipe de criação, posteriormente ofertadas ao público como um devir dádiva, e que completava sua circulação quando retornava aos artistas, no partilhar do alimento e nas trocas de percepções sobre os atravessamentos produzidos, através do diálogo com os espectadores.

Assim, os modos de realização do *Teatro Dadivoso,* contendo uma gama de indutores e signos no processo de encenação, novamente me aproximaram da poética de Porão. Além da característica anteriormente citada, na conclusão de sua tese, Wlad Lima (2014) acrescenta que em seu teatro o texto dramatúrgico não é o único indutor, outros textos, independente do estilo, são passíveis de apropriação para a dramaturgia do espetáculo. Espetáculo que se coloca de alguma maneira aberto para decodificação dos espectadores. Assevera que o princípio de todo processo de criação deve ser uma experiência com possibilidade de autocuidado, com a utilização das histórias de vida de seus criadores, e que há o desejo de provocar afetações, ainda que sem qualquer controle ou previsibilidade de que se concretizem. A imprevisibilidade abre caminho para outras afetações, para produzir outros sentidos.

Figura 33 - Elementos cênicos de *Divinas Cabeças*[72].



Fonte: arquivo pessoal - 2021.

Interessante notar que em outro recorte do testemunho de Wlad Lima, ao ser questionada por mim sobre o momento em que o *Teatro Dadivoso* ficou diferente do Teatro ao Alcance do Tato, a encenadora ressalta a percepção da necessidade de cuidado, inicialmente entre os próprios atuantes. Ao rememorar o processo de montagem de *Ô, de casa!*... descreve: "[...] você naquele momento, tentando voltar para o teatro e depois toda a situação de doença do teu filho. Foi bom participar daquele coletivo! A Andréa ser amparada e experimentar da vida em coletivo que ela dizia que não tinha. A experiência de dirigir outras pessoas. [...]". Mais adiante acrescenta: "Aquilo foi incrível! [...] São histórias tão lindas! Eu acho que o Teatro Dadivoso é quando a gente percebe intuitivamente que nós vamos precisar nos cuidar em algum

[72] As bonecas pretas, elementos cênicos presentes na composição cenográfica de *Divinas Cabeças.*

âmbito" (LIMA, 2022).

Nesse momento, Wlad abordou algumas das situações vividas pelas atrizes que compunham o processo de criação de *Ô, de casa!...,* realçando que o que se construiu no coletivo foi a necessidade de cuidar, amparar e ser amparada, de ser curada de alguma dor, mesmo que tais questões fossem apenas intuídas, não estivessem racionalmente elaboradas como mote para o trabalho, mas atendiam aos acontecimentos que atravessavam a vida das artistas.

De igual maneira, em outro trecho de nossa conversa, Wlad comenta sobre o processo de criação de *Divinas Cabeças,* pontuando o quanto a produção cênica foi revelando necessidades de cuidado e cura entre os artistas criadores, e que potencialmente seriam atravessadas coletivamente pela vivência da pandemia. Ela dispara: "[...] eu acho que nós estávamos nos preparando para a grande perda que viria. Eu acho que a espiritualidade estava nos dizendo: Olha, vai ter um momento pandêmico aí, vai ter um momento de grandes perdas. Pessoas desse grupo vão perder pessoas muito queridas, que são as nossas mães, né? Vai ter muito medo, muito susto" (LIMA, 2022).

Retomei mais uma vez o diálogo com Lima (2014), por ter percebido que as poéticas dadivosas embora sigam as características citadas como elementos das poéticas do Teatro de Porão, propõem outros modos de realização, seja a enunciação explícita do desejo de produzir e ofertar cuidado ao público, ou o trânsito com elementos do sagrado, que aciona uma camada de dimensão espiritual que não corresponde aos princípios norteadores das poéticas ao Alcance do Tato, e um atravessamento intuitivo, quase premonitório, que desperta a necessidade de fazer circular dádivas de cuidado como preparação e sustentação emocional para a vivência de momentos difíceis para os artistas criadores.

No entanto, mesmo que nas produções cênicas do *Teatro Dadivoso* o desejo de conceber práticas de cuidado sempre tenha estado presente, a realidade só se fez a partir das trocas com os espectadores. Em *Divinas cabeças,* esses diálogos também iniciaram nos ensaios abertos e culminaram nas exibições públicas realizadas durante o projeto do Coletivas Xoxós denominado Quartelada Teatral[73].

Outro trecho do testemunho de Breno Filo destaca as afetações produzidas desde os ensaios de *Divinas Cabeças:* "[...] cheguei a ver alguns - poucos - ensaios. Cheguei a

[73] A Quartelada Teatral foi projeto desenvolvido pelo coletivo entre os meses de abril e maio de 2022. A cada quarta-feira do mês de abril foi apresentado um espetáculo do repertório do coletivo, repetindo-se o mesmo formato no mês de maio. Todos os espetáculos apresentados são solos da atriz Andréa Flores, a saber, *Rala Palhaço!, Meu Poema Imundo, Curupirá* e *Divinas Cabeças.* Apenas *Divinas Cabeças* é identificado pelo coletivo como poética do *Teatro Dadivoso.*

perceber algumas linhas de conexão entre ambas as propostas, por mais diferentes que fossem. Em parte, testemunhei o impacto que a pandemia produziu em todo o espetáculo". Afetações que levaram a questionamentos: "Me questionei o quão difícil deve ter sido produzir uma estreia remota"; percepções: "Percebi o quão agridoce foi a experiência presencial, em razão das ausências que latejavam. Afinal, para nós, a vida presencial, depois de todo esse isolamento, passa bem longe de qualquer normalidade"; e significações: "Entendo ambas as produções como vivências de um teatro que é ferida e sutura. Convocação e presentificação de vida apesar dos vazios, fracassos e conflitos. Doença e vacina, para quem adentra o espaço da cena" (GARCIA, 2022).

A partir dessas reflexões, vislumbro a importância dos ensaios abertos e as transformações apreendidas na sequência do processo de montagem, da percepção sobre a primeira temporada, realizada na modalidade remota, e a segunda, já em formato presencial. Sem dúvida, a pandemia nos atravessou de diversas formas, prolongando o período de montagem, obrigando a estreia online e modificando parte de sentido do cuidado da vivência cênica, ao menos para seus criadores, em cuidado às perdas vividas, em processo de cura para superação de lutos[74].

O testemunho de Leila Silva[75] me tocou profundamente, pois destacava impactos distintos causados por *Divinas Cabeças* em suas duas temporadas, ressaltando a espacialidade da exibição pública: "Então, quando eu assisti o Divinas online, sei lá, não me senti envolvida, pensava só no trabalho que vocês tiveram. Mas quando fui presencial foi totalmente diferente. O espaço do porão já era diferente. Nunca tinha ido num teatro no porão". Outro ponto para promover uma experiência diversa da virtual foi a energia do lugar: "Mas ali, no espaço que teve o espetáculo, a energia era muito diferente, forte. Parecia que tinha atravessado um portal. Senti um arrepio"; também presente na atuação da atriz/performer: "Quando eu passei naquele espaço que a Andréa ia depois das cenas tive a impressão de ter uma pessoa lá. Eu não olhei, mas bateu um nervoso. [...] A Andréa falava parece uma senhora ancestral contando as histórias" (SILVA, 2022).

[74] Ainda é difícil escrever sobre isso. Perdemos nossa mãe, Nilma Bentes Flores, Wlad Lima perdeu sua genitora, Dolores de Souza Lima, e Leoci Medeiros um primo-irmão, Renato Cecim.
[75] Leila Silva partilhou seu testemunho através de conversa em vídeo-chamada.

Figura 34 - Ensaio aberto de *Divinas Cabeças*[76].



Fonte: arquivo pessoal - 2020.

Mais adiante na conversa, Leila afirmou: “Cara, quando a Andréa começou a apresentar a árvore genealógica, que eu via a foto da tua mãe, eu fiquei com vontade de chorar. Aí eu senti: - Ela tá aqui!”. Seria realmente possível nossa mãe ter estado presente durante aquela exibição pública de *Divinas Cabeças*? Os rituais cênicos seriam realmente capazes de abrir portais com o sagrado? Em outro ponto, Leila destaca: “Mas a cena mais forte pra mim foi da ciranda, da roda das crianças. Égua, parece que tinha uma luz na Andréa, que era maior que a iluminação da cena. [...] Ao mesmo tempo parecia que ela estava colocando um manto de proteção sobre os meninos”. Por fim, a espectadora descreve: “Eu me emocionei muito. Aí, no final, ela veio me abraçar e eu tive a nítida sensação que tinha duas pessoas. Eu tenho certeza que a tua mãe tava lá, Roberta. Ela me abraçou junto com a tua irmã. A gente chorou abraçadas”. Concluiu sua fala compreendendo o espetáculo como: “[...] Um teatro para encher de esperança, trazer vida e um banho de afeto” (SILVA, 2022).

[76] Na cena, a atriz/performar Andréa Flores limpa os pés do convidado, Alexandre Baena, com elemento cênico em ritual de limpeza e purificação em *Divinas Cabeças.*

Vanessa Lisboa[77] salientou múltiplas sensações, inicialmente a partir da acolhida da equipe, da visualidade do espetáculo e dos cheiros presentes nas cenas: “A receptividade antes de iniciar o espetáculo "Divinas Cabeças" já me chamou atenção, [...] a visualidade, cheiros que remetiam a infância, [...] a intenção do despertar sensorial com os cheiros, os sons que ambientavam para a sensação de relaxamento”. Sentimentos, emoções e atravessamentos foram disparados por elementos cênicos: “Visualmente fiquei encantada com aquelas lindas bonecas pretas espalhadas pelo espaço, [...] que causaram em mim um transbordar de reconhecimento, sendo uma mulher preta, que também viveu muitas daquelas situações de violência e negação de sua negritude na infância”; e igualmente produzidos pela identificação com as histórias narradas: “[...] a experiência do início ao fim me trouxe várias emoções, e sentimentos, [...] com algumas cenas que revelavam comicidade dos causos escutados e dos vividos. [...] Em muitos momentos me sentia em família, com a forma como atriz contava-nos as histórias de sua família” (LISBOA, 2022).

Na percepção de Vanessa, a partir de seu testemunho, as afetações como espectadora culminaram no entendimento da necessidade de cuidado, em especial sobre o luto vivido durante o período pandêmico: “Alguns relatos da narradora sobre o desapego, e a finitude, ainda que com os laços eternos, sentimentos infindáveis por nossos entes amados, me marcaram muito, me fazendo refletir sobre como lidamos com as perdas, e sobre todo o dolorido e desafiador período pandêmico”. O cuidado, neste caso, apontou como caminho o reconhecimento da ancestralidade: “Mas saí do espetáculo principalmente com a sensação da necessidade de cuidar, cuidar mais de mim, dos meus, e acreditando que um caminho importante para isso é o reconhecimento de minhas raízes, reconhecimento de quem sou” (LISBOA, 2022).

Para Yasmin Ramos[78], a vivência cênica deflagrou, em um primeiro momento, o sentimento de vazio: “Ao assistir Divinas Cabeças, a primeira sensação que tive foi a de vazio. Isso porque percebi ao ver a peça que não conhecia nada sobre o meu passado, a minha história e sobre os meus familiares”. E, em um segundo momento, o desejo de buscas às memórias familiares, de seus antepassados, em cerne semelhante ao de Vanessa Lisboa: “Após esse

[77] Vanessa Lisboa, de 26 anos, é integrante recente do Coletivas Xoxós. Uma artista potente e sempre disponível às trocas nos processos de criação do coletivo. Respondeu ao questionário elaborado para a pesquisa, onde identificou sua expressão de gênero como em processo de descoberta e afirmou que atuou como espectadora da 2ª temporada de *Divinas Cabeças.*

[78] Yasmim Ramos, de 22 anos, chegou ao coletivo recentemente com grande potência de trabalho artístico, principalmente nos processos de criação dramatúrgicos. Preencheu o questionário elaborado para a pesquisa, onde partilhou seu testemunho, identificando sua expressão de gênero como feminino e afirmando que atuou como espectadora durante a segunda temporada de *Divinas Cabeças.*

momento inicial, eu comecei a pensar que talvez a provação estivesse ali, que eu precisava sentir aquilo para poder ir atrás, buscar essa memória esquecida de mim e dos meus" (RAMOS, 2022).

Figura 35 - Entrada da atriz no espaço cênico em *Divinas Cabeças*[79].



Fonte: arquivo pessoal - 2021.

Ana Paula Monteiro Leite, já apresentada nesta trama-tese, relata a transformação vivida nas dobras das práticas de cuidado na exibição pública de *Divinas Cabeças.* A espectadora ressalta elementos cênicos como disparadores de afetações em seu corpo: "a iluminação, o som, as cores"; mas, principalmente, a atuação da atriz/performer: "A protagonista da cena tomou conta do cenário, ocupou e fez presença inteiramente. [...] A mudança de tom de voz e atitudes eram muito evidentes de que algo muito intenso acontecia ali, e senti isso dentro de mim" (LEITE, 2022).

Em seu testemunho, ela explicita as emoções evocadas em sua participação no ritual cênico: "Meu coração acelerou e lágrimas vieram aos olhos em diversos momentos, porém,

[79] Na cena, a atriz/performer Andréa Flores adentra o espaço cênico abrindo os portais com o sagrado para as práticas de cuidado realizadas durante *Divinas Cabeças.*

em especial, me recordo que as histórias contadas sobre as peripécias do avô foram muito marcantes. Eu ri, eu chorei, eu lamentei". Em parte, tais emoções parecem ter sido suscitadas pela narrativa dramatúrgica, que trouxe à tona elementos de sua história familiar: "Não conheci meus avôs, já eram falecidos quando nasci. Tudo o que sei a respeito deles foi contado por minhas avós, com quem tive contato muito efetivo por toda minha infância; também meus pais contam sobre os seus próprios pais [...]". Houve também o resgate de outras experiências em rodas de cura: "Recordei agora de uma vivência que tive em uma roda de cura em que eu pensava muito na minha avó, como mulher mãe-viúva e que cuidou do meu pai e tia sozinha há muitos anos, em uma sociedade tão diferente da nossa. Pensei na força daquela mulher [...]" (LEITE, 2022).

Na esteira de outros depoimentos, Ana Paula distinguiu a necessidade de honrar sua ancestralidade: "Senti a importância de resgatar minha memória familiar, [...] várias vezes pensei em como todos nossos familiares nos compõem, de alguma maneira, mesmo que seja por algo que apenas ouvimos a respeito deles. Como isso é potente, instigante. Todos esses aspectos foram muito emergidos naquele dia da encenação", como um gatilho que leva à transformação: "Honro minha ancestralidade com mais certeza hoje, do que quando cheguei ao espetáculo naquela noite. É muito louco como uma encenação me tocou tanto e que, como espectadora, entrei de uma forma e saí de outra. [...] me sinto uma mulher mais completa depois daquele dia. [...]" (LEITE, 2022).

3.6. Epílogo: relatos de uma cena dadivosa

Acompanhei um dos elencos de *Ô, de casa!...* em uma das apresentações do ato de gratidão pelo elenco que acabou se denominando "*Florescer"*, e que ocorreu no Casarão Viramundo[80], a convite dos artistas residentes ali. Era "dia de cuidar", como elas anunciavam umas às outras antes de sair. Encontrei com o elenco pouco antes da saída, na casa de uma delas. Coração já bateu mais forte ao ouvir, ainda do corredor do prédio, em frente ao apartamento, a música que eu costumava cantar para os meus filhos ainda em meu ventre. Entrei, nos abraçamos. Era a primeira vez que iria acompanhá-las após a recuperação do meu filho, após

[80] Casarão Viramundo era um espaço cultural localizado no bairro da Cidade Velha, em Belém, com ações em arte, educação e cuidado de pessoas em situação de vulnerabilidade. O espaço era mantido como resultante da união de dois coletivos, o coletivo Viramundo e a Trupe da Pro Cura, que atuavam em ruas, instituições de saúde e universidades.

precisar ter abandonado o processo de criação. Elas faziam um breve ensaio de algumas histórias e canções. Logo em seguida rumamos para o Viramundo.

Imagem 36 - Preparação para dia de cuidar[81].



Fonte: arquivo pessoal - 2017.

Ao chegarmos no local, aguardamos do lado de fora, pois faltavam alguns convidados. Tensão pelo entorno, medo da violência urbana. Chegou a hora. Entrei antes de todas, meu desejo era fotografar. Logo o ritual se iniciou. Cardápio de Transformação, conforme a casa havia solicitado quando convidou o grupo. As atrizes emitiam sonoridades de palavras que pareciam pertencer a uma outra língua, depois os sons vieram como chuva e batidas de coração. Quando já podíamos vê-las, uma música – que parecia convidar os presentes – começou a ser entoada em conjunto com partituras corporais que remetiam a outros signos, de animais e elementos vegetais. As vestimentas das atrizes, em trajes semelhantes aos de curandeiras em rituais de religiões de matriz africana ou de alguma tradição antiga. De repente, um cheiro, parecia de lavanda, não, terra, não, patchouli. Talvez todos esses cheiros.

[81] Na cena, Andréa Flores prepara o objeto cênico que lhe acompanha na cena enquanto entoa cânticos de cura.

Imagem 37 - Pela rua, aguardando para entrar em ato de cuidado[82].



Fonte: arquivo pessoal - 2017.

As atrizes tomaram conta do espaço em meio ao público, e então começaram a narrar as histórias. A primeira que ouvi era de Renata Maués, e eu já conhecia da roda de mulheres. Ela falava do dia em que uma grande chuva fez uma árvore cair sobre a casa em que ela morava. Ela e a filha abrigaram-se por um tempo na casa da vizinha, e a filha, em gratidão, fez o desenho de uma mão, batizada de "mão amiga". Imediatamente lembrei que a história me emocionou desde a primeira vez, devido ao poder da solidariedade e da amizade. Pensei novamente nas minhas vizinhas, mulheres que conheci quando ainda morava em outro condomínio. Passamos pelo período de gestação quase todas ao mesmo tempo, meses, um ou dois anos de diferença. Cinco, seis ou oito mulheres. Não lembro! Mas lembro que descer, sair da clausura e solidão do meu apartamento, e encontrá-las era mágico. Quantas vezes partilhamos histórias, sofrimentos, dúvidas, dicas e alimentos. Vimos nós e nossos filhos crescendo. Mãos amigas!

Depois, ao voltar a atenção às atrizes, ouço minha história, dos meus filhos, da forma como foram gerados e do sentido do nascimento deles.

13 de abril de 2016. Mesmo diante de tantas incertezas na vida, eu sempre tive uma certeza: de que queria ser mãe! Quando encontrei

[82] Na cena, ao fundo, as atrizes narradoras Patrícia Pinheiro e Renata Maués. À frente, as atrizes narradoras Andréa Flores e Sônia Alão.

o Amor, sabia que era questão de tempo (o Teatro me trouxe o Amor). O tempo passou e a hora chegou. Grávida! Mas como assim? Não ia demorar? Não era velha para engravidar?
Depois veio a surpresa: não era um, mas dois bebês. Meu Deus! O que vou fazer? Dois? Meu coração batia mais do que bateria de escola de samba.
Muitos meses e medos depois eles chegaram. Dois bonequinhos! Dois corações fora do meu peito! Duas almas gêmeas fora do meu corpo! Obrigada por terem me escolhido!
(FLORES BAYMA, 2016, s/p).

Minha história foi a primeira surpresa da noite: eu estava lá! Não pude encenar, não pude contá-la, mas ela continuava lá. As mulheres continuavam cuidando de mim da mesma forma como quando meu filho foi para a UTI e elas foram à recepção do hospital. Não pude vê-las ou ouvi-las, mas senti o cuidado enquanto chorava pedindo pela vida de meu filho. A roda de mulheres se fez lá também! Eram cenas que eu revisitava na memória ao sentir meu corpo todo revirar.

Na sequência, a história da minha avó, escrita por mim para a cena. Eu saí do processo, mas elas deram um jeito de me deixar ficar. Por fim, mais narrativas de avós – dessa vez os avós de Patrícia Pinheiro – me faziam encontrar os fios que me conectavam a elas e que as conectavam a mim, e eu via minha vida alargar por entre esses fios do convívio, da cena, da delicadeza, da partilha de histórias.

Mesmo afetada por todas as emoções rememoradas, não deixei de olhar ao redor. Ao longo da encenação, o público chorava, ria, cantava, dançava, mas, ao final, durante o diálogo, muitas avós foram citadas, umas cheirando a alfazema como a nossa, outras a jasmim. Algumas mães, aos prantos, contaram sobre adoecimento de filhos, a distância de parentes ou a inevitável saudade. Os relatos do público se misturavam aos da dramaturgia, mostrando que as linhas por entre as quais eu me sentia ampliar também circulavam entre as pessoas daquela sala.

Figuras 38 e 39: Linhas de atravessamento entre elenco e plateia em *Ô, de Casa!...* (1 e 2)[83]





Fonte: arquivo pessoal - 2017.

As afetações suscitadas pelo experimento cênico geraram um sentimento de gratidão, unanimemente verbalizado. As trocas de histórias permaneceram durante o partilhar

[83] Na cena 1, a atriz narradora Sônia Alão conta a história da minha avó Julith sob o olhar atento e interessado dos espectadores. Na cena 2, a atriz narradora Patrícia Pinheiro interage com o público na brincadeira popular de passar o anel entre mãos. Ao fundo, é possível perceber a atuação da atriz narradora Andréa Flores.

do alimento da casa, unindo os presentes em uma espécie de comunhão. Ao voltar com as atrizes, após a exibição, era evidente que gratidão e comunhão estavam conosco. O dever de ofertar cuidado havia sido cumprido e algo também retornava para elas. Era dádiva. “O Teatro Dadivoso existe”, pensei.

VOZES PRESENTIFICADAS

ALÃO, S. **Testemunho de Sônia Alão.** Resposta ao questionário da pesquisa. Via Google Forms. Belém, 14/09/2022.

ALCÂNTARA, C. N. de. O trabalho do ator e a arte de ficcionar a si mesmo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença.** v. 3, n. 3, 902-922, 2013.

ANDRADE, V. F. de. **Poéticas do afeto no teatro de grupo:** Trânsitos e alianças entre os criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016). Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

ASLAN, O. **O ator no século XX:** evolução da técnica/problema da ética. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AUTRAN, P. Apresentação. In: KAZ, L.; HELIODORA, B.; BRANDÃO, T.; MAGALDI, S.; MARINHO, F. **Brasil, palco e paixão.** Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2004/2005.

BACHELARD, G. **A poética do espaço.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

BEZERRA, D. **Memórias cênicas:** poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990). Belém: Instituto de Artes do Pará, 2013.

CASTELLO, R. **Testemunho de Rebecca Castello.** Resposta ao questionário da pesquisa. Via Google Forms. Belém, 25/08/2022.

CASTILHO, S. **Testemunho de Samantha Castilho.** Resposta ao questionário da pesquisa. Via Google Forms. Belém, 30/08/2022.

CARDOSO, C. P. **Outras falas:** feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

COHEN, R. **Performance como linguagem:** criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CORRÊA, L. **Testemunho de Lucas Corrêa.** Resposta ao questionário da pesquisa. Via Google Forms. Belém, 07/09/2022.

CUNHA, A. G. da. **Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa.** 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição.** Lisboa: Relógio D`água, 2000.

DEUS, Z. A. de. **Os herdeiros de Ananse:** movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na universidade. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Belém, 2008.

FARIA, J. R.; GUINSBURG, J. **História do teatro brasileiro.** v. 2. Do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2013.

FERRACINI, R. Apresentação. In:_____ (Org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006.

FERRACINI, R. Materialidade: forças invisíveis da atuação. In:_____. **Ensaios de Atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: SESC: Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

FLORES, A. B. **Relatório final** do Projeto de Pesquisa, Experimentação e Difusão artística. Belém: Fundação Cultural do Estado do Pará. s/p. [não publicado], 2016.

_____. **Testemunho de Andréa Flores.** Resposta ao questionário da pesquisa. Via Google Forms. Belém, 08/09/2022.

FLORES, A. B.; LIMA, W. de S. Ô, de casa! Posso entrar para cuidar? um teatro-cura ao alcance do tato. **Revista Nufen: Phenom. Interd**, v. 9, n. 1, 20-39, 2017.

FLORES BAYMA, A. **Testemunho de Antonio Flores Bayma.** Resposta ao questionário da pesquisa. Via Google Forms. Belém, 30/08/2022.

FLORES BAYMA, R. B. **Diário de bordo de criação de *Divinas Cabeças*.** s/p. [não publicado], 2020.

_____. **Diário de bordo de criação de *Divinas Cabeças*.** s/p. [não publicado], 2022.

_____. **Cavalo de Marias:** dramaturgia em processo. s/p. [não publicado], 2022.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito.** Trad. Márcio Alves da Fonseca e Alessandro Fontana. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRAZÃO, L. M.; FUKUMITSU, K, O. **Gestalt-terapia:** fundamentos epistemológicos e influências filosóficas. São Paulo: Summus, 2013.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARCIA, B. F. C. de S. **Testemunho de Breno Filo Creão de Sousa Garcia.** Resposta ao questionário da pesquisa. Via Google Forms. Belém, 12/09/2022.

GLENADEL, P. **A fábrica do feminino**. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

GÓIS, A. J. As religiões de matrizes africanas: o Candomblé, seu espaço e sistema religioso. **Horizonte.** Belo Horizonte, v. 11, n. 29, p. 321-352, jan./mar. 2013.

GONZALEZ, L. A mulher negra na sociedade brasileira. In: LUZ, M. T. (Org.). **O lugar da mulher:** estudos sobre a condição feminina na sociedade atual. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

HYDE, L. **A dádiva:** com o espírito criador transforma o mundo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ICLE, G. **Pedagogia teatral como cuidado de si.** São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

KAZ, L. Brasil palco e paixão: o espectador e o espetáculo. In: KAZ, L.; HELIODORA, B.; BRANDÃO, T.; MAGALDI, S.; MARINHO, F. **Brasil, palco e paixão.** Rio de Janeiro: Aprazível edições, 2004/2005.

LAVAND, A. R. C. **Ânima Trama:** dança e artes mágicas como processo de autocriação. Tese memorial apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/UFPA). Belém, 2021.

LEÃO, R. M. de. **Orum Ayê:** um mito africano da criação. São Paulo: Scipione, 2014.

LEITE, A. P. C. M. **Testemunho de Ana Paula Chagas Monteiro Leite.** Resposta ao questionário da pesquisa. Via Google Forms. Belém, 12/09/2022.

LEVI, C. **Teatro brasileiro:** um panorama do século XX. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997.

LICONTI, J. L.; DUENHA, M. L. Cuidado/curadoria de si, cuidado/curadoria do mundo: modos de performar reciprocidade. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.

LIMA, J. P. M. **Testemunho de João Paulo Menezes Lima.** Resposta ao questionário da pesquisa. Via Google Forms. Belém, 30/08/2022.

LIMA, W. **O teatro ao alcance do tato.** Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, 2014.

_____. **Testemunho de Wlad Lima.** Entrevista concedida à Roberta Bentes Flores Bayma. Gravada em áudio. Belém, 22/04/2022.

LISBOA, V. L. G. **Testemunho de Vanessa Letícia Gomes.** Resposta ao questionário da pesquisa. Via Google Forms. Belém, 07/09/2022.

MARIA, A. **O relicário.** Belo Horizonte: Quixote+Do Editoras Associadas, 2018.

MAUÉS, R. M. **Testemunho de Renata Motta Maués.** Resposta ao questionário da pesquisa. Via arquivo do Word. Belém, 29/08/2022.

MAUSS, M. **Ensaio sobre a dádiva.** Trad. António Filipe Marques. Lisboa: Edições 70 LTD, 2013.

MEDEIROS, L. **Testemunho de Leoci Medeiros.** Resposta ao questionário da pesquisa. Via Google Forms. Belém, 31/08/2022.

MOURA, B. M.; NASCIMENTO, Z. "Ninguém é melhor do que tu": Zélia Amador de Deus, negra e nortista, uma intelectual brasileira. **Opará:** Etnicidades, Movimentos Sociais e Educação, Paulo Afonso, v. 8, n. 13, 2020.

NASCIMENTO, J. M. G. C.; ALVES, H. Da trama ao ato: por uma dramaturgia do ator. **Pitágoras 500.** Revista de Estudos Teatrais. UNICAMP, Campinas, v. 05, n. 01, p. 111-134, jan./jul. 2015.

OLIVEIRA, A. **Testemunho de Alessandra Oliveira.** Resposta ao questionário da pesquisa. Via Google Forms. Belém, 25/08/2022.

PINHEIRO, L. B. M. Tradição oral e memória dos povos de religiões de matrizes afro-brasileiras: possibilidades de pesquisa em história. **Cadernos do Tempo Presente.** São Cristóvão-SE, v. 08, n. 04, p. 79-92, jul./dez. 2017|.

RAMOS, Y. de A. **Testemunho de Yasmin de Almeida Ramos.** Resposta ao questionário da pesquisa. Via Google Forms. Belém, 08/09/2022.

ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SELIGMANN-SILVA, M. O local do testemunho. **Tempo e Argumento. Revista do Programa de Pós-graduação em História.** Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3 – 20, jan. / jun. 2010.

SILVA, A. S. da. (Org.) **J. Guinsburg - diálogos sobre teatro.** 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2002.

SILVA, J. M. da; SILVA, H. M. da Escrita de si e memória: a narrativa como testemunho de vidas. **Revista Tabuleiro de Letras.** Salvador, v. 12, n. 02, dezembro de 2018.

SILVA, L. **Testemunho de Leila Silva.** Entrevista concedida à Roberta Bentes Flores Bayma. Gravada em áudio. Belém, 20/05/2022.

SIMAS, L. A. **O corpo encantado das ruas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Fogo no mato:** a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

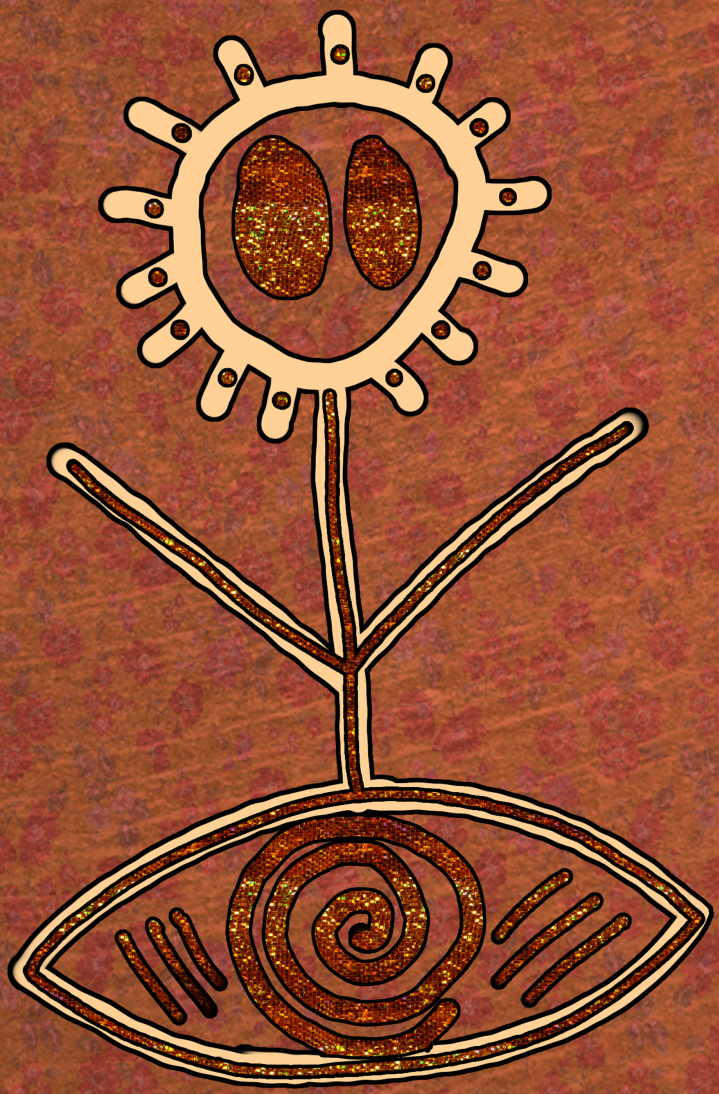
TAVARES, N. **Testemunho de Nani Tavares.** Resposta ao questionário da pesquisa. Via Google Forms. Belém, 30/08/2022.

TORRINHA, F. **Dicionário latino português.** 2ª ed. Porto: Gráficos Reunidos Ltda., 1946.

Teatro Dadivoso:
Ritos e Atos Péticos como Práticas de Cuidado de Si e de Outres

ATO IV

POUSAR METAMORFOSES NAS DRAMATURGIAS DADIVOSAS



ROBERTA BENTES FLORES BAYMA, 2023.

Enquanto os orixás festejavam, **Oxalá** dormia profundamente. Ao acordar do longo sono e deparar com tanta beleza, começou a se dar conta do que havia acontecido [...] O saco da criação já não estava com ele [...] Deprimido, **Oxalá** retornou ao Orum. Lá ele esperava encontrar uma resposta junto ao seu pai. Ao se prostrar diante de **Olorum**, ele foi severamente repreendido [...] O filho não ousou encarar o pai e aceitou a proibição. Ouviu o que ele tinha para lhe dizer e pediu licença para se retirar do grande salão.
Olorum então lhe disse: - Por ser o meu primogênito, sinto uma grande afeição por você e lhe dou o meu perdão.
Oxalá agradeceu e tomou para si a lição do pai. **Olorum** continuou:
- Eu resolvi colocar em sua cabeça a semente de uma ideia. Aproveite a oportunidade e lhe dê forma. Siga o seu caminho humildemente. Desvia-te dos dendezeiros, cumpre com as obrigações e cria o que falta ser criado.
Antes de seguir o conselho de **Olorum**, **Oxalá** depositou na encruzilhada uma oferenda para **Exu**. [...] Satisfeito, **Exu**, não trapaceou **Oxalá** e ele foi cumprir o que estava sendo gerado em sua cabeça. [...]

A ideia gerada por **Olorum** na cabeça do filho era a da criação do ser humano, um ser semelhante aos deuses. Então, **Oxalá**, decidiu que faria o ser humano com o Ar. Mas com essa matéria ele não conseguia dar forma ao homem, já que o Ar lhe escapava entre os dedos. Mesmo assim não desistiu. Tanto fez que conseguiu moldar a criatura com aragem. Ao colocá-la no sol, a figura se mostrou transparente. Por ser leve, não conseguia ficar parada, pois, feita de aragem, flutuava que nem um balão. O homem de Ar teria

também um grande defeito: o que ele pensasse logo se evaporaria, assim como seu corpo translúcido.

Persistente, **Oxalá** seguiu em frente com seu plano. Escolheu a Água como elemento. Dirigiu-se a um poço, lugar sob sua proteção, e começou a trabalhar o líquido para moldar a figura, mas a Água não se deixava fixar em uma forma. E todo o seu trabalho foi por água abaixo.

Obstinado, **Oxalá** não desistiu e continuou seu experimento. Escolheu o terceiro elemento, o Fogo. Para seu desalento, ao finalizar a obra, ela se incendiou. Decepcionado pela terceira vez, **Oxalá** entrou em estado de profunda tristeza. [...]

Mas alguém ouviu seus lamentos e veio socorrê-lo.

Certa manhã, **Nanã** bateu na porta da casa de **Oxalá**. Queria saber o motivo das suas queixas. [...] **Nanã** ouviu e se apiedou do companheiro: - Não se desespere, eu tenho a solução para o caso e vou ajudá-lo. Venha comigo.

E **Oxalá** seguiu a velha até o pântano, região sob a proteção de **Nanã**, senhora da lama sedimentada no fundo das águas lodosas. Na beira da água, **Nanã** retirou uma boa quantidade de Barro e disse: - Agora cria o ser humano.

Oxalá se pôs a trabalhar. Diligentemente amassou o Barro, moldando o corpo da criatura. Assim que o corpo ficou pronto, um profundo silêncio se fez, e **Olorum** soprou seu hálito sobre ele. O ser humano, animado pelo sopro do criador, respirou, abriu os olhos e viu a luz. Agora ele podia seguir em frente e cumprir a tarefa de povoar a terra. [...]

Vendo que a criatura ganhava sua independência e que **Oxalá** *se alegrava com o feito,* **Nanã** *se dirigiu a ele e, muito séria, falou:*
- A criação é sua, mas o elemento criador, o Barro, é meu. Assim, um dia o ser humano retornará ao pó de onde veio. Eu dei a matéria inicial e a quero de volta. [...]

Executada a obrigação, **Oxalá** *se dirigiu à morada de* **Olorum** *a fim de comemorar o feito com seu pai.* **Olorum** *recebeu em seus braços o filho mais velho e lhe deu o poder sobre o Ar e sobre a paternidade.*

(LEÃO, 2014, p. 22-28)

ATO IV - POUSAR METAMORFOSES NAS DRAMATURGIAS DADIVOSAS

Ao iniciar a composição deste ato poético novamente retomo o mito africano da criação da Terra, conforme narrado por Leão (2014). No trecho da narrativa, Oxalá acorda de um sono profundo, reconhece seu fracasso ao pai e recebe, além do perdão paterno, uma nova missão: a criação do ser humano. Ao assumi-la, não comete o mesmo erro, sua primeira ação é realizar uma oferenda a Exu. Depois, Oxalá prossegue experimentando os elementares Ar, Água e Fogo para dar conta da nova criação. No entanto, sua tarefa só se realiza com a intervenção da força feminina de Nanã, que acrescenta o Barro à criação.

Do mito narrado, percebo fibras de criação bastante fragmentadas, muitas forças e elementos da natureza envolvidos no ato de formação do ser humano. As afetações que mais me atravessam nesse acontecimento são a força do coletivo e o símbolo sagrado do feminino que se encontram nas encruzilhadas experimentadas na produção da pesquisa, no Coletivas Xoxós, enquanto grupalidade que atua com construções cênicas colaborativas e coletivas de porão.

Como dito anteriormente, este ato poético é produção da residência artística e de vida no Teatro do Desassossego, e como integrante da equipe de criação do Coletivas Xoxós. Será composto pelas dramaturgias de *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?* e *Divinas Cabeças*.

4.1 Dramaturgia de *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?* - Cardápio de Transformação[84]

COLETIVAS XOXÓS

Ô, DE CASA! POSSO ENTRAR PARA CUIDAR?
CARDÁPIO DE TRANSFORMAÇÃO
(Elenco Florescer)

- Na porta da casa, sem aparecermos, oração quiasmática, entremeada com sino de Andréa:
“Boa romaria faz quem em sua casa fica em paz” (7X).

- Entrada: passeio pelo público, com som dos instrumentos e corpo estranho (animais), enquanto posicionamos bancos e instrumentos. Toque de sino (Andréa)

- Formação concêntrica para oração pela casa:

Há uma só presença aqui

[84] Mantive formatação original da produção dramatúrgica.

É a presença do amor (Renata)
Este recinto está cheio da presença do amor (Patrícia)
No amor eu vivo, me movo e existo (Sônia)
Quem quer que aqui entre, sentirá a pura presença do amor (Andréa)

- Toque de sino (Andréa).

Vou banindo pela terra e ar (Renata)
Vou banindo pelo fogo e mar (Renata e Patrícia)
Vou banindo, vou banindo pra purificar (Renata, Patrícia e Sônia)
Vou banindo, vou banindo para exterminar (TODAS) 2x TUDO

(TODAS)
Espiral, espiral, espiral
Sugue o que há de ruim
Leve todo o mal (3x)

(SINO CONTÍNUO)

- Renata vai ao centro e faz o chamamento:

Existe vida sem terra?
Todas: **Não!**
Existe vida sem água?
Todas: **Não!**
Existe vida sem fogo?
Todas: **Não!**
Existe vida sem ar?
Todas: **Não!**
O que é a vida? Terra!
O que é a vida? (olha para Patrícia)
Patrícia: **Água!**
O que é a vida? (olha para Andréa)
Andréa: **Fogo!**
O que é a vida? (olha para Sônia)
Sônia: **Ar!**
E o que é a folha?
Todas: **Vida!**

- Renata conta sua história (PARTE 1), retirando elementos do banho de cheiro de dentro do balde e preparando o banho. Esta narrativa é improvisada a cada encontro. A atriz revela trechos de sua história com o ex-companheiro, quando foi vítima de violência doméstica. Ao mencionar a frase "ela veio fugida de um corpo de terra que queria lhe tirar o ar", faz pausa e lança o presságio:

"Se a sorte está contra ti, para que pressa?
Se a sorte está a favor de ti, para que pressa?"

- A seguir Renata se dirige a Patrícia cantando baixinho:

“Firmeza, firmeza no amor
Firmeza, firmeza aonde estou...”

- O grupo acompanha murmurando a melodia e Patrícia acompanha com o maracá. Renata posiciona-se atrás dela e começa a arrumar seu cabelo em trança. Sônia leva o banho para o centro e cumprimenta Patrícia.

- Patrícia conta primeira parte de sua história:

“Minha Mãe, a Tereza, mora em uma ilha chamada Colares, que fica aqui no Pará. Ela mora lá há muito tempo, desde que eu tinha 06 anos de idade e minha irmã tinha 05 anos. Mas nós não morávamos lá com ela, nós morávamos aqui em Belém, na casa do meu avô, o Zizi.
Era muito bom morar na casa do meu avô, ele cuidava da gente, nos dava amor, atenção. Só que o meu avô nos dava bicicleta pequenina para passear, e a Tereza quando chegava nos dava bicicleta grande, que era pra gente sair pra bem longe e andar por vários caminhos.
Nós gostávamos das vindas da Tereza à Belém, mas eram muito rápidas, ela não ficava muito tempo com a gente porque ela sempre tinha muitas coisas para fazer e muitos lugares para ir.
Um dia ela precisou viajar para lugares mais longe, ela foi fazer teatro, conhecer comunidades rurais, foi viajar pelo rio, foi morar com índios, estudar sobre plantas e sobre a floresta, foi ver onça e aprender a curar. Eu percebia que tinha algo que Tereza precisava fazer nestas suas idas, como uma missão, mas naquele momento eu não entendia o que era; eu e minha irmã ficamos tristes com sua partida, não queríamos que ela fosse. E quando chegava a hora ficávamos vendo a Tereza ir embora...
Eu muitas vezes precisei segurar o choro para poder cuidar da minha irmã, que eu encontrava sentada chorando atrás da porta. Éramos só eu e ela, uma cuidando da outra, esperando um dia Tereza voltar para ter novamente o abraço maternal.
Sentíamos que era um amor que ia e vinha. Nós duas crianças só querendo ficar perto da Mãe, não conseguíamos enxergar o porquê de tanta distância. Como compreender Tereza com todas as suas ausências e amá-la?
O tempo passou, nós crescemos, vendo Tereza em suas idas e vindas. Um dia ela retorna e vai continuar morando em Colares, dentro da floresta, onde realizava suas cerimônias religiosas.
Ela sempre me convidou para participar destas cerimônias, mas eu nunca aceitava o convite. Eu mais uma vez me perguntava, porque ela queria vivar no meio do mato, sozinha, sem ter muitas coisas, sem energia, muitas vezes indo para lá de madrugada. Eu sempre implicava com este jeito de vida que ela levava.
Certo dia o Zizi faleceu, isso foi doloroso para nós todos da família. A Tereza, que era filha mais velha e muito amada por ele, fez uma cerimônia religiosa para homenageá-lo, como de costume ela também me convidou ai eu aceitei em participar, “É para o Zizi, então eu vou!”
Cheguei ao sitio, tudo estava iluminado pela luz das velas, o salão limpo, os músicos em seus lugares, o altar arrumado, tudo muito bem cuidado por Tereza. Eu estava muito apreensiva.
Ela começa a conduzir a cerimônia com a força do seu cântico, algo tomou conta de mim, nunca havia visto tamanha beleza! Ao olhar minha mãe, fui entendendo cada pedacinho do que ia compondo sua vida junto a mim e minha irmã. Pela primeira vez senti admiração por ela, então cheguei junto a ela e disse: “Mãe tu estás linda!”
Meu coração se encheu de amor, eu finalmente vi a beleza de minha mãe, entendi porque ela precisava ir muitas vezes embora, porque morava naquele lugar; compreendi sua missão.

- Andréa recita poesia:

Eu tenho uma espécie de dever
de dever de sonhar

de sonhar sempre,
pois, sendo mais que uma espectadora de mim mesma
eu tenho que ter o melhor espetáculo que posso
E assim me construo a ouro e sedas,
Em salas supostas,
Invento palco, cenário
Para viver o meu sonho,
Entre luzes brandas e músicas invisíveis

- Sônia conta primeira parte de sua história:

"Desde criança eu tinha um desejo de ser atriz, de subir no palco! Na escola eu me metia em tudo que era apresentação, só para estar no tão sonhado palco! No final dos anos 60 era transmitida pela PRC-5 as famosas rádio novelas, vovó, mamãe, e eu sentávamos todas as tardes ao lado do rádio para acompanhar as novelas, era muito emocionante, quando terminava eu dizia para elas "quando eu crescer quero ser atriz de rádio novela". Um dia eu descobri que os atores da rádio novela almoçavam numa pensão que ficava ao lada da minha casa, fiquei louca, eu chegava do colégio ia direto para lá, fiquei famosa entre eles. Um tempo depois eu queria ser atriz de cinema, tudo porque meu avô passou a me levar todos os domingos para assistir as chanchadas da Atlântida, que era exibida no cinema Olympia nas matinais, eu era apaixonada pelo Oscarito e Grande Otelo, adorava a cena do balcão de Romeu e Julieta que eles faziam, chegava em casa e ia direto para a frente espelho para imitá-los. Aos 13 anos veio a vontade de fugir com o circo. Na frente da casa dos meus avós havia uma praça, e lá passou a ser armado todos os circos que chegavam na cidade, eu sempre fazia amizade com todos os que faziam parte dele, trapezistas, malabaristas, domadores, mágicos, palhaços(eu amava os palhaços), um dia fiquei amiguinha da filha do dono do circo que era contorcionista, e descobri com ela como eles faziam para se enrolar daquele jeito, tomavam azougue, eu até andei tomando, mas não consegui muita coisa não, estava preparada para fugir com o circo... Tem uma coisa que eu esqueci de falar para vocês, eu sempre fui muito medrosa e as vezes preguiçosa, tudo na minha vida foi sempre muito adiado por conta disso, portanto não fugi com o circo".

- Sônia canta:

Se essa rua, se essa rua fosse minha
Eu mandava, eu mandava ladrilhar
Com pedrinhas, com pedrinhas de brilhante
Só pra o meu, só pra o meu amor passar

- Andréa conta primeira parte de sua história, enquanto Sônia assopra de sabão:

"Minha irmã e eu dividimos por muito tempo o mesmo quarto, pequeno e quente, nosso espaço de intimidade na casa dos meus pais, compartilhando confidências, brigas e alegrias. Quando ela saiu daquele quarto e foi morar noutra casa, eu sofri com a ausência. Mas também, confesso, senti certo alívio. Ela me requisitava para muitas coisas. Parecia tão frágil, que eu tinha medo de quebrar. E não sabia bem como juntaria as partes. Quando ela saiu, passados alguns dias, eu parecia ter ganhado liberdade. Ainda assim, continuamos melhores amigas, nos entendendo com um só olhar, mesmo sendo tão diferentes, em muitas coisas. Ela nasceu para ser mãe. Eu não incluí esse projeto nos meus planos de vida. Quando chegou o momento dela realizar o desejo, eu fui a primeira pessoa a saber. Ela me ligou, pediu para ir

até a casa dela e comprar um teste de gravidez no caminho. Eu cheguei esbaforida, ela misturava expectativa com medo. E o teste deu positivo, ela não queria ver as evidentes listras rosas. “Mana, você está muito grávida!”. Minha irmã recebeu seu chamado para maternidade e eu, um estranho chamado para ser tia. E ainda havia mais por vir.

Eu estava dirigindo, quando o pai me ligou para falar da primeira ultrassonografia. “São gêmeos”. “O que?”. Quase bati o carro. Dois corações batendo ali dentro daquela barriga que foi ficando cada vez maior. Crescia, crescia, absurdos. Minha irmã ficou enorme e desde o sexto mês já não podia trabalhar, de tão grande e pesada. E não era fácil. Ela, coitada, ficou muito chata. Eu reclamava diariamente por ter que aguentar o humor da minha querida irmãzinha. Eram muitos hormônios, medos, desejos, expectativas, ansiedade. Sempre sobrava para mim. Eu não via a hora de tudo acabar.

Quando o dia do parto finalmente chegou, eu entrei na sala de cirurgia junto com o pai. Ele ficou próximo ao rosto dela, acarinhando. Eu tinha uma função bem prática: fazer fotos do parto. E foi o que fiz. Fotografei a barriga sendo cortada em detalhes. Foi quando o primeiro bebê nasceu. Um fogo de amor invadiu meu coração. Era o Toninho. A máquina fotográfica caiu da minha mão. E como se não bastasse, lá vinha o segundo, nosso Robertinho, acendendo ainda mais as chamas dentro de mim.

E não eram faíscas. Era um fogaréu intenso, que passou a arder dentro de mim, habitar-me. E impulsionava-me ao cuidado. Aí a coisa complicou. Gêmeos dão muito trabalho! Quando um dorme, o outro acorda. Quando um se sacia, o outro tem fome. Eu dormi em pé, ajudando os pais no primeiro mês. E ainda mais estava por vir. Lá se vão quase três anos. Não sei o que aconteceu comigo. Eu preciso pelo menos uma vez por semana estar com eles se não enlouqueço de saudade. Eu paro minha rotina agitada para limpar bumbum e até virei especialista nisso. Eu largo tudo o que tenho na mão para brincar no chão. “Titia, senta aqui”.

- Patrícia diz o presságio:

“O pouco conhecimento é coisa perigosa. Beba profundamente ou nem prove da fonte dadivosa”.

-Renata inicia mantra, acompanhada por todas, enquanto arrumam as coisas que não mais usarão no balde e trocam de lugar em forma de X. Primeiro, Patrícia e Renata (com balde). Depois, Sônia e Andréa (sem balde):

Unda attingit
Te et abducet
Te in profunda
Sicut es unda (4x)
Sicut es unda (4x)

- Roda de provérbios e presságios (2 para cada, alternados), de pé, para o público:

Vão-se os anéis, ficam-se os dedos.

Eu terra de cego, quem tem um olho é rei.

Sei porque sei, não porque li.

Quando um não quer dois não brigam.

Devagar se chega ao longe.

Quem não tem cão caça com gato.

Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura.

Quem tudo quer tudo perde.

- Todas sentam, Renata conta segunda parte de sua história:

"Ela vejo fugida de um corpo de Terra que queria lhe tirar o ar. Tinha sido um fogo de amor de tudo queimar. Quando nasceu um corpo das águas dessa mistura de Terra e Ar, foi que ela entendeu que não ia mais poder suportar o peso daquele corpo de Terra que vivia a lhe sufocar. O corpo das águas era também de Terra pesada, mas precisava dela pra se sustentar e era uma água de amor impossível de não querer carregar. Quando o corpo de Terra quis lhe tomar aquele pequeno corpo das águas, que era também uma parte de sua pesada terra, foi que ela entendeu que era necessário fugir pra não morrer e precisou tudo abandonar. A casa enraizada naquela árvore que tinha virado o seu corpo já tinha sido mesmo destruída por aquela água grande um ano antes e nada mais parecia ter motivo pra se manter ali. Então ela saiu correndo dali e sem olhar pra trás largando tudo que um dia foi seu pra ir encontrar as águas de outro lugar. A fuga, tão veloz quanto um tornado, revolveu todo seu corpo de ar que nem vento de chuva lhe jogando diretamente pra beira de um olho d'água onde ela conheceu paz e sossego que nem lembrança mais existia na sua vida. E foi tanta dor e tanta sujeira carregada daquele outro tempo, que ela precisava muito se lavar naquelas águas pra tirar toda a terra imunda de seu leve corpo de ar. Ah e teve fogo também naquele novo lugar. E foram muitas fogueiras tb pra queimar o rancor, o desamor e a tristeza daqueles dias de agonia. Meu novo corpo se reintegrou e o pequeno corpo de terra e água ficou mais leve e fácil de carregar. E foi tanto banho de sol e de lua, que de nova matéria se fez meu novo corpo, o passado se desfez e a vida cresceu nos novos corpos de fogo, de terra e de ar.

- Todas cantam baixo, enquanto Renata levanta em direção a Patrícia:

Sou filho do poder e dentro dessa casa estou
Fazendo meus trabalhos que minha mãe me mandou
Eu pedi ao meu pai que me dê o consentimento
Trabalhar para os meus irmãos, aqueles que estão doentes

- Enquanto cantam, Renata solta a trança de Patrícia e molha seus cabelos com o banho, que Andréa está segurando, Sônia abre a veste ritual de Patrícia, entrega-lhe o maracá e entrega a coroa de flores para Renata, que a coloca na cabeça de Patrícia. Andréa oferece o banho às pessoas. Patrícia levanta e diz:

"Mãe, tu estás linda!"

- Patrícia canta:

A casa escancarada, a lua ali
Meu cachorro nunca morde
Meu quintal tem sapoti...

- Sônia puxa batida no tambor, todas levantamos e bailamos, cantando juntas:

Tem um roseiral crescendo lindo
Quem for louco ou for poeta
Pode entrar seja bem vindo
Aqui passa o bonde da Lapinha
Passa a filha da rainha
Passa um disco voador
Às vezes ele gira para e pisca
Como quem quase se arrisca
A parar pra conversar
Mas não me sinto só tenho um vizinho
Que é um bêbado velhinho que acredita no destino
Ele mora em cima do arvoredo
Ele tem muitos brinquedos
Ele sempre foi menino
Agora se vocês me dão licença
Eu vou ver um passarinho
Que me chama no quintal
Depois vou me deitar para sonhar
E dançar com a cigana
Que eu perdi no carnaval

- Ao final: "Lalaiá, laia, laia, laia...", para retomarmos nossos assentos.

- Sônia retoma sua história:
"Conclusão: eu não fugi com o circo. Aos dezessete anos fui passar as férias no Rio de Janeiro, na casa de uma tia com a minha família, fiquei deslumbrada com tanta oferta que havia naquela cidade era curso para ator de teatro, de cinema, de televisão, tinha até faculdade, escolhi um para teatro, e me inscrevi, agora tinha que ter coragem para avisar meu pai, liguei "alo pai, eu vou ficar no Rio, vou fazer um curso para me tornar uma atriz, o que? Teatro, isso não é profissão, isso não dá dinheiro, isso é coisa de veado e maconheiro e bateu o telefone, adivinhem o que aconteceu? Voltei pra Belém. Estudei, me formei, trabalhei, mas o teatro não saia de mim, nem eu saia do teatro, a gente sempre se reunia na casa de amigos, e eu dava um jeito de estar no palco, fazia performances, cantava, dançava, contava piadas, imitavas cenas de humor, eu sempre deixava os encontros mais alegres, e quando não tinha eles cobravam, hoje não tem performance? Até que um dia eu conheci um rapaz que mais tarde tornou-se meu amigo, ele chegou para mim e perguntou, quanto tempo você faz teatro? Eu nunca fiz. Sério? Sério. Então vai fazer antes que tu fiques louca. Eu ri, mas comecei a me interessar novamente, ele começou a me incentivar, e quando eu estava me preparando para enfrentar as barreiras ele viajou para o Rio, foi fazer uma especialização em teatro, minha vida voltou à rotina. Oito anos se passaram sem que nenhum furacão, nenhum vento mais forte soprasse em minha direção, até que um dia eu estava numa parada de ônibus e essa rotina foi quebrada... O teatro parou na minha frente, e lá de dentro veio uma voz: 'Ei, Sônia! Ei, Sônia! Sou eu, voltei para Belém, já subistes no palco? Semana que vem vai ter teste para atriz na escola de tetro, vai te inscrever, vou te esperar...". Eu estava com trinta anos... quantos anos tenho? Isso a quem importa? Tenho os anos necessários para perder o medo e fazer o que quero e o que sinto. Quando tenho que enfrentar o meu medo, até hoje eu repito para mim:

Que a minha coragem seja maior que meu medo

E que minha vontade de fazer seja maior que a minha preguiça! (3X)
Que a tua coragem seja maior que teu medo
E que tua vontade de fazer seja maior que a tua preguiça. (1x)

- Sônia canta:

Se eu roubei, se eu roubei teu coração
É porque, é porque te quero bem
Se eu roubei, se eu roubei teu coração
É porque tu roubaste o meu também

- Andréa retoma sua história, enquanto Sônia solta bolhas de sabão:

"Há cerca de quatro meses, o Robertinho começou a apresentar dificuldade para respirar e uma tosse insistente. Levaram uma semana para conseguir descobrir que havia uma pequena pneumonia no pulmão do meu menino. A pequena pneumonia rápido se alastrou e a bactéria corroeu quase todo o pulmão esquerdo do meu menino. Aí se iniciava uma batalha de mais de trinta dias de internação, entre apartamento, semi-intensiva e UTI. Minha rotina consistia basicamente em passar o dia no hospital ajudando minha irmã nos cuidados com ele e com ela. Voltar para a casa dela chorando no carro. Limpar as lágrimas na porta e entrar sorridente na casa para ficar com Antoninho, que me aguardava para brincar. Passei muitas madrugadas abraçada com ele na cama, enquanto ele chorava de saudade da mãe e do irmão. Pela manhã, começaria tudo de novo.
Naquela noite, eu dormi no hospital. Minha irmã não aguentava mais de cansaço. Um nova bolha havia se formado no pulmão do Robertinho. Se estourasse, começaríamos tudo de novo ou talvez nem pudéssemos começar... Desespero e tristeza ao longo da noite. De madrugada, tive vontade impor as mãos sobre meu menino, que dormia. E pedir a Deus que fizesse corpo dele absorver o líquido da bolha por milagre. Fiz isso sem saber ao certo por que, durante um tempo que não sei dizer. No dia seguinte, a notícia: a bolha havia sumido.
Eu olho para minha irmã, desta vez em um quarto de hospital. Mas os olhos que eu vejo não são mais quebradiços. São olhos de onça. Duas onças que se encaram, aprendendo a cuidar da cria. Às vezes se arranham e se mordem, porque eu preciso dizer não, se não ela volta a acreditar que é feita de vidro. Noutras, ela é quem precisa lembrar-me de dedicar meu tempo para entregar o fogo de cuidado e amor que arde dentro de mim. Esse fogo extravasa meu peito e invade a tua casa. Eu recebo a tua acolhida e te entrego o meu amor que cura e liberta".

- Ao final, Andréa arrasta-se para o centro, cantando, repetidas vezes, o mantra, enquanto emana energia para a casa:

Om ManiPadme Hum
Om ManiPadme Hum
Om ManiPadme Hum

- Ao abaixar-se, todas acompanham o canto. No chão, começa a banhar-se no banho de cheiro. Uma a uma, as atrizes abaixam-se para que ela lave as mãos, cabeça ou pés de cada uma. Na sequência, Andréa inicia o trecho da música, seguida pelas demais, repetidas vezes, em tom baixo:

E eu balanço e eu balanço
E eu balanço tudo enquanto há

- Sônia levanta-se para pegar o tambor. As demais vão guardando seus instrumentos e recolhendo todos os materiais, preparando a saída. Todas cantam a música, girando ao redor do banho, em mandala, depois por toda a casa, para o encerramento.

E eu balanço e eu balanço
E eu balanço tudo enquanto há (2x)

Eu chamo o sol, chamo a lua e chamo estrela
Para todos vir me acompanhar

E eu balanço e eu balanço
E eu balanço tudo enquanto há (2x)

Eu chamo o vento, chamo a terra e chamo o mar
Para todos vir me acompanhar

E eu balanço e eu balanço
E eu balanço tudo enquanto há (2x)

Chamo o cipó, chamo a folha e chamo aágua
Para unir e vir me amostrar

E eu balanço e eu balanço
E eu balanço tudo enquanto há (2x)

Tenho prazer, tenho força e tenho tudo
Porque Deus eterno é quem me dá.

4.2 Dramaturgia de *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?* - Cardápio de Gratidão[85]

COLETIVAS XOXÓS

Ô, DE CASA! POSSO ENTRAR PARA CUIDAR?
CARDÁPIO DE GRATIDÃO
(Elenco Florescer)

1. **ENTRADA:**

-Oração com maracá, marcada na entrada da casa.
-Sons dos instrumentos.
-Entramos com oração de Patrícia, em japonês, marcada somente com maracá, enquanto posicionamos os baldes.
- Andréa faz a chamada:

Nesta casa, rio caudaloso

[85] Mantive formatação original da produção dramatúrgica.

Afogar, nadar
Nesta casa, terra sob nossos pés
Movediça, firme
Nesta casa, vento forte
Derrubar, refrescar
Nesta casa, fogo ardente
Queimar, purificar
Nesta casa, é tempo
É o tempo desta casa.

- Sentadas, marcação de Sônia, até cantarmos todas:

Venha até minha casa
Tenho um som pra te mostrar
E umas coisas pra dizer
Acho que você vai gostar
Venha até minha casa
Tem uma flor no quintal
Que nasceu sem querer
Acho que você cuidará

Venha agora ou qualquer hora
Tenho muita alegria
E pretendo repartir (2x)

Lálálálá...

- Ao final, ainda cantando, as atrizes batem suas mãos com as da plateia.
- Combinam entre si um número de um a quatro antes de sentar Sônia pede à plateia que escolha um número. A escolhida começará a narras sua história.

- Após a narrativa, quem contou tampa os olhos com as mãos e puxa a brincadeira, apontando com seu dedo os baldes das outras, enquanto elas trocam de lugar várias vezes.

Ana bu bu bu
Quem sai és tu
Pelo rabo do tatu
Pela caraça do urubu
Quem saiu foste tu

- Para quem o dedo estiver apontado ao final da cantiga, será a próxima narradora.

- Ao terminar a 2ª narrrativa, as duas que ainda não narraram tiram par ou ímpar na frente do público. A que perder, conta sua história.

- A última narradora segue sua narrativa logo após o término da anterior.

- Quando todas as narrativas terminam, recita-se o poema, enquanto arrumamos as coisas:

(Renata)

Coma caldo, vida em alto
Anda quente, viverás longamente.
Deus te dê saúde e gozo, e casa com quintal e poço.
Horta com pombal é paraíso terreal.

(Patrícia)
Não farás horta em sombrio nem edifiques a par do rio.
O cabrito de um mês, o queijo, de três.
Pão de hoje, carne de ontem, vinho de outro verão fazem o homem são.
A pão duro dente agudo.

(Andréa)
Quando fores ao mercado, pão leve e queijo pesado.
Água de serra e sombra de pedra.
Pão que sobre, carne que baste, e vinho que falte.

(Sônia)
Pão quente, muito na mão e pouco no ventre.
Não te fies de vilão nem bebas de charqueirão.
Fazes da noite dia, e de dia viverás em alegria.

- Sônia canta com o balde aberto próximo à boca, restante do elenco de pé:

Eu já estou de retirada,
é madruga,
dou lembranças aos senhores.
Sinto uma dor,
dono da casa,
até para o ano seu vivo for.
Adeus, boa sorte para todos,
eu já me vou,
já vou me retirar.
Tenho saudades dessa noite tão bonita,
e meu coração palpita
que eu não posso tolerar

- A música acelera, momento em que entram os instrumentos e as atrizes dançam, purificando a casa e se retirando devagar.

*As narrativas a seguir são ditas conforme a ordem que acontecer na casa. Não há sequência lógica.

NARRATIVA DE RENATA:

Eu vou contar a vocês a história de uma vila. De uma vila não, de uma vizinha. A Tia Sandra. A Tia Sandra foi uma vizinha que eu tive quando morei em uma vila em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, por dez anos. A Tia Sandra era a mãe de todo mundo. Para vocês terem uma ideia de como ela era, a Tia Sandra só tinha dois filhos e o carro dela era daqueles de sete lugares, só para poder levar junto um monte criança, vizinho, cachorro, papagaio, periquito. Quando eu precisava chegar mais tarde do trabalho, eu deixava minha filha Iara, a Iaiá, na casa dela. E

um dia, num fim de ano, haveria o coquetel de lançamento de um livro na editora em que eu trabalhava e a Iaiá ficou com ela.

Naquele dia, caiu uma chuva no Rio de Janeiro, mas uma chuva dessas de cair encosta, de sair no Jornal Nacional. No meu trabalho, estava tudo pronto, arrumado, só esperando as pessoas chegarem, quando de repente a Tia Sandra ligou. Ela foi logo dizendo: "Está tudo bem com a Iaiá. Mas... Sabe aquela árvore que tinha na frente da sua casa?". Quando ela disse "tinha"... "A força da chuva derrubou a árvore e destruiu a frente da casa. Já chamei os bombeiros e a defesa civil. Vem logo para casa". Fiquei desesperada, pedi liberação ao meu chefe e fui correndo para o ponto de ônibus. Enfrentei um engarrafamento de três horas e naquele tempo minha vida passou diante de meus olhos. Aquela árvore havia sido plantada por mim e pelo pai da Iara a alguns anos, quando nos mudamos para lá. E fazia nove dias que nós havíamos nos separado.

Quando eu cheguei na vila, a ceda era dantesca. A raiz da árvore virada para cima e os galhos sobre o telhado, parcialmente destruído. O portão e a frente da casa no chão, os bombeiros já serrando o tronco, minha cachorra correndo molhada de um lado para o outro sem entender nada. Eu sentei na calçada em frente, olhando para aquilo tudo. A Tia Sandra veio e nós nos abraçamos. A única coisa que nós conseguíamos dizer uma para a outra era: "A árvore caiu". Eu não tinha para onde ir. Não tenho família no Rio de Janeiro. Era dezembro, próximo do Natal. A Tia Sandra parecia ter adivinhado meu pensamento. "Já conversei com meu marido, está tudo certo. Você, a Iaiá e a cachorra vão ficar lá em casa". E assim ela nos acolheu por quinze dias lá. Na noite de Natal, a minha filha pediu um papel para desenhar e fez o contorno de sua mão. Ela tinha cinco anos, ainda não sabia escrever, então pediu que eu escrevesse o nome de todos os vizinhos, incluindo o da tia Sandra, em cada dedo da mão. No centro, ela pediu que escrevesse "A MÃO AMIGA DA IAIÁ" e deu o desenho de presente para Tia Sandra. Nem preciso dizer como Tia Sandra ficou feliz. Nos outros dias ela fez cópias e entregou para cada vizinho a mão amiga da Iaiá. Naquele dia, nós presenciamos minha vizinha aprender o sentido da gratidão. Tu tens uma mão amiga? Quem é?

- Renata segue perguntando à plateia sobre a mão amiga.
- Renata canta:

Há um vilarejo ali
Onde Areja um vento bom
Na varanda, quem descansa
Vê o horizonte deitar no chão
Pra acalmar o coração
Lá o mundo tem razão
Terra de heróis, lares de mãe
Paraíso se mudou para lá
Por cima das casas, cal
Frutas em qualquer quintal
Peitos fartos, filhos fortes
Sonho semeando o mundo real
Toda gente cabe lá
Palestina, Shangri-lá
Vem andar e voa (3x)
Lá o tempo espera
Lá é primavera
Portas e janelas ficam sempre abertas
Pra sorte entrar
Em todas as mesas, pão

Flores enfeitando
Os caminhos, os vestidos, os destinos
E essa canção
Tem um verdadeiro amor
Para quando você for

- Sônia diz um provérbio:

"Uma andorinha só não faz verão"

NARRATIVA DE PATRÍCIA:

- Renata recita poesia:

Eu te desejo vida, longa vida. Te desejo a sorte de tudo que é bom.
Eu te desejo a chuva na varanda, molhando a roseira pra desabrochar.
E dias de sol pra fazer os teus planos, nas coisas mais simples que se imaginar.
Eu te desejo a paz de uma andorinha, no ar perfeito contemplando o mar.
E que a fé movedora de qualquer montanha te renove sempre e te faça sonhar.
Mas se vier as horas de melancolia, que a lua tão meiga venha te afagar.
E que a mais doce estrela seja tua guia, como mãe singela a te orientar.
Eu te desejo mais que mil amigos, a poesia que todo poeta esperou.
Coração de menino cheio de esperança, voz de mãe amiga e olhar de avô.

- Patrícia canta:

Assim como os rios bravios
Que correm pro mar
Assim também correm meus olhos
Para o teu olhar

Teu olhos tão verdes, tão lindos,
Teus olhos me fazem lembrar
As águas tão verdes, tão lindas
As águas do mar...
Lalalalala (acompanhada pelas demais)

"Vou contar uma história que fala do meu amor por duas pessoas, Palmira e Zizi, meus avós. Eles cuidaram de mim. A casa deles sempre viveu cheia de gente, e gente de todo lugar que chegava para: visitar, morar, conversar, deixar alguma coisa, oferecer algo, ouvir histórias, comer. Ouçam uma das histórias do Zizi (*Patrícia improvisa uma das histórias de família sobre o avô*) Percebia que ali existida por parte deles, um cuidado com as pessoas, porque eles faziam questão de deixar todo mundo bem. Convidavam para comer, ouvir música, histórias, e tudo isso sempre com muito riso. Eu fui criada por eles, com muito amor, eu sentia muito isso. Ganhei muitas coisas deles: educação, alimento, simplicidade, amor pela família, amor pelas pessoas, brinquedos... Cuidaram sempre de mim! Eu cresci, fui em busca de cuidar de minha vida, mas continuei sempre por perto deles, acompanhando a vida deles e fazendo o que eu pudesse para vê-los felizes. Só que eu sentia muita vontade de fazer mais por aquelas duas pessoas, de estar vivendo mais junto a eles, mas por conta de muitas situações que a vida coloca em nosso caminho, não podia atender naquele momento como era a minha vontade. Quando eu ia vê-los, sentia que a vida deles poderia ter mais, para que eles se sentissem mais

felizes, sei lá! Podia estar até enganada, mas era a sensação que vinha no meu coração. Um dia me chegou uma história que eles estavam passando por muitas dificuldades, de dinheiro, de cuidado, da presença das pessoas. Soube que estavam até levando as coisas deles de dentro da casa. Eu me revoltei, chamei minha irmã para ter conhecimento de tudo e tomamos uma providência. Tiramos nossos avós da casa por um tempo, levamos eles para Colares para aguardarem por lá até resolvermos tudo. Desmanchamos tudo da casa, tudo que estava provocando aquelas situações. Organizei outro lugar para eles irem morar, em um mês arrumei uma nova casa, com todas as coisas que eles precisavam para viverem dignamente. Na chegada deles à Belém, não sabiam como as coisas estavam e nem onde iriam ficar. Falei a eles que teriam uma surpresa. Quando chegaram na nova casa com tudo arrumado para eles, senti um ar de alegria no olhar dos dois. Minha avó foi entrando na casa e falando: "Nossa, mas tem tudo, já estão todas as coisas arrumadas! Essa Pat é fogo!! Ali eu pude retribuir todo o amor que eles sempre me deram"

Lalalalala (acompanhada pelas demais, no ritmo da música)

- Andréa diz pensamento:

O coração agradecido, aformoseia o rosto.

NARRATIVA DE SÔNIA:

Todo dia ao sair da escola a mesma rotina. Sol quente, casa quente. Assim era a casa da mina avó! Ao entrar, corredor longo com duas janelas e bem no meio uma porta de acesso ao "chagão". Em frente a essa porta, do outro lado do corredor, o quarto dela. Sempre deitada, vestida com batas, que eu herdaria depois de sua partida. Eu sempre entrava, ela quase nunca me reconhecia, mas eu gostava. Gostava de acariciar suas mãos enrugadas e pegar no seu cabelo liso, todo branquinho. O cheiro... Bem, o cheiro era uma mistura de banho tomado com um odor que eu chamava de "cheiro de velho". Eu poderia ficar horas ali com ela. Queria poder conversar mais, saber da vida dela. Queria perguntar por que ela falava "bijinho", ao invés de beijinho. E por que seus peitos eram tão caídos. Mas nossa conexão acontecia mesmo em um momento específico. "Minha filha, vem cá. Engana a mulher- referindo-se a minha tia, que cuidava dela. Traz farinha pra mim!". Eu ia sorrateira na cozinha, pegava a farinheira e dava para ela. A vovó, toda feliz, jogava um punhado de farinha atrás do outro na boca. De repente, a voz da minha tia, da Nazinha: "Minha madrinha, comendo farinha?". Ela, com a farinheira escondida debaixo do lençol, negava com veemência. Ao redor da boca e por cima do lençol, muitos grãos espalhados. Depois dos protestos pela retirada da farinheira, nós ríamos e ríamos, numa sintonia de molecas travessas. Às vezes ela me abraçava, dizia meu nome. Era tão bom!

Em outros momentos, tomava sustos quando ela gritava: "Chuva! Olha chuva! Tira, tira a roupa!". Eu, desesperada, perguntava: "Que roupa?". "Essa que tá estendida aí", e apontava em direção à porta que dava para o chagão, onde só havia o vazio e nenhuma gota de chuva caía lá fora. Mas o desespero dela era tanto, que eu corria para o chagão e começava a manipular roupas imaginárias ao vento, até ela se acalmar. Em outros momentos, os gritos eram de pavor, principalmente em dia de chuva grossa, acompanhados olhar assustado cheio de lágrimas, direcionado às suas pernas, que insistentemente tentava cobrir. Era uma enchente que só ela via, lembranças vividas no interior do Pará, em Óbidos, onde nasceu e viveu a maior parte de sua vida. "Socorro! Tá enchendo! Tira, tira a água! Se não a canoa vai afundar!". Meus braços ficavam cansados de tanto tirar água com baldes imaginários e de tanto remar em direção oposta à chuva. Minha avó. Eu continuo sentindo muita falta e já faz

muito tempo que ela se foi. Eu me dei conta de que a amava muito, não sei bem por quê. Afinal, a maior parte ela nem estava ali. Nossa despedida foi debaixo de uma árvore frondosa, em um sonho meu, dias depois de sua morte. Eu quis ir com ela. Ela disse que não era a hora. Ai, que saudade da vovó da minha vida!

"Vovó nossa que estais em casa; benditos sejam os teus dengos; venham a nós os teus beijos, assim como a sua bondade; os doces nossos de cada dia nos dai hoje; perdoai as nossas bagunças, assim como perdoaste a dos nossos pais; não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos de todo castigo. Amém!"

NARRATIVA DE ANDRÉA:

Eu tenho duas mães. Uma, me gerou, criou, amou. A outra, só não me formou no útero, mas cuidou de mim desde os três meses de idade, enquanto a mãe de sangue trabalhava o dia inteiro e viajava a trabalho. A Nazinha. Eu fui à casa dela outro dia, esperar a filha dela, que para mim é uma irmã. Íamos sair naquela noite. Encontrei Nazinha sorridente, já deitada na cama, vestindo uma de suas batinhas de algodão. Tão macia, tão gostosa de abraçar. Eu deitei ao lado dela e me peguei num abraço. "Soube que tu caíste, Nazinha! Como foi isso?". "Hum, Ela não deveria ter te contado"- a Nazinha sempre diz que não quer dar trabalho. "Pois eu nem sei te dizer como foi. Quando eu vi já estava de cara no chão. Foi Deus quem me levantou". Eu me apavoro, porque ela parece cada vez mais frágil. "Tá doendo alguma coisa ainda?". "Não, só meu joelho que eu me apoiei pra levantar e um pouco a minha testa. Mas já tá bom, porque eu passei andiroba na hora, aí pronto".

Os joelhos estão debilitados por causa de reumatismo. É de família. Da família da mãe dela, lá do interior de Óbidos, de onde também era a família da minha mãe. Com muitos filhos e sem condições, a mãe da Nazinha deu ela para a minha avó criar, ainda criança. Desde então, ela passou a morar na casa dos outros. Sabe como é no interior, né. Alguém adota uma menina, que acaba virando a pessoa que trabalha e cuida de tudo na casa, em troca de alimento, abrigo e educação. No caso da minha avó, contam que havia amor também. Mesmo assim, a Nazinha cresceu trabalhando na casa e ajudando a criar os irmãos, inclusive minha mãe.

A filha dela ficou pronta e apareceu pra gente sair. "Mas que vestido 'lindo' é esse, com essa saia desse comprimento? Toma juízo!". Nazinha não gosta que a filha dela exponha as belas pernas que herdou da mãe. Essa filha ela teve com o único amor da vida dela, o Joaquim. Na época eles namoravam, mas ele a deixou assim que soube da gravidez. Aquilo doeu demais. Deixou marcas. Ela nunca mais teve outro amor. Mas perda maior foi a dele, que perdeu a mais doce companheira que poderia ter. Porque não existe ninguém no mundo com doçura maior que a Nazinha.

É assim que ela responde ao universo. Com doçura. Doce, aliás, é sua especialidade. Seus bolos são incríveis. Mas o que eu gosto mesmo são as "surpresas-relâmpago", um tipo de biscoito doce que é uma das especialidades dela. A Nazinha sempre fazia esses biscoitos e guardava em uma lata para levar para Mosqueiro, quando íamos no final de semana. Ela escondia a lata em algum lugar da casa pra que a minha irmã e eu não comêssemos antes da hora que ela achava mais conveniente. Claro que a gente caçava a lata até encontrar e comia o que podia. "Mas vê! Quem mandou mexer nas minhas latas? Pode parar, pode parar. Isso é pro café da manhã de domingo". "Mas Nazinha, hoje ainda é sexta feira!". "Não interessa, pode me dar isso aqui... Toma mais uma pra ti. Chega! Ah, bom".

Hoje ela ainda mora na casa que meu avô construiu quando vieram de Óbidos morar em Belém. Deitada com ela na cama, lembrei mais uma vez que o tempo está passando e agora precisamos cada vez mais cuidar da Nazinha. Logo ela, tão forte, que cuidou da minha avó até os seus últimos anos de vida. "Mia madrinha" era como ela chamava a vovó Julith. O vovô eu nem conheci, faleceu cedo. Mas a vovó... Eu tinha oito anos quando ela morreu, aos noventa e

quatro anos e lembro da Nazinha chorando sozinha de saudade, sentada na mesa da cozinha, nos dias que se seguiram. E olha que não era fácil. Ela pilotava aquela casa com toda a força possível. Limpava, lavava, passava, cozinhava, dava banho na vovó, alimentava e ainda fazia tudo isso comigo por perto, quando eu saía do colégio 12h e ia pra lá esperar o papai me buscar a noite. Como se não bastasse, ela fazia meus cachinhos um a um, arrumava meu coque para as aulas de ballet e já até catou piolhos em minha cabeça, quando eu tive.
É hora de retribuir à Nazinha todo o amor que ela me deu. É tempo de segurar seu braço quando caminha. Tempo de esperar que se lembre d que ia falar. Tempo de aguardar que ela me reconheça, ao me ver. Tempo de cuidar, para que nunca lhe faltem batinhas de algodão macias para vestir, um brinquinho pequeno para enfeitar suas orelhas, como ela gosta. Cuidar para que não falte açúcar, manteiga e trigo, a base da surpresa relâmpago. E também que não deixem de tocar a música do Benito di Paula, que ela adora ouvir. Vai uma surpresa relâmpago aí?

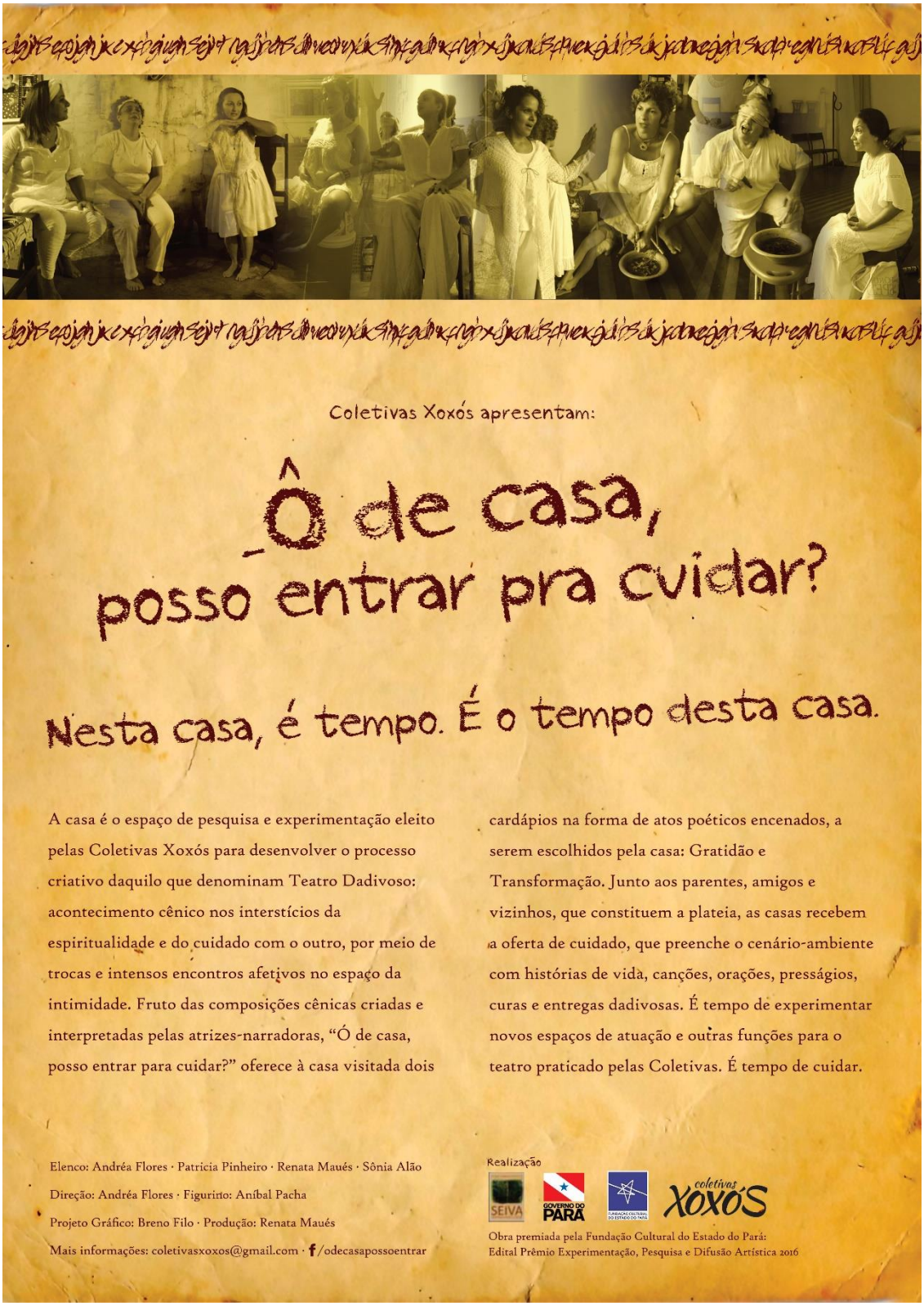
- A atriz oferece o biscoito à plateia, enquanto canta.

Meu corpo cansado e eu mais velho
Meu sorriso sem graça chorou

AAAHHH!! Como eu amei
AAAHHH!! Eu caminhei
AAAHHH!! Nao entendi

Eu era feliz, era a vida
Minha espera acabou
Meu corpo cansado e eu mais velho
Meu sorriso sem graça chorou
AAAHHH!! Como eu amei
AAAHHH!! Eu caminhei
AAAHHH!! Não entendi

Figura 40 - Cartaz de divulgação e ficha técnica de *Ô, de casa!..*[86].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós - 2016.

[86] Cartaz de divulgação e ficha técnica de *Ô, de casa!...* elenco Florescer. O elenco Divino Maravilhoso era composto por: Ivone Xavier, Michelle Campos, Marluce Oliveira e Olinda Charone. Direção de Nani Tavares. Encenadora: Wlad Lima.

4.3 Dramaturgia de *Divinas Cabeças*[87]

COLETIVAS XOXÓS

DIVINAS CABEÇAS

Dramaturgia de Andréa Flores

O TEXTO A SEGUIR É COMO UMA ORAÇÃO DA ATRIZ PELO SEU OFÍCIO: SER TAMBOR, SER PONTE, MEDIAÇÃO, ANÚNCIO... A ORAÇÃO É FEITA COM MUITA ALEGRIA, SEU DEUS SABE DANÇAR E NÃO RESPEITA A GRAMÁTICA. ELA TEM PALHAS NAS MÃOS, QUE BATE NO CHÃO COMO COMO METRÔNOMOS, MARCANDO UM RITMO, UMA PULSAÇÃO, CORAÇÃO QUE BATE FORA DO CORPO, NO CHÃO, FAZENDO CONEXÃO COM O CHÃO, COM O RITMO, COM...

Tambor está velho de gritar
Oh velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
corpo e alma só tambor
só tambor gritando na noite quente dos trópicos.
Nem flor nascida no mato do desespero
Nem rio correndo para o mar do desespero
Nem zagaia temperada no lume vivo do desespero
Nem mesmo poesia forjada na dor rubra do desespero.
Nem nada!
Oh, velho Deus dos homens, deixa-me ser tambor
Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra
Só tambor de pele curtida ao sol da minha terra
Só tambor cavado nos troncos duros da minha terra.
Eu
Só tambor rebentando o silêncio amargo da Mafalala
Só tambor velho de sentar no batuque da minha terra
Só tambor perdido na escuridão da noite perdida.
Oh velho Deus dos homens
eu quero ser tambor
e nem rio
e nem flor
e nem zagaia por enquanto
e nem mesmo poesia.
Só tambor ecoando como a canção da força e da vida
Só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até à consumação da grande festa do batuque!
Oh velho Deus dos homens

[87] Mantive formatação original da produção dramatúrgica.

deixa-me ser tambor
só tambor
A PALHA NAS MÃOS AGORA É MEDICINA NAS MÃOS DA CURANDEIRA. ELA LIMPA SUAS PERNAS, BRAÇOS, PREPARA O CORPO PARA LIMPAR O ESPAÇO DE TRABALHO. ALI, ELA TRABALHA PELA PRODUÇÃO DE ALEGRIA, SAÚDE, AMOR E FÉ.

MÚSICA "Meu corpo pede passagem" (Thales Branche/Andréa Flores/Leoci Medeiros)

Minha voz, meu vento
Velho sangue feito ar
Essa espada que guerreia
Minha língua afiada
Esse abraço feito pássaro
Que não sabe cantar
Voz antiga, ancestral
A árvore onde brinquei
Minha dor, meu prazer
Meu corpo pede passagem
Minha velha, minha mãe, minha criança quer passar

AO SAUDAR O TAMBOR, ELA GIRA AO CRESCER DE SEU TOQUE E DESCE AO CHÃO EM BRINCANÇAS DE ERÊ. "Já posso ir?", ELA PERGUNTA COM OS OLHOS TAMPADOS. QUER SABER SE JÁ PODE SEGUIR, SE PODE TRABALHAR, SE PODE BRINCAR NO TERREIRO. SEMPRE QUE OS OLHOS SÃO DESTAMPADOS, O OLHAR PROCURA ALGUÉM NA PLATEIA, A QUEM SE DIRIGIR EM FRASES CURTAS. A PERGUNTA "JÁ POSSO IR?" VAI FICANDO CADA VEZ MAIS IMPACIENTE.

Quando criança, eu queria com uma boneca que se parecesse comigo, só que eu não tinha ideia de como era se parecer comigo.

Uma boneca que se parecesse comigo... Uma boneca teimosa? Hummm... Pode ser!

Uma boneca... destrambelhada, desajeitada, que cai com facilidade? Talvez.

Uma boneca selvagem, do jeito que mamãe uma vez disse que eu era. "Melhor ser selvagem que animal doméstico, mamãe!", respondi. Eu sou malcriada, mas nós somos iguaizinhas.

Uma boneca que se parecesse comigo...

Já posso ir? Ah, eu vou!

ELA AGORA VAI BRINCAR COM AS BONECAS, COMO QUEM PEGA CADA UMA DELAS ALTERNADAMENTE, AO ACIONAR A LEMBRANÇA DAS BRINCADEIRAS RACISTAS DAS

RODAS DE FAMÍLIA NA INFÂNCIA. ELAS VÃO SENDO AMONTOADAS NO COLO DA MENINA.

“Ei, pincha!”

“Ah, mas você não é preta, você é morena cor de jambo!”

“O peito dessa aqui não vai dar leite não, vai dar café, porque o peito dela é preto”

“Hummm, essa aqui quer saber como nasceu. Eu vou te contar. Você foi achada na lata do lixo, lá no Ver-O-Peso, toda sujinha, aí a gente disse, ah, vamos levar essa pretinha, coitada!”

AS BONECAS VÃO SENDO COLOCADAS DE VOLTA NO ALTAR, ENQUANTO ELA CONVERSA EM ATO DE CURA

Mãe, eu quero saber como eu me pareço. Mãe, eu quero saber como é se parecer comigo. Mãe, eu quero uma boneca negra! Negra! Negra da cor do meu avô.

O SOM DO TAMBOR PREENCHE O ESPAÇO, ENQUANTO A MENINA TOMA NOS BRAÇOS SEU PRESENTE, UMA BONECA NEGRA. ELA CELEBRA A CHEGADA DA IMAGEM DE SI MESMA BUSCADA, A CHEGADA DA NEGRITUDE, DA VIRADA DE VIDA, ELA CELEBRA EM ATO POÉTICO UM NASCIMENTO, UMA CRIANÇA PPRETA QUE VEM AO MUNDO.

MÚSICA: Pontos para Oxum (Domínio Público)

Nhem-nhem-nhem
Nhem-nhem ô xorodô
É o mar, é o mar
Fé-fé xorodô

A BONECA ESTÁ NO COLO

Leo: Ora-iê-iê-ô

ATRIZ DE PÉ, BAILANDO COM A BONECA NO COLO. ELA DANÇA CONSIGO, COM TODAS AS CRIANÇAS PRETAS NO COLO, COM O MUNDO. ELA É SUA ANCESTRALIDADE, ELA É OXUM, ELA É O COLO QUE EMBALA E CURA.

Oro mi má
Oro mi maió
Oro mi maió
Yabado oyeyeo
Oro mi má
Oro mi maió
Oro mi maió
Yabado oyeyeo

A ATRIZ REPOUSA A BONECA, A DORMIR

Ê-Emoriô
Ê-Emoriô
Ê-Emoriô
Ê-Emoriô

A TEMPERATURA DA CENA MUDA. A ATRIZ FALA EM PRIMEIRA PESSOA, SEM PERSONAGEM

Boa noite! Eu me chamo Andréa Flores. Eu venho da família Flores, mas eu conheço pelo menos duas famílias Flores. Os Flores brancos e os Flores pretos. Os Flores brancos eram espanhóis degradados que se estabeleceram aqui, roubaram terras e escravizaram pessoas. Meu avô deveria ter nascido liberto, mas conheceu essas formas modernas de escravidão que a gente bem conhece. Vovô cresceu em um lugar parecido com este...uma senzala.

CHÃO, ASPEREZA, INDIGNAÇÃO, BATIDAS DE CHICOTE

Deus me pede para gozar; quando eu gozo, me fere, esfola, mata!

CORPO ENTREGUE AO CHÃO, QUE DEPOIS SE REERGUE

Quando meu avô se entendeu como gente, fugiu e levou consigo a única coisa que tinha: o nome próprio. João Flores, não mais João dos Flores. Ali começam os Flores pretos.

O TOM AGORA É NARRATIVO. ENCERRA O PRÓLOGO.

Os Flores pretos têm uma relação incrível com os cheiros. Tudo o que envolve cheiro na família acaba gerando alguma história curiosa. Como aquela... Sabe como é o cheiro da mala do Barbosa? Eu sei. Uma mistura de coisa guardada, úmida, mofo... Ah, é a mala do Barbosa. Os Flores reconhecem esse cheiro, mas não me perguntem quem é o Barbosa, ninguém sabe. Dizem que é uma invenção do vovô...
Contam que o vovô morava numa casa de madeira, daquelas que o banheiro ficava afastado da casa, encostado no quintal da casa também de madeira da vizinha. Aí dizem que um dia ele tomava banho, enquanto a vizinha lavava roupa, encostada na parede. Nesse dia ele usava um sabonete da antiga Phebo, aquele cheirosíssimo, cor de igarapé, sabe? Diz que o cheiro exalava longe. A vizinha, enxerida, não se conteve e comentou: “Hummm, sê, nhô Flô! Sabonete Phebo!”. O “Nhô Flô”, que não era flor que se cheire, encostou a bunda na parede do banheiro e soltou um daqueles, que recendeu lá na vizinha. Ela foi logo comentando: “Hum, hum, estragou tudo!”.
Essa história me lembra outra. Eu tenho uma prima que uma vez terminou um namoro cedo demais. A gente adorava o rapaz. Ela já tinha

apresentado para toda a família, a gente já tinha até casado com ele antes. Aí um dia ela chegou contando que acabou. “Mas por que?”. “Ele fedia a budum puro!”... Vocês sabem o que é budum? Acho que é coisa da família Flores também. Outro dia soube que budum é uma palavra de origem africana, que significa literalmente “cu”. Ou seja, o namorado lindinho da minha prima tinha cheiro de cuzeiro! “Hum, hum, estragou tudo!”.

Presságio: Cada corpo é um altar.

A BENÇÃO, SEU OBALUAIÊ, ATOTÔ! CURAR A TERRA! O BANHO EXALA O CHEIRO DAS ANCESTRALIDADES, DE MÃO EM MÃO. A CURA DOS FLORES, A CURA DO MUNDO PANDÊMICO.

MÚSICA: Ponto de Nanã, São Flores (Domínio Público)

São Flores, Nanã, são flores
São flores, Nanã Burukê
São flores, Nanã, são flores
São Flores de Obaluaê!

SAÍDA PARA O CAMARIM, RESPIRO, ÁGUA.

Já ouviram falar do teatro que acontecia no entorno da Basílica de Nazaré? Ali era um espaço de efervescência cultural em Belém no começo do século XX. Para o Largo de Nazaré, vinham se apresentar os grupos de Teatro de Revista, uma manifestação de teatro popular na época, bastante cômico e profano.
O João Flores, festeiro como ele só, era frequentador assíduo. Ele ia todos os dias com um objetivo específico: aprender as piadas e repetir depois. Foi assim que algumas histórias do teatrinho do Largo de Nazaré chegaram até mim, mesmo que o papai não gostasse muito de contar, sempre dizendo que eram salientes demais. Ao longo do tempo, consegui arrancar do papai algumas das saliências que o avô contava, como aquela paródia da cantiga popular da Senhora Dona Sancha. Conhecem? Gente, a versão original é linda:

ÓPERA NARRADA

Senhora dona Sancha,
Coberta de ouro e prata,
Descubra seu rosto,
Que nós queremos ver.
Que anjos são esses,
Que andam rodeando
De noite e de dia,
Padre-Nosso, Ave-Maria!
Somos filhos de um rei,
E netos do visconde

E o “seu” rei mandou dizer
Para todos se esconder...

Corre, te esconde! É linda. Mas legal mesmo é a versão do Teatro de Revista, algo parecido com isto aqui:

Senhora Dona Sancha,
coberta de ouro e prata,
levante sua saia,
que eu quero ver a barata!
Que anjos são esses,
que estão lhe arrodeando?
De noite, de dia,
ficam nessa putaria!
Somos filhos de um rei,
e netos do visconde.
Que o “seu” rei mandou esconder
onde o caralho se esconde...

Parece que no final ainda voltavam para agradecer assim:

Valentim tim tim, Valentim meu bem, quem gostar se fode, quem não gostar também.

Agora o que o papai gostava mesmo era de uma espécie de trova, recitada naqueles espetáculos, a do Velho Manoel Senhor. Papai ria sozinho quando se lembrava, se recusava a contar pra gente, porque essa, segundo ele, era extremamente saliente. Eu já tinha uns vinte anos, quando, no aniversário de um parente, papai ficou muito bêbado, subiu numa cadeira e resolveu recitar em alto e bom som a tal trova do Velho Manoel Senhor... Mas essa eu não vou contar não, porque realmente é saliente demais...
O que? Vocês querem ouvir, né? Ah, tá bem, eu vou dizer só a primeira estrofe, em memória do meu avô e do teatrinho do Largo de Nazaré. É assim: “O Velho Manoel Senhor andava nu no deserto, dormindo de cu aberto, o bicho veio e entrou...”.

Não se deve iniciar a guerra e ir embora...

Vou apresentar a vocês minha família. Aqui em cima estão meus bisavós. Infelizmente, é uma lembrança quase esquecida, os nomes e as imagens se perderam no tempo. O que sei dos meus bisavós maternos é que eram cristãos novos, judeus forçados a professar a fé, provenientes da região da antiga Síria. Dos bisavós paternos, sei que a família da vovó Helena era marajoara e talvez aqui esteja nossa herança indígena. Sobre a família do vovô, já contei a vocês. Este é o famoso vovô João Flores e esta é a vovó Helena. Esta aqui é vovó Julith, bem séria nesta foto, mas com fama de ter sido linda quando jovem. E este é meu

avô Raynero, conhecido na família por ser racista... Daqui veio minha mãe, Nilma Flores. Dizem que eu sou a cara dela quando tinha minha idade. E aqui, meu pai, Roberto Flores. Do amor entre os dois, viemos minha irmã, Roberta Flores e eu. Roberta gerou duas crias lindas, os gêmeos Antonio e Roberto. Minha genealogia, pelo menos por enquanto, são fios soltos...

Sabem que meu pai, Roberto, sempre teve uma relação no mínimo curiosa com o sobrenatural. Ele sempre teve medo de ver vultos pela casa. Na verdade, ele sempre teve medo de um dia, talvez, quem sabe, ver coisas. E quem tem medo de ver, quase sempre acaba vendo o que não quer...
Lá em casa aconteciam umas coisas assim:
- Olha! Ai, meu Deus, que luz forte é essa?
- Pai, é o reflexo do sol no espelhinho da parede. E todo mundo está vendo.
- Pelo amor de Deus, o que é isso atrás de mim?
- Pai, é sua sombra. De novo.

E por aí vai. É claro que minha irmã e eu brincamos muito com o medo dele. Nossa brincadeira favorita era assim: a gente se posicionava bem na frente dele do nada e começava a olhar fixo. Quando ele estava apavorado, a gente ordenava: “Sai, sai daí de trás que eu tô te vendo! Eu sei que tu estás aí, sai logo!”. Papai, já branco, implorava para parar com aquilo, sem coragem de olhar para trás. Brincar com o medo dos outros é tão terrível quanto divertido. Exceto quando o feitiço vira contra o feiticeiro, como no estranho caso do reloginho de pilha.
[Mudança de tom, mistério]
Papai sempre tinha um reloginho de pilha ao lado da cama. O problema é que eles nunca duravam muito, sempre pifavam, estranhamente. Mas nenhum tão estranho quanto aquele... Era redondo, ponteiros vermelhos, parecia de madrepérolas... Mas era de plástico. Curiosamente, apresentou defeito antes dos demais. Parava misteriosamente, depois de horas ou dias, de repente voltava a funcionar, daí parava de novo, acelerava às vezes, atrasava noutras. Papai insistiu no reloginho apenas porque já havia se afeiçoado a ele, papai se apega às coisas, um acumulador... Bem, um dia.. papai viu os ponteiros girarem em sentido anti-horário. Foi o cúmulo! Mais que depressa, retirou as pilhas e se benzeu. O pior é que só ele viu e ninguém acreditou nele. O relógio permaneceu lá, parado, sem pilhas, por meses, apenas porque papai estava apegado a ele.
Um dia, minha irmã e eu estávamos na cama do papai e da mamãe jogando tarô. Ela me encheu o saco para abrir as cartas pra ela, negócio de namorado, essas coisas. Estávamos lá, quando, de repente... Começamos a ouvir aquele barulho insistente...Tic-tac... Tá ouvindo isso? Tô! Numa mistura de incredulidade com pavor, fui virando devagar a cabeça para o reloginho. E ele estava funcionando sem pilha! Paaaai, joga fora esse reloginho dos infernos que até eu já estou vendo coisas!

Nenhum corpo termina na pele.

SINO TIBETANO. ATO POÉTICO DE ENTREGA E LIMPEZA A PARTIR DAS MÃOS. A ATRIZ USA ÁLCOOL GEL E OFERECE À PLATEIA, ENQUANTO CONVERSA.

Uma vez eu li um livro sobre a vida de um mago, um bruxo. Ele contava sobre seus primeiros mestres, os que o fizeram se tornar o que ele é hoje. Um desses mestres me chamou muita atenção, na verdade uma feiticeira mexicana. Ela fez com ele um ritual de limpeza a partir das mãos. Ela pediu a ele que depositasse nas mãos tudo o que era imprescindível para a sobrevivência dele: memórias, ideias, valores, pessoas... Se houvesse algo material, que ele depositasse também. Em seguida, ele deveria fechar bem as mãos, com força, segurando tudo aquilo até doer. Então, ele deveria começar a lentamente abrir as mãos, enquanto entregava cada uma dessas coisas. “Deixa ir”, ela dizia. “Porque nada é teu, de fato. Tudo é do universo. E o que tiver que ser teu, vai voltar”. Às vezes é preciso ajudar com a outra mão, fazendo força para liberar tudo o que a gente insiste em segurar. Entrega, deixa ir... Deixa o vento passar...

MÚSICA “Mãe do Vento” (Thales Branche/ Andréa Flores)

Minha mãe é a mãe do vento
Deixa a ventania entrar
2x

Já não temo o mau tempo
Vejo vir mamãe Oyá
Já não temo o mau tempo
Vejo vir mamãe Oyá
2x

É ela quem reina nos céus
É ela quem reina na terra
É ela quem vem batalhar
2x

Oyá Matamba Eparrey! (4x)

SAÍDA PARA O CAMARIM. ÁGUA, RETORNO

Vovô teve quatro esposas e muitos filhos. Um dos mais famosos tinha o mesmo nome que ele: o João Flores. Não sei muito sobre esse João, mas é uma figura quase lendária, cercado de histórias. Numa dessas, contam que o João era metido a valente. Ele havia saído para tomar umas, que ele era mesmo chegado. Já voltando pra casa, meia noite, bem “coçado” como ele dizia, foi atravessar a Ponte do Galo sozinho. Vinha bem valentão, até avistar do outro lado da ponte aquele homem enorme que vinha de lá na direção dele. Olha o tamanho [acompanha gesto com os braços]! Aí dizem que o João virou medroso na hora. “É hoje!”. Não

tinha opção. Ou ele corria e o homem ia atrás dele, ou seguia de frente e encontrava logo com o sujeito. Ele preferiu seguir, quase como quem vai para a sentença de morte. Dizem que o álcool foi todo embora, que ele ficou bonzinho, vendo a vida passar diante dos olhos dele. Naqueles segundos ele pensou nos filhos, na Crizó, a esposa que estava esperando ele em casa... E o homem se aproximando, cada vez mais perto, mais perto, mais perto... Até que eles estavam lado a lado e o homem foi passando e dizendo: “Boa noite, seu Flores!”. Ele só esperou o homem se afastar e soltou: “Vai te fuder! Quase me mata de susto! Fresco!”. Sabe o que ele fez? Voltou pro bar pra beber. Celebrar a vida! Salve o povo da rua!

Leo: Eu quero doce, eu quero bala, eu quero mel pra passar na sua cara...

ATRIZ SE LEVANTA EM ESTADO ENCORPORADO DOS ERÊS, QUE RETORNAM À CENA

Atriz: Ei, pipi!
Leo: O que é pipi?
Atriz: É quique!
Leo: O que é quique?
Atriz: É fúcis!
Leo: O que é fúcis?
Atriz: É tó-ti-da-rá!
Leo: O que é tó-ti-da-rá?
Atriz: É pipi!
Leo: Mas o que é pipi?
Atriz: É tó-ti-da-rá! É tó-ti-da-rá! É tó-ti-da-rá!...

O SOM INSTRUMENTAL, AO FUNDO, É A MELODIA DA MÚSICA DOS ERÊS, AGORA LENTA. ENQUANTO RESSOA, A ATRIZ BRINCA COM OS BONECOS DAS CRIANÇAS ENFILEIRADAS, BRINCA COM OS SOBRINHOS DA ÁRVORE GENEALÓGICA, BRINCA COM A GERAÇÃO POR VIR, ATÉ PARAR AO CHÃO E CONVERSAR COM ELES.

Titia tem algo para contar a vocês, a você e a você também. Escutem bem. Às vezes o mundo vem com muita força para cima da gente. Nessas horas a gente tem uma arma secreta! A gente tem que saber bem quem a gente é. Só que a gente pode ser uma pessoa diferente a cada instante. Você pode ser quem você quiser e você também. E a cada pessoa que a gente inventar, a gente agarra com força e vai pra cima do mundo, que ele não vai conseguir derrubar a gente...

AS CRIANÇAS SÃO LEVADAS AO PÉ DO ALTAR

Vai chegar o dia em que a titia não vai mais estar aqui. Nem o papai, nem a mamãe. Nem o vovô, nem a vovó. Mas não se preocupem, vocês não estarão sozinhos. Há muita gente que veio antes. E ainda tem os que estão por vir.

PARA O ALTAR

Nós saudamos o que vieram e os que ainda estão por vir!

ATRIZ SE RETIRA PARA O CAMARIM. AO SOM DO TAMBOR, AINDA ALI, ENCORPORA POMBOGIRA. É ELA QUEM FALA.

Tá na hora de criança subir! Por ir, pode ir, que eu cheguei. Arreda! [gargalhadas]. Salve o povo da rua! Não me chamaram para abrir essa gira, eu vim fechar.

ELA TROCA DE ROUPA NO CAMARIM E CANTA PELAS FRESTAS, AO PÚBLICO

Eu giro ao meio dia, eu giro à meia noite, eu giro a toda hora
Você sabe quem sou eu? Você sabe quem sou eu?

Eu sou aquela que veio contar o que a outra não quis. Quando o cavalo não dá conta, me chama que eu garanto. [gargalhadas]. O velho Manoel Senhor, não é? [gargalhadas] Andava nu no deserto, dormindo de cu aberto, o bicho veio e entrou!

Saiu e depois voltou,
ficando nele encerrado.
Esse bicho era pelado,
chato, ocado e rombudo,
e tinha o pé cabeludo.

O bicho não é de osso.
De carne também não é.
Não tem perna, mas tem pé.
Não tem braço e tem pescoço.
Ora está fino ora grosso.
Tem capa, mas anda nu.
Não tem rabo, ele é suru.
Carrega os ovos num saco.
Em falta de outro buraco,
ele se esconde no cu.

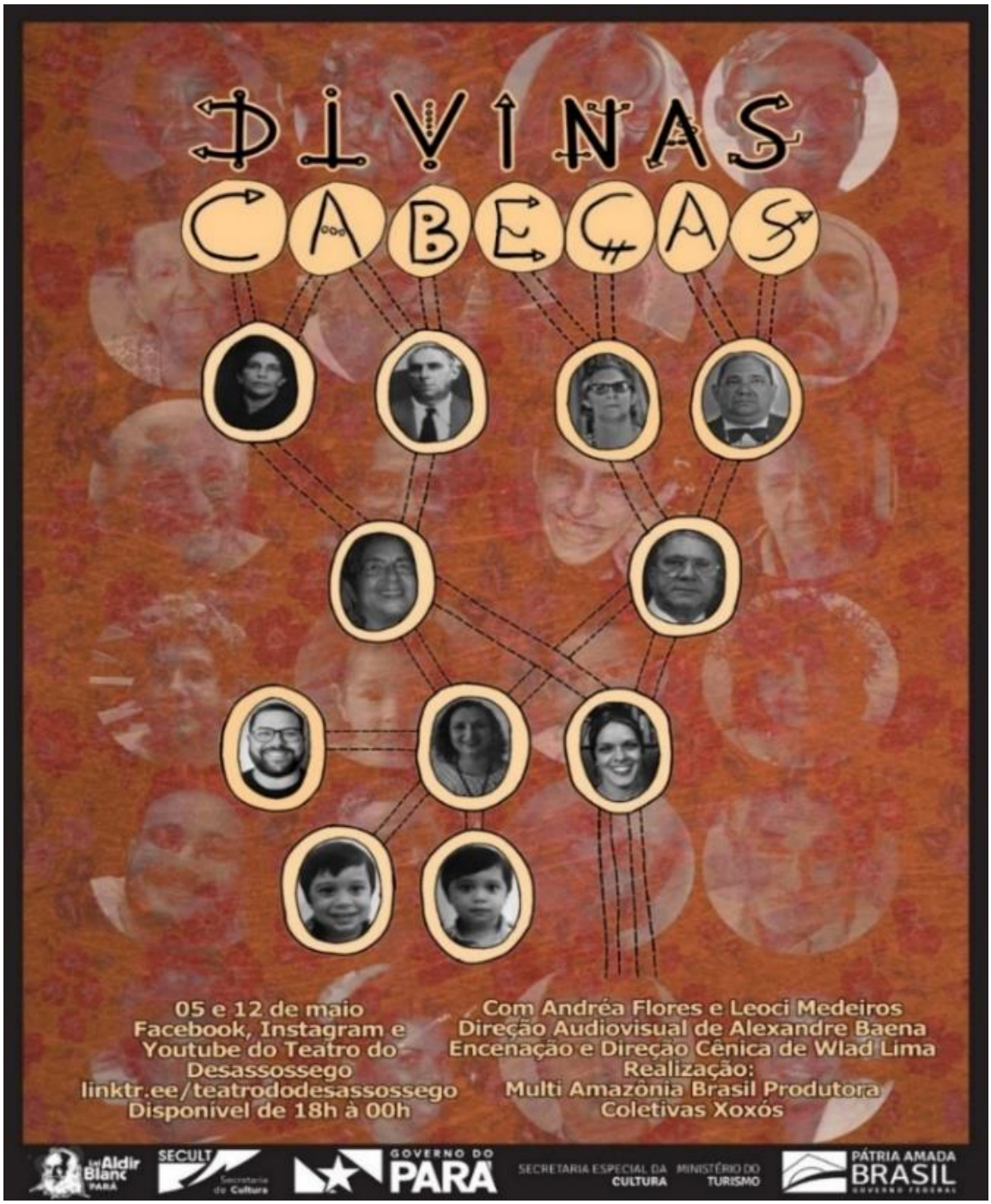
POMBOGIRA SAI DO CAMARIM, PARA A CENA

O bicho é feito de mola
e traja chapéu de couro.
Não come e vomita soro,
e tem a cabeça de sola.
Se alguém seu nome ignora,
diz o Braz italiano
que, passando em Pacatuba,
viu alguém por lá chamando
este bicho de Manjuba.

Vomita o que não engole,
fica triste quando come.
Eu não sei dizer-lhe o nome,
mas disse a veia Chica,
se a capa for de pelica,
formado por natureza,
pode afirmar com certeza
que o nome do bicho é... [INTERROMPIDA POR LEO]

POMBOGIRA CONVIDA TODOS A COMER JUNTOS E VOLTAR PARA CASA DEPOIS, SOB SUA PROTEÇÃO. ELA PEDE QUE TODOS REPITAM “EU ESTOU COM O CRISTO E O CRISTO ESTÁ COMIGO; PONHO O SANGUE DE CRISTO ENTRE EU E O PERIGO”. EM SEGUIDA LEVA TODXS PARA O LOCAL DO LANCHE. AO SOM DO TAMBOR, O ESPETÁCULO ENCERRA COM O ATO POÉTICO DE COMER JUNTXS.

Figura 41 - Cartaz de divulgação de *Divinas Cabeças*[88].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós - 2021.

[88] Cartaz de divulgação da 2ª parte, da primeira temporada de *Divinas Cabeças.* Design gráfico de Danielle Cascaes e colaboração do Coletivas Xoxós.

Figura 42 - Ficha Técnica de *Divinas Cabeças*[89].



Fonte: arquivo Coletivas Xoxós - 2021.

[89] Ficha técnica da primeira temporada de *Divinas Cabeças.* Design gráfico de Danielle Cascaes e colaboração do Coletivas Xoxós.

VOZES PRESENTIFICADAS

FLORES, A. B. **Relatório final** do Projeto de Pesquisa, Experimentação e Difusão artística. Belém: Fundação Cultural do Estado do Pará. s/p. [não publicado], 2016.

FLORES, A. B. **Dramaturgia de divinas cabeças**. Belém: Coletivas Xoxós. s/p. [não publicado], 2021.

Teatro Dadivoso:
Ritos e Atos Péticos como Práticas de Cuidado de Si e de Outres

ATO V

(IN)CONSIDERAÇÕES FINAIS: O RETORNO AO INÍCIO DO CICLO



ROBERTA BENTES FLORES BAYMA, 2023.

ATO V - (IN)CONSIDERAÇÕES FINAIS: O RETORNO AO INÍCIO DO CICLO

As afetações produzidas nas vivências com o Coletivas Xoxós, os trançados dos fios narrativos expressos nos testemunhos partilhados durante a realização da pesquisa e os dispositivos experimentados no processo de residência artística direcionaram a composição das pistas cartográficas para a compressão dos fios que teceram os enredos de práticas de cuidado de si e de outres acionados nos ritos e dos atos poéticos do *Teatro Dadivoso*.

As pistas cartografadas constituíram um trançado, uma trama de compreensões entre as encruzilhadas fêmeas da grupalidade de criação colaborativa e coletiva cênica de porão, o Coletivas Xoxós, o espaço casular e abrigo transformador, o Teatro do Desassossego, e a poética do *Teatro Dadivoso*. Esta trama, igualmente em estado de criação artística, será testemunhada através da experimentação de dispositivo de escrita ficcional.

Invento uma espectadora, e através do olhar dela teço minhas últimas impressões. Misturo minhas memórias de vida e outras compartilhadas comigo. Acrescento minhas afetações e invento tantas outras. O que é dela? O que é meu? O que é pura invenção?

Sou Gabriela, uma mulher negra de 43 anos, nascida em um bairro periférico da cidade de Belém e que, apesar de todas as dificuldades vividas, se orgulha das conquistas. Sou funcionária pública, de nível superior, mas antes fui empregada doméstica, além de já ter ajudado minha mãe a vender tacacá na rua. Tenho nove irmãos... Tinha. Um foi assassinado, dentro de casa, na frente da minha mãe. Fui a única filha a concluir uma faculdade e hoje ajudo meus irmãos e irmãs.

Um dia, ao chegar no trabalho, minha colega mostrou umas fotos. Eram de um trabalho de teatro que estava participando. Mostrou primeiro as fotos de uns desenhos feitos no chão. Achei aqueles desenhos lindos e ao mesmo tempo intrigantes. Depois ela mostrou as fotos de umas bonecas pretas. Fui capturada! Sempre gostei de bonecas, mas nunca tive muitas... Mas lembro que tive uma boneca preta, uma que a minha avó fez para mim. Aquela boneca preta era muito importante, não fazia nada sem ela. Arrastava para todo lado. Sorri ao lembrar.

Aquelas fotos e a memória resgatada da minha boneca preta me deixaram curiosa. Perguntei para minha colega: - Em qual grupo tu estás trabalhando, mana? – Que lugar é esse onde vocês estão trabalhando? – Que teatro é esse que vocês estão fazendo, que risca o chão e tem bonecas? E de que trata essa peça de teatro?

Ela me contou que fazia parte do Coletivas Xoxós, uma grupalidade nascida do desejo de amigas artistas de produzirem algo juntas, mas não de fazerem qualquer teatro, e sim um teatro para afetar. A minha colega contou com tanta convicção e brilho no olhar que, mesmo

com tantas alterações na composição do Coletivo, elas continuavam entendendo o teatro que faziam como um ato de vida, um processo que transforma a si mesmo e que potencialmente pode transformar outros.

A fala da minha colega me deu a sensação de que o mundo parecia se alargar na experiência daquelas atrizes, como se se tornasse muito maior na vivência cênica. Ao devolver minha impressão para ela, veio a confirmação: - Isso, torna-se gigante! E acrescentou: - O Coletivo é composto por mulheres amazônidas que se unem pelo que acreditam, trabalham juntas, entre contradições e aprendizados, mas sobretudo compreendem o encenar, o criar, como necessidade de vida, para além do sustento. Um luxo para os nossos dias! Pensei: sem dúvida, um luxo!

Minha amiga ainda descreveu que o trabalho colaborativo do coletivo era feito de tal forma que não havia funções fixas. Explicou que por vezes todos e todas ajudavam a compor a dramaturgia, ofereciam sugestões de olhar à diretora, discutiam a composição e organização de todos os elementos presentes na montagem do espetáculo, inclusive sobre a composição da iluminação.

Sobre o local, chamado Teatro do Desassossego (espaço de estar inquieta?!, pensei), explicou que era um porão, um porão de uma outra casa de teatro, o espaço Cuíra. O Cuíra, eu cheguei a passar na frente, quando era lá perto da Presidente Vargas, mas esse Desassossego nunca tinha ouvido falar não, pensei logo em um lugar úmido, quente, sujo... Ela me descreveu da seguinte forma: - Um espaço de infinitas possibilidades e de uma potência incrível! – Um abrigo transformador!

Fiquei ainda mais curiosa e não pude conter minha ansiedade, e voltei a perguntar: - E essa peça, do que se trata? Ela explicou que o espetáculo (como chamou) narrava a história da família dela, a história da família preta dela, dos Flores pretos. Esta resposta me deixou ainda mais intrigada. Fiquei pensando: como uma mulher que não tinha tantos traços de pretos, exceto pelo cabelo enroladinho, ter uma família preta? Ela segue afirmando: Nossa, tudo no espetáculo é tão familiar! É a história da nossa família. Caramba!

Depois de todas as descrições, só me restou pedir para assistir uma apresentação. Ela disse que eu seria sua convidada! Bem... Os dias passaram, e quando chegou o dia da apresentação eu tava muito nervosa. Não sei explicar por quê, mas meu coração estava batendo forte. Pensei que era melhor não ir, que poderia estar tendo uma crise de ansiedade novamente ou então ainda era a porcaria da sequela da COVID. Desde que eu peguei essa praga eu nunca mais fiquei respirando normal!

Pensei em tirar minha roupa e ficar em casa, mas fiquei com vergonha. Minha amiga falou que eu seria uma das poucas pessoas presentes, porque, além do espaço ser pequeno, tinham reduzido ainda mais o público por causa da pandemia. Ela tinha falado que seriam apenas seis pessoas. Pensei: já pensou, seis pessoas e eu ainda falto? Égua, não dá para não ir! E mais, depois de tudo que ela falou eu tinha que conhecer esse tipo de teatro feito aqui, por mulheres que querem falar das suas vidas e produzir uma experiência tão diferente, mesmo sem entender direito qual.

Meus pensamentos continuavam: onde mesmo ela disse que ficava o Teatro? Ah, lembrei, em um porão, no porão da Casa Cuíra. Mas onde mesmo é o Cuíra agora? Não conhecia nenhum dos lugares. Só conseguia lembrar que ficava no bairro da Cidade Velha, o bairro mais antigo da cidade, onde Belém começou a existir. Meu coração só batia mais forte ao pensar na localização. Não parava de pensar: ai, meu Deus, será que isso vai dar certo? Porão? E se eu tiver uma crise lá? Puxa, mas ela me convidou...

Nem pensei em pedir para meu marido ir me deixar ou para ir comigo. Ele sempre dorme em peça e jamais iria querer ir à noite para o meio da Cidade Velha. Aliás, nem cheguei a falar direito para ele aonde ia. Também não convidei minha filha, é muito novinha, 10 anos, poderia não entender nada. Pensei: ah, chega, vou de Uber mesmo! Calcei meu sapato, coloquei minha máscara e olhei a mensagem de WhatsApp que tinha o endereço. Seja o que Deus quiser! Pensei.

Não demorou muito para chegar. As ruas estavam vazias, sem tanto trânsito. Fiquei mais tranquila no caminho. Mas, ao chegar na rua do Teatro, meu coração começou a disparar novamente. A rua estava escura... Ainda bem que tinham umas pessoas na porta. Vi minha amiga. Ainda bem! Pensei. Desci do carro e ela veio em minha direção. Ela sorriu com os olhos ao me ver. Pude sentir todo o carinho dela por mim, só pelos seus olhos, mesmo sem abraçar ou beijar. Com todos de máscaras, tivemos que nos acostumar a decifrar os olhos quando sorriem!

Minha amiga estava vestida com uma roupa cor de terra e me conduziu para dentro do porão. Ela parecia muito feliz naquela noite. Tinha um cheiro tão gostoso de alfazema e emanava uma energia que eu não saberia descrever. Ao entrarmos, ela explicou que aquele era o Teatro do Desassossego, era não, é! Contou que é o espaço onde o Coletivo que ela integra e atua como uma das criadoras estava ocupando e realizando suas montagens. O nome do coletivo é engraçado... Como é mesmo o nome? Xoxós! Isso mesmo. Xoxós! Ri tanto quando ela me falou o nome. Por que será esse nome? Será que é pelo que eu tô pensando? (risos).

A minha anfitriã me apresentou todo o teatro. Começamos por um primeiro espaço onde havia algumas cadeiras, camas, um colchão... Ela explicou que ali, o Coletivo estava montando um outro espetáculo. Acho que o nome era *Fale com estranho!* Um espetáculo que tinha como uma das inspirações um conto sobre o homem da areia, também sobre uma perspectiva da psicanálise. Pensei: tudo a ver com minha amiga que também era psicóloga. Ela realmente parecia empolgada. Disse que era a primeira vez que atuava desde o início em uma montagem como diretora de palco, nos demais processos tinha entrado quando já tinha começado. Uma descoberta maravilhosa e um desafio enorme, ela disse. Eu nem conseguia imaginar! Nem sei o que um diretor de palco faz! (risos).

Minha amiga ainda explicou que naquele mesmo espaço o Coletivas também apresentava um outro espetáculo chamado *Meu Poema Imundo*. Um solo da irmã dela que contava a história de uma mulher gorda. Achei tão interessante! Até porque, na única vez que vi a irmã dela, mesmo que de longe, deu para notar que era alta, magra, como poderia encenar a vida de uma mulher gorda? Pensei: hum... quem sabe não será o próximo que venho assistir?!

Ao fundo, vi que tinha umas pedras, um outro espaço. Ela contou que é onde apresentavam uma outra peça... Alguma coisa palhaço! Isso, o nome era *Rala, palhaço!* Ela explicou que era uma outra apresentação solo, de palhaçaria, da irmã dela. Quando ela falou de palhaça pensei logo que essa sim seria a próxima que viria assistir. Gosto de palhaço! Vou trazer a minha filha que também ama palhaço (pensei). Ela disse que seria na próxima semana, que na verdade estão fazendo uma Quartelada, uma mostra teatral onde cada semana exibem uma peça diferente. Ao todo, são quatro solos da irmã dela. Bacana isso! A irmã dela deve ser muito boa! Pensei. Ela disse que a Quartelada já era para ter acontecido, mas como a pandemia...

Ela seguiu me levando para outro espaço, senti um cheiro estranho, acho que de coisa húmida. Será? Não tenho certeza. Neste lugar tinha tipo uma gruta. Ela explicou que ali é encenada uma outra montagem... Não tenho certeza do nome, mas acho que é *Curupirá*. Nessa, ela explicou que a irmã trabalha com comicidade da floresta. Pensei: que diabo será isso? Mas como ela disse que tinha uma coisa de indígena já fiquei curiosa, afinal trabalho com essa temática. Também venho ver! Falei na mesma hora. Eras, acho que venho logo assistir todos! (risos).

Antes dela finalmente me levar para o local onde iria acontecer a peça que vim assistir, pedi para ir ao banheiro. Como sou hipertensa, vivo com bexiga cheia, fruto dos remédios que tomo. Fui ao banheiro, mas me senti meio desconfortável. Sei lá por quê! Um porão, aquelas paredes, uma humidade... Dentro do banheiro foi pior. Dei de cara com uns objetos: bonecas, vasos, umas coisas estranhas... Pensei: esse pessoal de teatro é estranho

mesmo! Bem a cara da minha amiga! Gosto dela exatamente porque não é normal. Enquanto fazia meu xixi lembrei que minha amiga sempre inventava coisas no trabalho. Às vezes dançava no meio da sala, às vezes fazia paródia de música, quando tinha capacitação então, sempre inventava uma dinâmica diferente e animava o espaço. Foi então que eu ri e pensei que deveria dar uma chance para aquele lugar. Torci muito para que ela estivesse me esperando do lado de fora do banheiro. Não queria andar por ali sozinha. Alguma coisa me dizia que aquele porão era mal-assombrado.

Ao sair do banheiro, graças a Nossa Senhora, reencontrei minha amiga paradinha me esperando. Seguimos finalmente para o local da peça. No trajeto, vi os desenhos das fotos no chão. Estavam diferentes, coloridos. Perguntei-me por que será que tinham mudado a cor? Não era a mesma cor da foto que vi. Acho que tinha gostado mais das cores de antes. Percebi que tinha uma panela, em cima de uma mesa em um ambiente que estava no trajeto. Pensei: o que será isso? Ela explicou que aquele espaço era como uma cozinha do Teatro.

Seguimos o trajeto. Passamos por outro espaço que tinha algumas peças de roupas e umas bonecas. Ela disse que era o camarim da atriz. Achei estranho não ter espelho (camarim não tem que ter espelho? Pensei), mas também não tive tempo de pensar em mais nada porque finalmente chegamos no local da apresentação. Um espaço pequeno, rodeado de bancos de madeira, no formato quase de arquibancada onde existiam potes de barro que ajudavam a demarcar os lugares onde podíamos nos sentar. Minha amiga me deixou à vontade para escolher onde queria ficar. Escolhi um canto e me sentei.

Ao me sentar, imediatamente comecei a observar com detalhes tudo que estava ao meu redor. O espaço tinha um cheiro bom, de banho de erva. Vasos de barro no teto. Muitas bonequinhas pretas também no teto e na frente, achei que era uma espécie de altar com mais bonecas, velas, um quadro com fotos. Nesse quadro reconheci minha amiga e as “bênçãos” dos filhos dela. Ri sozinha lembrando das histórias que minha amiga sempre conta dos filhos dela. São duas figuras! E repetidas para variar! (risos).

Olhando melhor, vejo que as fotos do quadro parecem compor algo, mas de imediato não soube reconhecer. Nessa segunda olhada, mais cuidadosa, percebi que também tinha um tambor ao lado dessa espécie de altar. Também olhando para parte de baixo do altar vi mais bonecas. Todas pretas. Novamente pensei na minha boneca e como era difícil encontrar bonecas pretas para vender. Já tinha tentado comprar uma para minha filha, mas não encontrava com facilidade. Achei tudo tão bonito. Fiquei tão atenta olhando tudo que estava ali e pensando como tinham conseguido tantas bonecas pretas que nem me dei conta quando outras pessoas

chegaram. Naquele momento estava mais tranquila, meu coração batendo normalmente agora. Já estava me sentindo mais à vontade.

Antes de começar de verdade, as luzes que estavam acesas se apagaram e outras acenderam. Percebi que os vasos no teto eram luminárias e rápido meu coração começou a bater forte pela certeza que iria iniciar. Nesse momento me dei conta que já tinha um homem sentado que começou a tocar o tambor próximo do altar. Não faço ideia como ele foi parar ali! Nem tive tempo de pensar muito porque, do canto onde estava, dava para olhar na direção do caminho que me levou até o local da apresentação. O caminho agora estava iluminado apenas com luz negra, que faziam os desenhos no chão brilharem. Os desenhos estavam fosforescentes! (agora entendi o porquê de estarem coloridos!).

Fiquei admirando aquele brilho, quando vi surgir uma sombra. Primeiro pensei que era assombração, mas depois percebi que era uma mulher agachada, que começou a arrastar um objeto que não conseguia identificar no chão e a falar algumas coisas. Logo no início não entendi muito o que estava dizendo. Pensei: será a irmã da minha colega? Aliás, cadê a minha colega?

Continuei a acompanhar os movimentos daquela mulher agachada e a entender o que dizia. Ela falava sobre ser tambor e se movimentava em direção ao local onde estávamos. “Oh, velho Deus dos homens, deixa-me ser tambor, só tambor...”. A cada palavra sua, a cada movimento seu, o acompanhamento do som do tambor que parecia anunciar sua chegada se intensificava, ora mais alto e grave, ora mais baixo e leve. O homem com o tambor continuou batendo cada vez mais forte, até ela chegar no local de entrada na sala como se de alguma forma formassem uma dança. Não sei bem dizer, mas parecia o início de um ritual religioso.

Nesse momento vi melhor a mulher. Quase não reconheci a irmã da minha colega. Estava vestida toda de branco, trança no cabelo, sem maquiagem e tinha uma espécie de vassourinha nas mãos. Ela sorriu e começou a cantar fazendo movimentos como que de limpeza dos nossos pés. “Minha voz, meu vento, velho sangue feito ar, essa espada que guerreia, minha língua afiada [...]”.

Enquanto ela cantava, eu senti algo estranho, uma sensação boa, não sei explicar bem. Era como se ela estivesse me recebendo ali e eu fosse bem-vinda. Ela realizou movimento com os objetos que tinha nas mãos como se limpasse os pés de cada espectador que estava presente. Depois, ao saudar o tambor ela girou e caiu no chão como se levasse uma chicotada. Em seguida ela sentou no chão como se fosse brincar, colocando as mãos no rosto para tampar os olhos. Eu achei tão gostoso. Não sei por que lembrei de brincar com as minhas irmãs... Ela

cobria o rosto e perguntava: Já posso ir? Enquanto isso começou a contar uma história. Na verdade, parecia até ser sua história.

De repente, ela tirou a mão dos olhos e disse que já ia, como quando somos a "mãe" nas brincadeiras de esconder e vamos procurar os outros que estão brincando com a gente. Foi então que começou a pegar algumas das bonecas que estavam abaixo do altar. A cada boneca ela citava uma frase, todas com conteúdo racista. Lembrei de quando os vizinhos riam do meu cabelo. Diziam que eu era a filha da tacacazeira do cabelo duro. Que raiva eu tinha!

A cada frase que a atriz apresentava eu pensava: meu Deus, quanta crueldade! Quanto racismo tão claro, mas que muitas vezes passa tão desapercebido aos nossos olhos. Que tristeza quando ela falou a frase que o peito dela não ia dar leite, mas café. Pareceu até que ela olhou para mim nessa hora. Putz!

Escutar a atriz falar o texto me fez recordar como eu era tratada na minha família e os sentimentos contraditórios que eu tinha. Lembrei até de uma prima minha, que tinha a pele mais clara, que também vivia dizendo que ia sair café do meu seio, só porque era preto. Também lembrei do que sentia por ter que cuidar das minhas irmãs mais novas. Amava tão intensamente minhas irmãs, sentia uma necessidade tão grande de protegê-las... Ao mesmo tempo sentia raiva, como se elas fossem um peso. Acho que algumas vezes fui muito cruel com elas!

Fomos criadas com muitas exigências e uma delas foi a de que eu cuidasse delas, mas eu não sabia fazer isso direito sem sentir que era um peso, sabe? Queria brincar, fazer outras coisas, não levar para escola, lavar a roupa delas... Sentia raiva! E nestas horas o tempo delas, o jeito delas me incomodava tanto, me irritava tanto! Égua, tropeçar e torcer o pé até de sandália? Puta que pariu! Perder a carteira de estudante pela terceira vez? Sua lesa! Mas aí, vendo a atriz falar isso, me dei conta que fazia e cobrava delas o que faziam também comigo. Doeu lembrar! Deu vergonha! Elas eram tão doces, tão meigas... Não mereciam! Não foi justo com a gente!

Não foi a primeira vez que me dei conta dessas coisas, ou que acessei essas memórias. Na verdade, por muitas vezes eu e minhas irmãs já conversamos sobre isso, também já falei disso quando fiz terapia. Já pedi perdão para as minhas irmãs. Já compreendi que naquele momento não poderia ter a dimensão de tudo que acontecia. Mas, ainda assim, ali, acompanhando aquela peça, tudo doeu novamente. Segurei o choro. O coração quase saiu pela boca.

Mas, voltando a prestar atenção na atriz, vi que ela arrumou as bonecas de volta e falou com elas como se fossem trabalhar na casa que ficava em cima do porão. Credo, pensei, parece a minha história. Só tinha quinze anos quando a mamãe me levou para trabalhar na casa

de uma família. Tinha que limpar tudo e ainda cuidar de duas crianças. Não podia falar muito, nem comer com eles à mesa. Foi muito difícil encontrar forças para estudar à noite tão cansada do trabalho realizado durante o dia inteiro!

Pensamentos novos surgiram: - Será que essa história é da vida dela? Como será para ela tocar nesses pontos? Legal ela poder revisitar essas memórias. Será? Seria um ato de cura para ela? Como será apresentar esse texto na nossa frente? Será que as pessoas que estão assistindo comigo vão se identificar? Será que também passaram por situações semelhantes? Racismo? Violência psicológica? Será que ao assistirem também podem se sentir curadas de alguma forma?

Quase me perco nas minhas memórias e pensamentos novamente, mas o que me trouxe de volta foi o som da voz do homem que estava com o tambor cantando aquela música que acho que é ponto de umbanda: “Eu quero doce, eu quero bala, eu quero mel pra passar na sua cara...”. A atriz parecia em transe, enquanto eu, ainda lembrava um pouco de quando trabalhei na casa daquela família. O transe da atriz terminou com ela quase gritando que queria uma boneca preta, uma boneca que se parecesse com ela. Negra, da cor do avô dela! Uma boneca que fosse igual a ela: teimosa, destrambelhada, desajeita... Outra vez me lembrei das minhas irmãs. Eram lindas. Magrinhas. Saúde frágil, viviam encatarradas. Senti um misto de amor, ternura e vergonha, culpa, quase uma dor física (chorei). Continuei a pensar sobre o racismo estrutural no Brasil e da negação dele. Pensei: - Quantas mulheres negras não se identificariam com essa história? Minha família é só mais um exemplo de um sistema maior!

Percebi então que a atriz continuava falando sobre o desejo de ter uma boneca e eu continuei lembrando de tanta coisa, acessando tantos sentimentos e emoções... Sabe, uma das minhas irmãs, a caçula da família, tinha uma boneca de porcelana, branca. Ela amava tanto aquela boneca. Um dia a boneca quebrou. Ela ficou tão triste, mas tão triste... Mamãe ficou com pena. Deu outra boneca para ela. Ela se animou novamente! Foi legal a mamãe ter dado outra boneca. Mas, sabe, a mamãe era uma das pessoas que chamava para minha irmã de destrambelhada, por vezes perdia a paciência muito rápido com ela. E assim ela seguiu, sempre desqualificada nas suas habilidades sociais e intelectuais pela família, principalmente por nossos pais. Ela não conseguiu concluir os estudos. Nem sei se terminou o Ensino Médio. Eu, fui o extremo oposto dela. E isso sempre foi dito para nós, as irmãs. Sempre em tom de comparação e cobrança. Terrível isso!

Fiquei pensando por uns instantes nessas marcas emocionais. Como nos acompanham, moldam nossa personalidade, maneira de ver o mundo e nós mesmos. Nunca tive dificuldade em reconhecer minha capacidade intelectual e sempre fui “a virada”. Mas a minha

irmã... Mesmo sem a peça ter terminado, percebi que eu estava revisitando tantas memórias da minha vida...

Ser mulher negra é muito difícil! Tantos preconceitos vividos nessa lógica de pensamento sustentada por um sistema patriarcal, heteronormativo, homofóbico... Tantos sofrimentos decorrentes do enfrentamento diário pelo simples direito de existir. Como construir uma percepção positiva de si com tantas falas que dizem o oposto? Falas, atitudes, imagens reproduzidas na televisão, nas bonecas, que parecem sempre dizer que pessoas negras estão em desacordo com a ordem "natural", com o "belo", "aceitável". Foda!

Eu bem que tento, mas não consigo me achar bonita. Sigo alisando meu cabelo, mesmo com apelos da minha amiga para que eu experimente redescobrir meu cabelo natural. Lembrei das idas aos cabelereiros da vida e como sempre oferecem alisamento, mesmo que eu tenha ido apenas para fazer as unhas! Refleti: - Quantas mulheres não se sentem assim? Quantas meninas negras não conseguem se reconhecer nas bonecas brancas, nas barbies magras, loiras e de cabelos lisos? Quantas vidas representadas nessas falas! Quantas singularidades representadas... E tudo isso ali, tão perto, tão ao alcance das minhas mãos. Seria essa forma de encenar onde a atriz narra a própria vida que estaria provocando tudo isso? Será que era por isso que a minha amiga chamava de *Teatro Dadivoso*?

Em seguida, quando volto novamente minha tenção para a encenação percebi que a atriz dizia que ia contar a história dos Flores, dos Flores pretos. Pensei: - Nossa, que audácia! É mesmo a história dela! Já pensou alguém da família Flores aqui? Será que eles iriam gostar, o pai, tias, tios, primos... Será que eles se veem como pretos? Aliás, eu acho que minha amiga já tinha comentado no trabalho que ninguém da família dela se reconhecia como negro. Que isso, de ser preto, era quase uma ofensa! Será que ela pensa em convidar alguém da família para vir assistir?

Depois a atriz começou a falar sobre histórias de cheiros na família. Ri tanto das histórias que ela contou... Parece umas que sempre surgem nas reuniões familiares. Temos isso também, um lado cômico na família, na verdade. Rir dessas histórias sempre fez parte dos nossos momentos. Aliás, até nos momentos de sofrimento, ou que seriam de sofrimento, como enterros, viravam quase grandes farras, regadas a muita bebida e gargalhadas. O barato era lembrar "os podres", **"**os causos" do morto. E isso sempre rendeu boas gargalhadas. Bom lembrar disso! Senti felicidade. Pensei: - Essa parte a minha família gostaria de assistir no espetáculo.

Ao prosseguir o ensaio, a atriz cantou outra música que parecia um ponto da Umbanda, Candomblé... Será? Achamos que faz referência ao Orixá da cura, Omolu ou

Obaluaê. Não tenho bem certeza porque não entendo muito disso, sou católica! Pensei: - Um cântico de cura. Um cântico acompanhado do tambor. Um cântico de uma religiosidade de matriz africana. Tudo parece se conectar a uma dimensão política, uma possibilidade do espetáculo intervir como força de resistência e (re)existência de negros e negras. Mesmo sendo católica reconheço que essas religiões são alvo de vários preconceitos, alvo de intolerância religiosa, em um país que foi colonizado e obrigado a se converter ao catolicismo (mesmo que eu ame a minha religião). Um país que constitucionalmente é laico, mas que na verdade é forçosamente cristão. Cristianismo este que tem uma doutrina, sobretudo na corrente evangélica, que polariza o bem e o mal, céu e inferno, Deus e o diabo. Polarização que, por sua vez, inclui a ideia de que todas as outras religiões, principalmente as de matrizes africanas, são erradas, não estão perto de Deus, são do Diabo.

Na minha família, pelo que contam, muitas pessoas (avó paterna, tias paternas etc.) frequentavam casas de santo e centros espíritas. Há histórias de incorporação, momentos regados a muita comida e bebida. Curiosamente, esses momentos sempre foram narrados de uma forma assustadora e com uma conotação de vergonha. Sempre senti uma espécie de receio. Não sei bem. Pior era ouvir os parentes que agora são evangélicos narrarem esses momentos. Tudo dito como um erro do passado, coisa do Diabo e que por isso nada dava certo para família. "A salvação só veio com Jesus!". Aliás, por muitos anos eu pensei assim também. Estar em terreiro? Nunca! Tinha medo e pensava que só de estar lá seria errado.

Rememorar a forma como a dimensão religiosa é tratada na minha família me fez refletir sobre como são fortes todas as questões que o espetáculo estava acionando. A todo momento pensava: - Será que só eu estou pensando e sentindo tudo isso? Será que essa forma de abordar esses assuntos também não era um ato de afirmação religiosa? Só sei que senti que havia um grande respeito às entidades espirituais, uma valorização dessas matrizes religiosas historicamente negadas e marginalizadas em tudo que tava sendo encenado.

Na sequência do espetáculo outras histórias dos Flores foram narradas, outras músicas entoadas, outros elementos das religiosidades de matrizes africanas foram adicionados às cenas. Além disso, o medo do sobrenatural foi explorado através das histórias do pai da atriz e do estranho caso do reloginho de pilha (risos). Até o momento em que a atriz de fato apresenta a família. A árvore genealógica dos Flores! Daí, nesse ponto pareceu surgir mais um elemento que me chamou a atenção: a ancestralidade! Mas será que não estava presente desde o início? Falar sobre os Flores pretos não era isso a todo momento? Bem, só sei que na cena que ela fala com os sobrinhos, representados por bonecos, colocados como que em uma ciranda com outros

bonecos e brinquedos infantis isso ficou muito evidente. Eu chorei tanto. Pensei tanto na minha mãe, na minha avó, na minha filha, na mãe da minha amiga...

O espetáculo se encerrou com uma espécie de oração: “Eu estou com Cristo e o Cristo está comigo; ponho o sangue de Cristo entre eu e o perigo”. Senti uma paz tão grande para voltar para casa. Algo tão diferente da sensação que estava quando cheguei. Será que era esse o objetivo? Só sei, que aquele momento não se encerrou ali. Depois veio o convite para partilhar um alimento ao final do espetáculo.

A atriz conduziu todos os espectadores até o espaço que tinha sido apresentado a mim como a cozinha do Teatro e, para minha surpresa, minha amiga aguardava a todos lá. Sorridente e iluminada como sempre, ela estava com a panela que eu tinha visto quando entrei aberta e começou a ofertar mingau de milho. Nossa! Eu amo mingau de milho. Como recusaria? Depois de servir a todos, foi ela que dessa vez convidou para que todos os espectadores voltassem ao local de apresentação, sentassem-se para comer e pudessem bater um papo com a equipe completa de criação.

Eu aceitei imediatamente. Aliás, todos aceitaram. Tinha tanta coisa naquele momento na minha cabeça, no meu corpo... Tantas emoções e sentimentos que não dava para ir para casa assim. Pensei que seria ótimo poder perguntar, tirar dúvidas, ouvir os artistas falarem.

A primeira a falar foi uma mulher branca. Contou que o espetáculo tinha feito ela acessar memórias. Narrou que a mãe a chamava de “destrambelhada”. Fiquei pensando: - Será que isso sempre acontece nesse espetáculo? Uma história é narrada e alguém que assiste acessa memórias pessoais que de alguma forma estabelecem conexões com aquela narrativa? Por isso minha amiga chama de *Teatro Dadivoso*? Mas isso não pode acontecer com outras peças de teatro, na interação com o público? Será que acontece com todo mundo? O que seria diferente nesse teatro que eu tinha testemunhado?

Parece que uma das artistas leu meu pensamento. O nome dela era Wlad Lima. Ela comentou que tinha a impressão que a adoção da espacialidade de porão ou do ambiente doméstico para realização cênica, bem como a utilização das histórias de vida como eixo norteador para construção coletiva e colaborativa dos modos de encenação e da composição dramatúrgica, eram peças fundamentais para esse resultado. Seria um dos elementos-chave para que os espectadores se sentissem tocados e como que atuando junto com os atores em cena.

Ao continuar sua fala, Wlad ainda verbalizou que nesse modo de trabalho artístico/teatral, a linguagem cênica - o espetacular – era MENOS importante que a substância do trabalho. Destacou que, o que de fato importava era a liberdade do “fazer para o outro”,

circunscrevendo a cena como o lugar do ressurgimento de nossa bagagem ancestral e cultural, sempre uma busca da fortuna anímica e não trabalho; mais liberdade e menos dinheiro. Segundo ela disse que compreendia, essa forma de fazer teatral tiraria do teatro o nosso assombramento pelo trabalho; pior, do delírio do emprego rentável. Assim, afirmou que entendia que o caráter dadivoso não permitia que o espetáculo teatral se tornasse alienado dos fazedores de cena que o criaram. Mais que ser uma performance da competição, o *Teatro Dadivoso* seria uma performance do JOGO DA VIDA VIVA; teatro anticapital.

Antes de encerrar esse momento de fala, Wlad ainda lançou o seguinte questionamento: o que há de dadivoso nesse modo de trabalho? Ao que ela mesma respondeu que havia criação de relações e reputação - o lugar que você tem entre seus iguais; entre uma comunidade. Nesse sentido, esse fazer se tornaria extensão das pessoas e as pessoas extensões desse fazer artístico. Como o poder de construir relações. Como a economia da dádiva e não economia mercantil. Ressaltou que esses seriam os valores que importariam de fato, refletindo o quanto eles incomodam o senso comum econômico. Encerrou sua fala ratificando que havia uma dádiva nesse teatro mesmo antes de ele ir a público; sair para a esfera da mercadoria; se arriscar sem ter medo de ser corrompido pelo capital.

Em seguida, a irmã da minha amiga, Andréa Flores, tomou a fala. Ela comentou que o que percebia como artista criadora do *Teatro Dadivoso* era que a partilha das histórias de vida atravessava os artistas desde o processo de criação até as exibições públicas. Disse que acreditava que essas histórias, partilhadas como dádivas, permitiam potencialmente a invenção de modos existenciais de resistência política, cura de dores emocionais, abertura ao estado de cuidado de outres, potência de transformação de si e o reconhecimento de singularidades trançadas por questões de gênero e questões raciais, constituindo assim dobras de sentidos em dimensões políticas, éticas-poéticas e espirituais.

Confesso que fiquei meio tonta e confusa com o que as duas artistas tinham falado, mas ao mesmo tempo fez tanto sentido! De certa forma, aquela experiência tinha me tocado em tantos pontos, mexido tanto, que tinha certeza de que não tinha sido apenas uma experiência estética.

Logo após minha amiga começou a falar, contou que *Divinas Cabeças* era o segundo espetáculo do Coletivas Xoxós assumido como *Teatro Dadivoso*. O primeiro tinha sido *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?* Disse que ela estava pesquisando (fazendo doutorado) e que o objeto de pesquisa dela era exatamente as dobras de cuidado presentes no *Teatro Dadivoso*. Neste momento, explicou que esse não era o único modo de realização cênica que de alguma forma poderia produzir cuidado, fazendo questão de ressaltar que a

transformação do ator pode existir em outras montagens, não apenas nas poéticas dadivosas. No entanto, sublinhou que o Coletivas Xoxós assumia essa intenção e adotava deliberadamente diversas práticas de cuidado nos ritos e atos poéticos de suas encenações dadivosas.

Outro espectador pediu para falar quando minha amiga terminou sua explanação. Disse que estava muito impactado com tudo que tinha vivido ali naquela noite. E que o que mais tinha mexido com ele eram os sentimentos em relação à família e a sensação de que tinha participado de um grande ritual. Por fim, comentou que, além do mingau estar delicioso, ele estava amando esse momento de conversa no final, que parecia uma reunião familiar. Todos nós rimos e concordamos.

Nesse momento, novamente Wlad Lima tomou a palavra e comentou algo sobre o pai dela, alguma coisa relacionada a queijo que me fez lembrar meu avô paterno. Comentei na roda que meu avô, quando tinha dinheiro, o que era raro, comprava queijo cuia e dava a casca aos filhos (isso meu pai e tios contam). Enquanto ele comia o queijo na frente dos filhos, eles comiam só as cascas. Que cruel ele era com os treze filhos!

Em sequência, quem novamente se manifestou foi Andréa Flores. Ela comentou as conexões entre os dois espetáculos dadivosos do Coletivas Xoxós. Reforçou que um dos elementos básicos dos espetáculos são as histórias de vida, mas que havia também ofertas, de músicas, cheiros, alimentos, elementos cênicos, figurino, presságios, orações... Ela falou que entendia que todos esses elementos presentes, ofertados ao público como ato de cuidado, criavam a atmosfera cênica que lembrava um ritual religioso, como magias, ao ponto que para ela, acabava acionando uma dimensão religiosa. Acrescentou que assim, o *Teatro Dadivoso* não deixava de ser uma encenação ao alcance do tato, inclusive pela proximidade forçada pelos espaços onde os espetáculos se realizaram (casa, porão, espaços pequenos), mas que aquela poética tinha um elemento a mais.

Confesso que novamente não entendi tudo que aquelas mulheres falavam, mas falavam com uma força e propriedade indiscutível. De qualquer maneira, antes que eu pudesse perguntar alguma coisa, outra espectadora pediu para falar. Disse que a partilha de alimentos ao final do espetáculo tinha feito ela lembrar das celebrações do sagrado feminino. A maioria concordou. Não pude falar nada sobre isso porque nunca tinha participado, mas com certeza agora iria!

Nesse momento minha amiga novamente tomou a palavra. Narrou que havia realizado residência artística pela pesquisa por aproximadamente um ano e meio com o coletivo. Disse que tudo, a pesquisa, o processo de montagem e agora as exibições públicas tinham acontecido durante a pandemia, e em meio a tantos outros eventos dolorosos da vida dos

integrantes do coletivo. Dividiu com todos que em muitos momentos o coletivo foi obrigado a suspender as atividades presenciais pelo risco de contaminação viral e que ela parou de escrever muitas vezes para chorar suas dores e cuidar dos seus. Todavia, avaliava que tudo tinha valido e que tinha vivido enormes transformações pessoais, principalmente de pesquisadora-observadora, para artista criadora.

Minha amiga ainda compartilhou com todos os presentes que o que tinha compreendido até ali era que o *Teatro Dadivoso* produzia cura. Em um primeiro momento para os e as artistas criadores, como tinha podido testemunhar durante o processo de montagem de *Divinas Cabeças.* Nesse momento contou que em diversos ensaios presenciou sua irmã e atriz performer rastejar na sala de ensaio em busca de olhares de cumplicidade com as parceiras de criação e o parceiro de cena, ao ser afetada pelos atravessamentos da dramaturgia composta com elementos que também compunham sua história de vida. Em um segundo momento, o *Teatro Dadivoso* potencialmente seria capaz de afetar os espectadores que também poderiam ser atravessados pela temperatura das cenas e por cada elemento cênico ofertado, enquanto prática de cuidado ritualizada.

Por fim, minha amiga afirmou que a aproximação proposta pelo *Teatro Dadivoso* explicitamente desejava tocar memórias afetivas e produzir sensações corpóreas, enquanto provocações para transformações de vida e ampliação das dimensões de encontro entre alteridades, como cuidado de si e de outres em ritos e atos poéticos. Ao encerrar sua fala, agradeceu a todes os presentes, a sua ancestralidade e às Divinas que lhe acompanhavam!

Eu voltei para casa com uma sensação de renovação, como se algo em mim tivesse sido provocado a se transformar.

Teatro Dadivoso:
Ritos e Atos Péticos como Práticas de Cuidado de Si e de Outres

RITO DE ENCERRAMENTO:

AOS QUE VIERAM ANTES E AOS QUE AINDA ESTÃO POR VIR



ROBERTA BENTES FLORES BAYMA, 2023.

RITO DE ENCERRAMENTO:
AOS QUE VIERAM ANTES E AOS QUE AINDA ESTÃO POR VIR

Abro a última fresta na escrita da trama-tese para dar passagem a mais um rito poético em ato testemunhal de cura, honrando nossa ancestralidade, em honra à nossa mãe, que partiu deste plano no dia 02 de abril de 2021. A escrita foi muito difícil, totalmente truncada e com várias paradas. Penso que, mesmo agora, parece fragmentada e de alguma forma incompleta. A partida dela ainda é recente e, junto com outras dores, não consigo transformar todos os sentimentos em palavras, muito menos conclusas.

Mãezinha do céu
Eu não sei rezar
Só sei te dizer que eu quero te amar
Azul é teu manto, branco é teu véu
Mãezinha, eu quero te ver lá no céu
Mãezinha, eu quero te ver lá no céu
(Ponto-ciranda de Êre – FLORES BAYMA, 2022, s/p).

Nossa mãe, Nilma, ou Di Mina Mãe Telida como nós a chamávamos, nasceu na cidade de Óbidos, localizada na região do Baixo Amazonas, no estado do Pará. Tão logo nasceu, foi morar com os pais e alguns irmãos em localidade próxima chamada "Igarapé dos Currais", onde a família tinha uma residência nas margens do rio. Mudaram-se para essa casa seguindo recomendação médica para recuperação de mais um dos quatorze partos que sua mãe, nossa avó Julith, já tinha vivenciado. Lá moraram por aproximadamente dois anos e meio, mas as lembranças da infância da mamãe eram sempre desse momento: muitos banhos de rios, a convivência com um irmão que mais parecia o boto, o nome dele era Wufir; o gosto do queijo de manteiga que a vovó fazia; o assoalho da casa, que de tão alto conseguia suportar a enchente do rio, dava para passar um adulto sem precisar se curvar; a "fazenda" que cultivava toda feita de pedaços de ossos de boi; e o trapiche da casa, onde dava pra ver vários peixes.

Ela recontou essa história a última vez que esteve na minha casa. Era de noite já e por algum motivo ficou sozinha na sala comigo e com o Fábyo, meu marido. De alguma forma o tempo parou naquele dia enquanto ela narrava as memórias desse tempo da infância dela. Mesmo não sendo uma história nova para mim, naquele dia parecia ter mais detalhes, quase consegui ver as cores e sentir o cheiro daquele lugar. Esse relato me fez lembrar o texto de Bachelard (2008, p. 200): "[...] a casa é nosso canto no mundo. [...] nosso primeiro universo". Sem dúvida, aquela casa tinha sido o primeiro universo da mamãe. Fico até me perguntando se as memórias das chuvas e das canoas enchendo da minha avó Julith também não eram desse tempo, dessa casa?

Quando a mamãe veio para Belém aos dezesseis anos para estudar, ficou morando com a família de um irmão dela. Em pouco tempo conseguiu seu primeiro emprego. E chorou, mas chorou tanto na rede em que dormia, sem saber o que fazer com seu primeiro salário. Sentiu saudade do tempo da infância, da proteção dos pais e ali jurou para si mesma que se um dia tivesse filhas, jamais as deixaria dependentes de qualquer pessoa. E assim foi, sempre nos

ensinou a lutar, a não ter medo de arriscar e nunca desistir. Nossa força veio dela, nosso porto seguro!

Ser mãe é isso, ter sempre um coração batendo fora do peito, ou dois como é meu caso.
Nunca vi ofício mais difícil!
Como é que pode se amar tanto alguém e ao mesmo tempo se sentir perdida tantas vezes?
(FLORES BAYMA, 2022, s/p)

Rememorar afeta nosso corpo, impossível segurar o choro e não colocar para fora um lamento, um desabafo:

Mãe, que falta a senhora faz...
Que falta me faz teu colo e tua força
Oh mãe, por que partir tão cedo?
Ainda tinha tanta coisa para a gente viver
Os meninos ainda são tão pequenos e mereciam conviver mais contigo!
Eu não sei o que fazer!
(FLORES BAYMA, 2022).

Figura 43 - Di Mina Mãe Telida, Nilma Bentes Flores.



Fonte: Danielle Cascaes - 2021.

Dias antes de partir, enquanto ainda estava internada na UTI, houve uma piora. Meu coração apertou. Lembrei de quando estava grávida, quando todas as falas sobre risco e a possibilidade de perda eram tão frequentes que a única forma de lidar com a ansiedade e o medo de perder meus filhos foi entendendo que eles não me pertenciam. Imediatamente, a memória do ritual feito com as mãos no *Divinas Cabeças* saltou em minha mente:

> Uma vez eu li um livro sobre a vida de um mago, um bruxo. Ele contava sobre seus primeiros mestres, os que o fizeram se tornar o que ele é hoje. Um desses mestres me chamou muita atenção, na verdade uma feiticeira mexicana. Ela fez com ele um ritual de limpeza a partir das mãos. Ela pediu a ele que depositasse nas mãos tudo o que era imprescindível para a sobrevivência dele: memórias, ideias, valores, pessoas... Se houvesse algo material, que ele depositasse também. Em seguida, ele deveria fechar bem as mãos, com força, segurando tudo aquilo até doer. Então, ele deveria começar a lentamente abrir as mãos, enquanto entregava cada uma dessas coisas. "Deixa ir", ela dizia. "Porque nada é teu, de fato. Tudo é do universo. E o que tiver que ser teu, vai voltar". Às vezes é preciso ajudar com a outra mão, fazendo força para liberar tudo o que a gente insiste em segurar. Entrega, deixa ir... Deixa o vento passar...
>
> (FLORES, 2021, s/p).

Durante os ensaios, por tantas vezes fechei meus olhos e realizei esse ritual. Entreguei a tese, meus filhos novamente e tantas outras coisas. Mas, sentada no escuro, no sofá da minha casa, com tanto medo de perder minha mãe foi muito difícil. Chorei. Chorei tanto até ter coragem, coragem de deixá-la escolher, de deixá-la livre para ir ou ficar. Coloquei ela nas minhas mãos e disse em voz alta, ainda que não o suficiente para acordar meus filhos e marido que dormiam nos quartos próximos: - "Mãe, eu te amo, de todo meu coração. Não há ninguém nesse mundo que tenha tentado me acolher como você. Você é meu porto seguro, meu maior exemplo e por isso mesmo eu te deixo ir. Eu te libero! Libero para que você e Deus saibam o

que é melhor para você. Eu te amo tanto que te deixo ir!". Abri as minhas mãos e deixei ir. Nada me pertence! Deixei o vento passar...

Mas o rito não estava completo. Outra parte precisava completar o processo...

Ela me ligou cedo naquela manhã. Eu estava exausta. Havia passado boa parte da noite implorando a todo o sagrado que eu podia lembrar, pela vida da mamãe. Eu conversava com mamãe durante a madrugada e lhe pedia para respirar e lutar. Sua voz ecoava em meus ouvidos e eu me segurava na esperança de ouvi-la novamente, de poder dizer a ela que eu teria prestado socorro mais cedo se tivesse a compreensão do que estava acontecendo. E que eu a amava como a minha própria vida. Pela manhã, depois de pouco dormir, acordei angustiada. Quando Roberta ligou, disse a ela que o coração estava apertado e ela sentia o mesmo, mas que estava mais leve depois de ter liberado mamãe. Eu senti raiva. Como ela poderia ter desistido de sustentar a vida da mamãe? Mas, ao desligar o telefone, as palavras seguiram ecoando em mim. Amor não é posse, nem culpa. Amar é também saber deixar ir. Os dias eram sempre cheios ali. Papai se recuperava de COVID em casa, ainda transmitindo a doença, isolado no quarto, ansioso, depressivo. Eu tinha que cuidar dele e da casa, além de me proteger. Roberta também estava doente, com toda a família. Eu sentia que precisava cuidar de todos. E estava exausta. Então, quando tive uma pausa, me tranquei no banheiro e chorei cansaço, desespero, solidão, saudade e amor. Chorei uma dor imensa de filha. Então consegui entregar. Eu liberei a mamãe. Disse a ela que eu a amava com minha vida e que por isso passei a noite pedindo que ficasse, mas que agora eu tinha algo diferente a dizer: - Se quiser, se precisar, pode ir, mamãe. "Vá em paz, que eu vou cuidar de tudo". Eu dizia com as mãos apertadas, doloridas, até começar a abrir e a

liberar o que prendia. Horas depois, mamãe se foi, livre como o vento.

(Testemunho de Andréa Flores, 2021).

Depois que ela partiu, por mais de uma vez a Andréa viu um bem-te-vi preto, o mesmo passarinho voando em lugares e situações diferentes. Fico pensando: - Será que era a mamãe? Será que ela realmente voou com o vento? Eu não sei, só sei que eu não sonho com ela. Não sei porquê, mas não consigo ver a minha mãe, mesmo querendo tanto. Mas teve um dia que ela me mandou uma mensagem. Em um dia bem cedo, uma amiga mandou mensagem pelo WhatsApp. Disse que precisava me passar algo:

Sonho: Eu estava em casa e recebia uma mensagem no telefone para que eu fosse na casa de vocês em Mosqueiro e o texto escrito era assim "Leilinha, podes passar aqui em casa preciso muito que você leve uma mensagem a Roberta, não consigo me comunicar com ela".

Daí levantei rápido da rede e avisei a mamãe que estava indo lá na casa de vocês, quando cheguei lá, ela estava sentada na cadeira me esperando, abriu o portão me deu um abraço (meus olhos encheram de lágrimas nesse momento) e pediu para eu entrar, eu perguntei se ela estava bem, e disse que sim, que era para eu te falar que ela está bem, que está cuidando de vocês e que aquilo que você tanto almeja vai acontecer, não agora, mas para você ter paciência, que vai acontecer no tempo certo, e ela disse que você saberia o que era, segurou na minha mão e disse que se eu quisesse ir que poderia [...]

Mas amiga, foi tão real o abraço dela que acordei muito em paz, sabe?

Me senti na responsabilidade de te falar esse sonho

(Testemunho de Leila Silva, 2021).

A mensagem dela me chegou como um afago. Ela continuava perto de mim e em mim para sempre.

Respira mamãe.

Respira, mamãe!

Respira! Mamãe!

Respira...Mamãe!

Respira, mamãe, em mim, enquanto eu existir.

(Escritura criada por Andréa Flores, ao longo do processo de adoecimento, agravamento e morte de nossa mãe, 2021)

A minha mãe sempre existirá em mim, em nós, em mim, minha irmã, meus filhos e nos que ainda virão depois de nós. Ela vai me ajudar a nunca esquecer que nada é meu, nada me pertence, tudo me é dado, como dádiva de vida. Assim também me ajudará a deixar ir tudo que precisar deixar, tudo que estiver pesado demais ou me fazendo mal.

Minha voz, meu vento

Velho sangue feito ar

Essa espada que guerreia

Minha língua afiada

Esse abraço feito pássaro

Que não sabe cantar

Voz antiga, ancestral

A árvore onde brinquei

Minha dor, meu prazer

Meu corpo pede passagem

Minha velha, minha mãe, minha criança quer passar

(THALES BRANCHE; ANDRÉA FLORES; LEOCI MEDEIROS. Meu corpo pede passagem, 2021)

VOZES PRESENTIFICADAS

BACHELARD, G. **A poética do espaço.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FLORES, A. B. **Dramaturgia de divinas cabeças**. Belém: Coletivas Xoxós. s/p. [não publicado], 2021.

_____. **Escrita de Andréa Flores.** Enviado pelo WhatsApp. Belém, 28/03/2021.

_____. **Testemunho de Andréa Flores.** Escrito para a tese. Documento de Word enviado pelo WhatsApp. Belém, 01/07/2021.

FLORES BAYMA, R. B. **Cavalo de Marias:** dramaturgia em processo. s/p. [não publicado], 2022.

SILVA, L. **Testemunho de Leila Silva.** Enviado pelo WhatsApp. Belém, 10/12/2021.

THALES BRANCHE; ANDRÉA FLORES; LEOCI MEDEIROS. Meu corpo pede passagem. In: FLORES, A. B. **Dramaturgia de divinas cabeças**. Belém: Coletivas Xoxós. s/p. [não publicado], 2021.

APÊNDICE

ROTEIRO DE ENTREVISTA ELABORADO PARA A PESQUISA:

Convite de Participação em Pesquisa

Olá, eu sou Roberta Bentes Flores Bayma, discente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/UFPA). Estou em processo de criação/escrita da pesquisa intitulada "***Teatro Dadivoso: ritos e atos poéticos como práticas de cuidado de si e de outres***". A trama-tese é orientada pela Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida e a vivência em pesquisa traz à tona testemunhos que partem de experiências com o *Teatro Dadivoso*, poética cênica que vem sendo cunhada pelo coletivo teatral Coletivas Xoxós, atuante na cidade de Belém do Pará desde 2014. A tessitura da pesquisa propõe alinhavos produzidos a partir de duas experimentações cênicas concebidas pelo Coletivo, a saber: *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?* e *Divinas Cabeças*. O objeto desta trama de pesquisa são as potências cuidado de si e de outres nas poéticas dadivosas de cura.

Após essa breve apresentação, gostaria de convidar você para contribuir com a construção dessa trama-tese. Meu desejo é conhecer seu testemunho da vivência de um ou dos dois espetáculos citados acima e as afetações resultantes. Vale ressaltar que os relatos poderão ser usados na produção escrita da tese, bem como em artigos e outras produções acadêmicas decorrentes da pesquisa. Caso aceite o convite, gostaria que respondesse de maneira escrita o questionário abaixo e reenviasse através do seguinte e-mail: florespsi@gmail.com.

PERGUNTAS DA PESQUISA – TEATRO DADIVOSO

I – DADOS DE IDENTIFICAÇÃO:	
Nome:	
Idade:	
Expressão de gênero:	
Contatos: (fone/email)	
II – DADOS SOBRE A VIVÊNCIA COM TEATRO DADIVOSO:	
Qual (is) espetáculo (s) você teve contato?	( ) Ô, de casa... ( ) Divinas Cabeças
Como foi sua participação no espetáculo *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar*?	( ) encenadora ( ) diretora ( ) atriz/ator ( ) equipe de criação ( ) espectador ( ) Não se aplica.
	( ) encenadora ( ) diretora ( ) atriz/ator ( ) equipe de criação ( ) espectador ( ) Não se aplica.
Em caso de ter participado como espectador (a) de *Divinas Cabeças*, qual (is) das temporadas assistiu?	( ) 1ª temporada, online, realizada em abril/maio de 2021.

	( ) 2ª temporada, presencial, no Teatro do Desassossego, abril/maio de 2022.
III – **DADOS SOBRE TESTEMUNHO DE CONTATO COM TEATRO DADIVOSO:**	
- Agora você poderia produzir um pequeno texto que descreva sua vivência, impressões, afetações, atravessamentos, sentimentos (etc.) decorrentes do contato com o (os) espetáculo (s) *Ô, de casa! Posso entrar para cuidar?* e *Divinas Cabeças?* Não se preocupe, não há qualquer exigência de limite de linhas. Fique à vontade!	
Autorizo a divulgação do meu nome na tese e em outras produções acadêmicas resultantes da pesquisa de doutoramento em Artes (artigos, etc.). Estou ciente de que as informações prestadas não serão utilizadas de nenhuma outra forma. **( ) sim ( ) não**	

Belém, ____ de _____ de 2022.

_____

Assinatura