



revista  
brasileira  
de estudos  
em dança

# Atiraste uma pedra:

a relação entre corpo e matéria na prática  
como pesquisa

Had thrown a stone:  
the relationship between body and matter in  
practice as research

Rúbia Sousa da Silva

SILVA, Rúbia Sousa da. Atiraste uma pedra: a relação entre corpo e matéria na prática como pesquisa. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, Rio de Janeiro 03(06), e030605, 2024.2



## RESUMO

Este texto resgata a relação entre corpo e matéria ao longo das pesquisas que resultaram nas dramaturgias autorais *como a palavra amor sai naturalmente das nossas bocas*, *sismos não listados* e *próxima à fronteira*. O processo de criação das ações realizadas implica uma prática como pesquisa a fim de evidenciar um conhecimento que parte da subjetividade, diante de uma investigação autobiográfica, e se desloca em uma troca com todo o meio ambiente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia; Programas Performativos; Corpo; Matéria; Prática como Pesquisa.

## ABSTRACT

This text recovers the relationship between body and matter throughout the researches that resulted in the original dramaturgies *como a palavra amor sai naturalmente das nossas bocas* (*how the word love comes naturally out of our mouths*), *sismos não listados* (*unlisted seisms*) e *próxima à fronteira* (*next to the border*). The creation process for the performed actions implies a practice as research in order to demonstrate a knowledge that stems from subjectivity, faced with an autobiographical investigation, and dislocates itself in an exchange with the entire environment.

**KEYWORDS** dramaturgy; performative programs; body; matter; practice as research.



# Atiraste uma Pedra<sup>1</sup>: A relação entre corpo e matéria na prática como pesquisa

Rúbia Sousa da Silva (UFRJ)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Em referência a música escrita por David Nasser e Herivelto Martins, regravada pelo grupo musical Doces Bárbaros em 1976, pela Polygram/Philips.

<sup>2</sup> Doutoranda e mestra em Artes da Cena pela UFRJ, é atriz e diretora formada pelo Centro de Artes e Educação Célia Helena. Graduada em Comunicação Social pela Faculdade Cásper Líbero, integrou os núcleos de dramaturgia da Escola Livre de Teatro e do SESI-SP. Suas criações e pesquisas investigam a noção de dramaturgia expandida em diálogo com a arte de performance, e a relação entre palavra, corpo e matéria. Como professora articula atividades de formação no campo da performance a convite da Fundação Cultural de Jacareí.

E-mail: [rubiavaz09@gmail.com](mailto:rubiavaz09@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-9445-9974>

## 1. Notas sobre dramaturgia e performance

A relação entre dramaturgia e performance estabelece meu interesse de pesquisa nas Artes da Cena e perpassa meu fazer artístico. Começo entendendo dramaturgia como o texto escrito para a encenação teatral, mas irei contestar esta noção, a partir da minha pesquisa de especialização – na Pós-graduação *lato sensu* em Atuação e Direção da Escola Superior de Artes Célia Helena, em 2017. Nela, investigava como relatos autobiográficos e programas performativos poderiam constituir o processo de uma criação dramática. Durante esta proposição criei a dramaturgia *como a palavra amor sai naturalmente das nossas bocas* (2019).

Após concluir esta formação, procurei outros ambientes onde pudesse seguir refletindo sobre a criação de textos dramáticos em diálogo com a arte de performance. Assim, integrei o Núcleo de Dramaturgia da Escola Livre de Teatro de Santo André – sob orientação de Dione Carlos – e o Núcleo de Dramaturgia Sesi-SP – sob orientação de Silvia Gomez e Angela Ribeiro. Neste último escrevi a dramaturgia *sismos não listados* (2021), processo que aconteceu paralelamente ao início da minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A partir da dissertação criei a palestra-performance *próxima à fronteira* (2023). Todas estas obras serão comentadas detalhadamente nos tópicos seguintes.

Antes é preciso dizer que se o começo deste texto soa como um currículo comentado é porque o processo entre uma pesquisa e outra deflagra questões e matérias que se desdobram entre elas. “Uma obra e outra obra e outra obra... como a larva que deixa um rastro na caminhada. Que desenho esse rastro forma? O desenho de uma vida, de um percurso. Vejo uma obra e adivinho um percurso” (Cornago, 2010, p. 234). Deste modo, algo já se apresenta: uma teoria encarnada a partir do relato em primeira pessoa. A prática que acontece também na autobiografia em cena instaura o modo como crio e pesquiso, mesmo que repense alguns procedimentos ao longo do caminho.

O modelo dramaturgico desenvolvido por sujeitos autobiográficos se aproxima da arte de performance uma vez que “o performer é o autor do seu próprio script. Além do mais, a performance quase sempre exibe uma forte atualidade e é bastante responsiva às questões políticas e sociais do momento” (Bernstein, 2001, p. 91). Porém, este tipo de operação é muitas vezes recebido como vitimista e estas críticas acontecem dada a apresentação de temas – antes limitados ao espaço privado, portanto sob controle – que, através do corpo social das artistas, ocupam a esfera pública.

Assim, para compreender quais são os corpos que aparecem em cena a partir da encenação autobiográfica, é necessário entender como as relações de dominação se evidenciam e podem se modificar a partir desta linguagem. Em *A performance solo e o sujeito autobiográfico*, Ana Bernstein (2001) aponta que, por meio deste procedimento, abriu-se um espaço discursivo para pessoas minorizadas. Ela argumenta que assuntos íntimos e individuais ao serem apresentados publicamente, mediados por um corpo entendido como político, contribuem para uma intersecção cultural.

Isso acontece por meio de uma identificação com o discurso sustentado pelo sujeito autobiográfico em cena, ocasionando uma mudança na estrutura da esfera pública, no sentido de propor um questionamento do discurso comumente apresentado como dominante. Acredito que esta ferramenta artística dialoga com a tentativa de incorporar epistemologias de pessoas que foram historicamente desautorizadas a falar (Alcoff, 2016, p. 136). Por evidenciar uma narrativa que parte da subjetividade é possível compreender uma outra maneira de se apresentar o conhecimento.

Escrever um script autobiográfico é uma maneira de “assumir o controle da própria vida, tornar-se sujeito de si mesmo pelo trabalho de reinvenção da subjetividade possibilitado pela ‘escrita de si’” (Rago, 2013, p. 52). Esta é minha tentativa ao criar dramaturgias a partir de relatos pessoais e, ao considerar este procedimento um tipo de epistemologia, encaminho, também, minha pesquisa sobre a relação entre dramaturgia e performance. Tal desejo é uma forma de contestar o que é ensinado nas escolas

de formação artística, que estabelecem a origem do teatro com o surgimento da dramaturgia na Grécia.

Um exemplo disto é o argumento usado por Margot Berthold ao afirmar que no Egito o fanatismo ritualístico e o apego à tradição sufocaram as raízes das artes dramáticas que só pôde ser desenvolvida em uma sociedade democrática como a polis grega (2011, p. 15). Com isso, ela ignora, por exemplo, o caráter dramático que os mosaicos produzidos em murais egípcios apresentam ao registrar uma série de ações executadas corporalmente. Este recorte reduz o texto teatral ao lugar de arquivo e está atrelado a uma matriz de conhecimento ocidental que desconsidera saberes inscritos no corpo, que são do âmbito do repertório (Taylor, 2002).

É a partir do projeto teórico de Diana Taylor, ao sugerir “mudar o foco da cultura escrita para a cultura incorporada” (2013, p. 45), que proponho um pensamento sobre a dramaturgia tanto como arquivo quanto como repertório e, para isso, evidencio justamente as dramaturgias do corpo (Tourinho, 2009). Pensando nesse marco histórico para o nascimento do teatro, entendo que a tática de deslegitimação do teatro egípcio busca fundamentar um conhecimento eurocêntrico. Assim, percebo que há um paralelo com o epistemicídio aplicado pelo colonialismo nas Américas, principalmente levando em consideração que a ideia de performance passa por uma genealogia que convoca os repertórios narrativos e poéticos dos rituais de povos originários (Schechner, 2006).

Não à toa o corpo de povos colonizados se torna alvo de perseguição, resultando tanto no epistemicídio quanto no genocídio. “O terreiro corpo é o primeiro lugar de ataque do colonialismo: o assassinato, o encarceramento, a tortura, o estupro, a domesticação e o trabalho escravo” (Simas; Rufino, 2019, p. 19). Aqui convoco meu próprio corpo como pesquisadora para pensar sobre tais violências. Enquanto uma mulher latino-americana entendo esse corpo como local de inscrição de processos coloniais e alienação de conhecimento ancestrais. Por esta razão aproximo dramaturgia e performance, ao propor que realizando uma performance já estou escrevendo uma dramaturgia a partir da grafia

do corpo. É ele que apresenta memórias e gestos, e encaminha questões referentes à vida e à obra.

Tal compreensão estimula a prática como pesquisa ao considerar a “corporeidade como fonte criativa” (Fernandes, et al., 2018). Entendendo que é o corpo que produz a obra e a pesquisa, penso no próprio sentido etimológico da palavra dramaturgia, que segundo Patrice Pavis, é compor um drama (2011, p. 113). Já a palavra drama significa ação em grego (2011, p. 109). Sendo assim, criar uma dramaturgia pode ser entendido como compor uma ação. O que estabelece o diálogo que faço com os programas performativos, prática artística que move minhas pesquisas.

Os programas performativos são motores de experimentação, “um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada” (Fabião, 2009, p. 237). Um tipo de ação. Uma ação. Criar uma dramaturgia é compor uma ação. Considerando que a ação acontece através do movimento, ressalto a relação entre meu próprio corpo como artista e pesquisadora e as matérias que se apresentam e conduzem o processo de criação.

A prática que estabeleço prioriza o corpo ao entender que vem dele os relatos em primeira pessoa, o que deflagra as circunstâncias da pesquisa e me faz acessá-la através de uma mobilização da subjetividade. A investigação autobiográfica se desdobra no encontro com as matérias que fazem parte do processo de criação artística. Entendo a matéria a partir de um princípio *mater* que estabelece um laço ancestral entre meu corpo e demais corpos, considerando todo o meio ambiente (Martins, 2021, p. 42). É assim que as pedras compõem a escrita das dramaturgias a seguir.

## **2. como a palavra amor sai naturalmente das nossas bocas**

Apresentada inicialmente em uma cena curta como Trabalho de Conclusão de Curso da Pós-graduação em Atuação e Direção do Centro de Artes e Educação Célia Helena, *como a palavra amor sai naturalmente das nossas bocas* é a obra que inicia minha pesquisa. Realizada em São Paulo ao longo dos anos 2017 e 2018, a criação dialoga com o contexto vivido nesse momento em que Janaína Leite lançava o livro *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. A artista e pesquisadora é uma das precursoras na prática da autobiografia em cena no país ao levar para o palco peças criadas a partir de histórias pessoais, como *Festa de separação: um documentário cênico*, *Conversas com meu pai* e *Stabat Mater*.

Ela também foi minha professora no curso em questão, o que me incentivou a tatear uma escrita dramática a partir de uma narrativa em primeira pessoa. O texto que escrevi é uma releitura da personagem clássica Ofélia, da obra *Hamlet* de Shakespeare, a partir de relatos autobiográficos. A ideia era refletir sobre a categoria de personagem, emprestando minhas próprias memórias para ela a fim de contar a história de um outro ponto de vista. Esta operação não tinha como objetivo confrontar o autor da obra para apontar, de maneira ingênua, possíveis machismos da parte dele. Mas, justamente, investigar o texto que ele criou a partir de um imaginário já vigente, para entender as críticas presentes na própria história.

Na peça, Ofélia é uma adolescente, que aparece em cinco das vinte cenas, e está sempre em relação aos homens com quem convive. E, talvez, o que mais se saiba sobre ela está relacionado a uma possível loucura e com a sua morte. Na minha pesquisa e dramaturgia, relatei a loucura da personagem com situações de *gaslighting* – tipo de violência psicológica na qual a vítima passa a duvidar da própria sanidade mental – que eu mesma vivi. Já em relação a morte da personagem, o meu argumento era um final no qual ela permanecesse viva.

Todo o processo de criação da obra foi registrado em um diário pessoal e nele detalho as escolhas feitas ao longo do

processo. Os relatos autobiográficos, presentes neste diário, foram dispositivos para a criação de programas performativos. Assim, através de três mulheres conhecidas, conversei com três mulheres desconhecidas. Nesses encontros apresentei uma história minha, envolvendo o caso de gaslighting vivenciado, e pedi uma história em troca. Todas as histórias foram gravadas, mediante autorização, e aparecem na dramaturgia como vozes de um pensamento de Ofélia. Já o segundo programa performativo foi desenvolvido na ação *abraçando o minoutauro* (2018), na qual durante quatro segundas-feiras – entre os meses de janeiro e fevereiro – caminhava da Praça Roosevelt até o cruzamento da Avenida Consolação com o Viaduto Nove de Julho recolhendo todas as pedras que encontrava no meio do caminho.

A escolha por esta matéria se deu a partir de um relato escrito no diário no qual associo a imagem de Ofélia morrendo afogada à cena do filme *As horas*<sup>1</sup> em que Virginia Woolf, interpretada por Nicole Kidman, coloca pedras no bolso do vestido e se lança em um rio. Inicialmente me relacionei com as pedras em um nível de significação, naquele momento elas eram as culpas que carregava comigo. No entanto, ao realizar a ação, percebi que me interessava pelo que esta matéria operava. No caso o peso que ia se adicionando ao longo do trajeto e a adequação do meu corpo para carregá-las. A alça da sacola plástica, que no início da ação era segurada apenas por uma das minhas mãos, precisava deslizar até o ombro para que a outra mão fizesse um reforço embaixo dela.

Pedras em pequenos arbustos e na beira da calçada. Pequenos pedregulhos camuflados entre os confetes do carnaval. Blocos de calçada ganhando vida. Pedras portuguesas. Losangos em São Paulo. Se estivesse no Rio de Janeiro seriam ondas. Ao todo trezentas e onze pedras. “Estas pedras que eu coloquei no meu bolso, eu preciso atirar elas no rio”, escrevo no meu diário. Uma espécie de profecia para a ação que se concretizou durante a minha pesquisa de mestrado. Contudo, houve um percurso com estas pedras até encaminhá-las em outra ação quatro anos depois.

---

<sup>1</sup> Lançado em 2002 e dirigido por Stephen Daldry a partir do livro homônimo de Michael Cunningham.

Em 2019, finalizei esta dramaturgia no Núcleo de Direção Teatral da Escola Livre de Teatro, sob orientação de Luiz Fernando Marques (Lubi). Algo que mudou radicalmente a dinâmica da narrativa foi o fato de estar em cena com o meu companheiro – com quem comecei a me relacionar no final do ano anterior. No texto digo que “para mim é muito importante ele estar aqui. porque ele é quase que um documento. a presença dele significa para mim que eu sei me relacionar. que não tem nada de errado comigo” (2023a, p. 38). Estas frases tinham a intenção de provocar quem as ouvisse, no sentido de duvidarem ou até não concordarem com elas. No ano seguinte, com o início da pandemia, a dramaturgia foi adaptada para a performance relacional multimídia *ophelia is a-live* (2020). Em uma crítica escrita por Amilton de Azevedo, ele analisa que:

Arthur Murtinho, companheiro de Vaz, atua, segundo a performer, como testemunha. Paradoxalmente, sua presença ali carrega uma força de contradição e de legitimidade. Mas uma legitimidade que não advém da maneira mais comum em nossa sociedade machista, e sim por seu avesso. Por ele estar ali como Outro – papel poucas vezes delegado ao homem, que é sempre eu. É uma testemunha simbólica, do ato performático, e literal, das opressões e violências vividas por sua companheira. Não é um Teseu, não é Hamlet. É um componente do dado de alteridade em “ophelia is a-live”; um participante presente desde o processo criativo – que mistura-se à própria vida (2020, s/n).

Ao realizar a operação de outridade, apresento uma narrativa autobiográfica que cerceia algumas violências. No caso, violências de gênero que, ao serem contadas, são uma espécie de lembrete a algo do qual não se pode esquecer (Leite, 2017, p. 53). O imaginário de abusos, principalmente psicológicos, perpassou alguns dos meus relacionamentos e entendi que escrever sobre eles era uma forma de reivindicar outras maneiras de se relacionar. Uma troca baseada em cuidado e responsabilidade, como a que eu tenho hoje. Esta reivindicação começou a partir de uma produção artística: durante a realização de *abraçando o minotauro* e do processo de escrita de *como a palavra amor sai naturalmente das nossas bocas*.

A dramaturgia sempre mudou a partir dos acontecimentos ao longo dos anos. Com a realização de *ophelia is a-live* a cena em que peço para uma mulher contar um episódio de abuso para mim

passou a não fazer mais sentido. Foi neste momento que comecei a me questionar sobre o que deveria ser ou não falado e, conseqüentemente, ouvido. Esta reflexão foi encaminhada a partir da leitura de *O escândalo do corpo falante* de Shoshana Felman (2022). A autora aponta que a promessa se concretiza como um ato de violência a partir do momento em que alguém a escuta e acredita nela.

No mesmo momento em que lia tal obra, *como a palavra amor sai naturalmente das nossas bocas* estava em processo de edição e incluí uma nova fala na peça ao pedir que meu companheiro, em cena, me promettesse que nunca iria me matar (2023a, p. 45). Mais uma vez tentando construir dúvida e discordância sobre o que eu mesma estava falando, e testando os limites da performatividade da palavra. Tal momento cria uma situação paradoxal, como se fosse eu que permitisse a possibilidade de uma violência, enquanto tento elaborar situações abusivas que foram vivenciadas.

O paralelo que faço desta situação com a obra original que me inspira, é o momento em que Ofélia vai devolver os presentes que ganhou de Hamlet e ele rebate dizendo que nunca deu nada à garota. “É nessa cena que eu começo a ficar louca”, digo mostrando consciência sobre a realidade (2023a, p. 31). Em seguida, seguro uma caixa de presente nas mãos tentando entregá-la a alguém, quando a caixa é aberta é possível observar que lá dentro há uma pedra. A matéria é passada pela mão de todas as pessoas da plateia, e é ela que conduzirá a criação de outras dramaturgias.

### **3. *sismos não listados***

O processo de escrita de *sismos não listados* aconteceu durante minha passagem pelo Núcleo de Dramaturgia SESI-SP em 2021, orientado por Sílvia Gomez e Angela Ribeiro. Na ocasião, o que moveu a escolha da minha narrativa foi uma questão levantada durante o processo de encenação de *como a palavra amor sai naturalmente das nossas bocas*, e decidi revelá-la na própria feitura da nova dramaturgia.

Eu tinha uma pesquisa, anterior a essa, que era sobre Ofélia, e aí quando senti que eu precisava ir para um outro trabalho, eu já tinha caminhos apontados nesse trabalho da Ofélia. Uma vez o orientador do processo falou que a gente estava no universo de uma menina adolescente, e ela está ali só no meio de homens. Cadê a mãe dessa menina? Cadê a melhor amiga dessa menina? (Vaz, 2023b, p. 538).

A ausência destas duas figuras conduziu os questionamentos que me levaram a escrever tanto *sismos não listados* quanto *próxima à fronteira*. Sobre a primeira delas, se trata, a princípio, de uma história pessoal minha. “Eu me dei conta que eu tinha uma história que é: a minha melhor amiga de infância é uma atriz pornô muito famosa, a gente brigou na adolescência, quando a gente tinha dezessete anos e a gente nunca mais se falou” (Vaz, 2023b, p. 539). E, assim, novamente através de uma investigação autobiográfica movo meu corpo, que deflagra memórias, e a relação dele com a matéria.

A pedra retorna neste texto já na primeira rubrica que diz: “no início a palavra se fez pedra e muitas delas caíram do céu” (2023b, p. 519). A performatividade da palavra aparece mais uma vez ao ser transformada na materialidade que opera sobre a relação entre as duas amigas no texto. Ao confrontarem suas lembranças e narrativas, a imagem de uma pedra sendo atirada aparece em uma rubrica que se repete vinte vezes ao longo da obra. As duas personagens atiram pedras e são atingidas por elas concomitantemente, a fim de não ditar uma verdade absoluta sobre quem foi vítima de quem, mas criar um cenário paradoxal.

O maior desafio de escrever esta dramaturgia se deu por se tratar de uma relação entre mulheres, terreno pouco explorado em nível de imaginário. Seria muito fácil cair em armadilhas que levam a polos opostos, como a de uma rivalidade feminina absoluta ou de uma sororidade romantizada. Nenhuma destas duas opções me interessava, justamente porque não se trata apenas de um mal-entendido sobre duas amigas, mas sim sobre como opera a formação de mulheres em um determinado contexto. Não à toa a própria cidade se torna uma personagem fundamental, pois é através deste cenário que é possível identificar as frestas nos corpos de suas habitantes.

Diante da publicação do texto, dois anos depois de sua escrita, contei para algumas amigas sobre o que a obra se tratava e elas me lembraram de uma história que aconteceu na cidade na época em que éramos adolescentes. No caso, um crime envolvendo duas melhores amigas cuja arma utilizada para a morte de uma delas foi uma pedra. Não me lembrava disso até então, ou seja, a história não está diretamente relacionada com a dramaturgia, mas ela pode ser referência para se ter em vista o imaginário local.

O afogamento presente na dramaturgia anterior aparece em *sismos não listados* ao ser transformado em apedrejamento através da sonoridade da palavra. A relação da palavra com o corpo e do corpo com a matéria se expande até a última cena, quando as meninas no colégio assistem pela televisão a queda do World Trade Center em Nova York – edifício apelidado de Torres Gêmeas, assim como as amigas. O escomburo indicado na última rubrica corta a expectativa de redenção presente em um arco narrativo a partir da jornada do herói. Esta escolha se dá na tentativa de interromper o fluxo do melodrama que, assim como o fundamento da sociedade brasileira, ocasiona vítimas para que haja ressentimento e o desejo de vingança (Lepecki, 2023, p. 69-71).

A imagem da destruição dos prédios seguida da fala “uma caiu e a outra caiu logo em seguida” (2023b, p. 549), configura uma ideia de quebra a partir do projeto teórico de Jota Mombaça.

A quebra seria o que não se define, porém não por heroísmo pós-moderno, sim, por fracasso e insuficiência. A quebra não se define porque não cabe em si mesma, porque quando uma vidraça arrebenta, os estilhaços correm para longe, sem nenhuma ordenação plausível. Tendo como exemplo essa imagem, e finalmente me aproximando o mais possível de uma definição: o que aqui chamo de quebra não são os estilhaços, mas o movimento abrupto, errático e desordenado do estilhaçamento. (2021, p. 24).

A cena final deflagra um movimento de ruptura com o pacto autobiográfico pois existe uma dimensão imaginativa sobre a narrativa. Algo que foi se costurando aos episódios reais já ao longo do texto, o que poderia ser chamado de uma obra autoficcional. Não se trata mais de uma autobiografia tendo em vista que ela,

enquanto gênero textual, está associada à literatura a partir do entendimento de que o autor, o protagonista e o narrador da história coincidam na mesma persona (Lejeune *apud* Sibila, 2016, p. 70-71). Esta dinâmica propõe um pacto com a verdade diante do que se confessa, como sugere os próprios títulos das obras escritas por Santo Agostinho e por Jean Jacques Rousseau – consideradas inaugurais para se pensar o autobiográfico enquanto gênero literário.

Contudo, este pacto de autenticidade com a realidade é revisto por Doubrovsky (1977), que não acredita em um acesso direto ao vivido, e cria o termo autoficção a fim de expandir a relação entre “a autobiografia, o discurso referencial e a ficção, tendo a figura do autor plasmada na do narrador” (Leite, 2017, p. 6). Desse modo, é a noção de autoficção que me permite pensar em um modo de finalizar a história sem que ocorra um maniqueísmo das personagens baseado em ressentimentos. Ao contrário, sentimentos contraditórios como raiva e saudade são evocados a fim de criarem a complexidade da relação.

Em uma leitura descuidada há o risco de se supor um julgamento moral sobre a figura da melhor amiga e, com isso, retomar a romantização a partir de uma lógica de empoderamento. Não é sobre isso que se trata o texto. E, justamente, para criar camadas sobre a temática em questão, durante o processo de escrita dramática realizei a ação *only friends* (2021), na qual em uma chamada de vídeo, para seis pessoas diferentes, apresentei esta minha melhor amiga. O material utilizado para a apresentação foi um vídeo, do canal dela no youtube, no qual ela conta sessenta e nove verdades sobre sua vida. Esta ação foi desenvolvida como um programa performativo a fim de experienciar um outro estado diante da rotina de escrita.

A primeira vez que eu fiz isso que eu vou fazer aqui foi em um núcleo de estudos, para uma pessoa que eu nunca tinha visto antes. Depois eu fiz para o meu companheiro, e aí depois eu fiz para duas amigas minhas. [...] E quando eu fiz para elas, eu pedi que elas me indicassem dois homens para quem eu pudesse fazer depois. Só que elas ficaram com um pouco de medo de eu ser exposta e ter consequências mais sérias. Então a gente pensou juntas que talvez fosse melhor espelhar isso e fazer para dois melhores amigos do meu companheiro. (Vaz, 2023b, p. 538).

Parte do processo de realização desta ação compõe a dramaturgia, inclusive as falas que aparecem como uma egrégora no texto surgiram do meu diálogo com as pessoas durante o programa. Assim, o meu fazer artístico encontra confluência com o fazer artístico desta melhor amiga e se confundem a fim de que haja um pensamento sobre alteridade. O programa performativo possibilita esta experiência e outros acontecimentos ao desprogramar organismo e meio (Fabião, 2009, p. 237). E o desafio para o projeto de encenação desta obra é justamente a de realizar um programa performativo em cena. Isso porque ele rompe com a camada representativa que se pressupõe de uma peça teatral. Esta operação também se evidencia com o tratamento autobiográfico que deflagra uma situação real.

Desse modo aproximado, mais uma vez, dramaturgia e performance diante da realização de ações que levam em conta o próprio processo de pesquisa e criação artística. É através do surgimento de uma matéria e do que ela me faz fazer que sigo para uma outra proposição. Durante a escrita de *sismos não listados* vivia também o início da minha pesquisa de mestrado, na qual me debruçava sobre aquela outra questão apresentada anteriormente: onde está a mãe desta menina? Na tentativa de pensar sobre ancestralidade, a pedra retornou a fim de evocar todo o meio ambiente nesta relação.

#### **4. próxima à fronteira**

A palestra-performance *próxima à fronteira* foi criada a partir da dissertação *Performance ancestral: a grafia encantada do corpo* (2023). A pesquisa investigava as dramaturgias do corpo de programas performativos e, para isso, a vida e obra da artista Ana Mendieta<sup>1</sup> foram convocadas como guiança para a criação artística. Não se trata de uma pesquisa crítica sobre a artista – considerando

---

<sup>1</sup> Artista nascida em Cuba em 1948 e naturalizada estadunidense, estudou na Universidade de Yowa. Pode ser vinculada a *body art* e a *land art* pelas experimentações com o corpo em comunhão com a natureza ao criar suas *Siluetas* (*Silhuetas*).

que isso já foi feito por outras pesquisadoras – mas é sobre escrever com ela. Entender o que ela me faz fazer.

Esta operação deflagra alguns problemas na produção acadêmica em termos de assuntos inaugurais. O que há de inaugural na dissertação são as ações realizadas a partir de programas performativos, ou seja, a prática artística. Ao longo da pesquisa, foi criada a série *ambiente ancestral*<sup>1</sup> composta por sete ações: *como abrir os olhos* (2021), *abraçando o minotauro* (2018), *aconteceu aqui* (2021), *homenagem à pedra* (2021), *un regalo para mi mamá* (2022), *resta uma* (2022) e *cândida: uma cena de cuidado* (2022). Todas estas ações são citadas durante a palestra-performance, como objetos artísticos da dissertação, a fim de evidenciar que o movimento do corpo em contato com todo o meio ambiente configura relações ancestrais.

A necessidade de pensar em ancestralidade surgiu para mim ao me deparar vivendo em um mundo artístico e acadêmico sem nenhum lastro desse feito no meu círculo familiar. Ao pensar em figuras que são referências para o meu modo de criar, Janaína Leite se fez presente ao recordar um acontecimento durante a apresentação de *Stabat Mater* em que eu estava presente. Em um dado momento da encenação Janaína reproduz a sessão de uma constelação familiar, realizada por ela anteriormente, com alguns espectadores. Na ocasião ela me convidou para fazer o papel de sua mãe e, aos poucos, foi me levando para o fundo do espaço cênico. Enquanto meu corpo se distanciava da plateia e se aproximava de Amália – mãe da artista presente em cena –, a performer contava os detalhes da sessão até indicar que tinha colocado a figura da mãe em último plano e, a partir desta figura, ela reconheceu sua avó. Então, conduziu a espectadora, que a estava representando na dinâmica, até mim e explicou para ela que era preciso ir atrás das histórias das mulheres da família e pediu que nos abraçássemos.

---

<sup>1</sup> Faço uma análise aqui de todas as ações criadas com as pedras, o que não inclui *como abrir os olhos* e *cândida: uma cena de cuidado*. Para conhecer estas duas outras ações, consultar a dissertação *Performance ancestral: a grafia encantada do corpo*.

A indicação dada durante o espetáculo fez com que eu voltasse a atenção para algumas coisas que insisti por muito tempo em não enxergar. Ao contrário da ideia de uma mãe que sempre está lá, na minha história esta figura aparece como uma grande ausência. A minha mãe nem sempre esteve lá, embora tenha reiteradamente recorrido a uma performance de gênero para reforçar um papel social. Às vezes usando as máximas mais clichês como “padecer no paraíso” para adquirir uma postura sacrificial. E a isso atribuo toda uma lógica ensinada e perpetuada durante sua – e por consequência minha – vivência dentro da igreja católica, na qual “o corpo da mulher se salva pela maternidade” (Evaristo, 2005, p. 2). O imaginário cristão opera aqui também quando sinto receio de estar falando contra minha própria mãe. Como se fosse uma relação tão sagrada a ponto de não poder ser questionada.

Um dos maiores medos é o de me trair, de me consumir com autopunição, de não ser capaz de dissipar a culpa que cavalgou em minhas costas por anos. Mas mais que tudo, eu estou apavorada de fazer minha mãe a vilã da minha vida, ao invés de mostrar como ela foi vitimizada. (Anzaldúa, 2021, p. 65).

Então, ao ir atrás das histórias das mulheres da minha família, me deparei com algumas violências. Neste ponto percebi, novamente, que um relato ancorado somente pela autobiografia não ia dar conta. Primeiro, porque desejo mudar algumas narrativas, e é a fabulação que me permite esta estratégia. E, também, porque fico me perguntando se quero que outras pessoas ouçam estas violências. O que me leva a uma questão paradoxal: sei que preciso dizer para não cair na armadilha do silenciamento. Ao mesmo tempo em que, ao fazer isso chegar no ouvido de outra pessoa, eu posso estar produzindo uma violência. Então não se trata de uma escolha, mas de uma operação entre revelar e inventar.

A autobiografia me auxiliou em trazer para a dissertação a figura materna, mas ao pensar em ancestralidade esta figura tomou outras dimensões para além de um laço familiar consanguíneo. Assim, criei uma narrativa fabular na qual a própria Ana Mendieta seria minha mãe a fim de encaminhar um pensamento sobre ancestralidade artística. A escolha por tal artista se deu primeiro

porque ela “expõe o seu corpo para falar do âmbito social e da violência de gênero, segundo porque explora o corpo como ritual através da conexão com a natureza e com o mundo ancestral latino-americano” (Marim, Lima, Castro, 2022, p. 13).

Neste momento, voltei a atenção para uma obra que já havia realizado, no caso, *abraçando o minotauro*, pois considero que esta ação foi uma espécie de mito fundador que me encaminhou da pesquisa de especialização para a pesquisa de mestrado. Todas as pedras recolhidas durante o programa performativo ficaram comigo em São Paulo e quando eu me mudei para o Rio de Janeiro, em 2020, trouxe elas. Já em 2021, quando comecei as primeiras investigações do objeto artístico da dissertação – momento que coincide com o processo de escrita de *sismos não listados* –, essas pedras retornaram.

**Figura 1** – Registro do espetáculo abraçando o minotauro



**Fonte:** Ação realizada em 2018. Fonte: Acervo da autora.  
Foto: Ana Clara Montenegro

Eu não tinha planejado isso, então sinto que já se trata de uma metodologia de escuta das matérias que precisam estar presentes. Ao propor uma investigação sobre saberes inscritos nos corpos, diálogo com o termo repertório proposto por Diana Taylor (2013). Mas, ao realizar as ações desta pesquisa, e entendê-las como dramaturgias do corpo, me deparo com a necessidade de registrá-las, portanto, também opero através do arquivo. Isso não reduz as dramaturgias apresentadas no corpo, nem as suprime do âmbito do repertório. Deste modo, reflito sobre a relação entre fotografia e performance, prática e suporte que constituem a obra de Ana Mendieta. Com isso, fico pensando sobre como evidenciar que é o corpo que também opera o registro, por mais que sejam necessárias outras tecnologias.

Me chama atenção o diálogo entre mãos e olhos durante o ato de fotografar. Imagino, assim, uma mão presa com tachinhas em um painel de fotografia como forma de elucidar o pensamento sobre a produção e autoria da obra artística. A imagem desta mão presa com tachinhas em um papel de cortiça, lugar destinado a fotografia, se formou para mim quando li o capítulo *Perdidos no campo de visão*, em *O arquivo e o repertório* (Taylor, 2013), e comecei a elaborar uma ação a partir dela. Em tal capítulo a autora observa como a produção fotográfica, diante de episódios trágicos, colabora para a construção de uma narrativa de “feminização da perda”. Como se retratar mulheres diante destes acontecimentos fosse a prova de uma violência cuja legenda poderia ser “aconteceu aqui” (Taylor, 2013, p. 338).

O material final desenvolvido foi uma vídeo-performance na qual sou queimada nas costas das mãos com a borracha de um lápis pela pessoa que segura a câmera. Em seguida eu coloco as minhas mãos em um painel de cortiça e quando tiro, a marca da minha mão permanece por meio de uma tinta vermelha, que estava na palma, e eu escrevo o “aconteceu aqui” proposto por Taylor. É nesta vídeo-performance que as pedras aparecem pela primeira vez durante a dissertação. Ou melhor, retornam. Como o rastro de uma pesquisa para a outra. Na ação “aconteceu aqui” o som que se ouve ao fundo é o barulho das pedras em um saco plástico. Os gestos do meu corpo durante a ação são uma forma de referenciar

Ana Mendieta pois cito um movimento presente na performance *Body Tracks (Rastros Corporais)* de 1974.

Figura 2 - aconteceu aqui



Ação realizada em 2021.

Fonte: <https://youtu.be/lavw8Xjxtpo>

Acho que algo importante para explicitar nessa sequência de ações com as pedras é, também, o lugar do desejo. Do mesmo modo que eu recolhi estas pedras em São Paulo, eu queria devolvê-las no Rio de Janeiro. Não fazia mais sentido continuar com elas, mas queria encontrar uma maneira propícia para esta entrega. E acho que isso se deve ao fato de mais um rastro deixado de uma obra para outra, quando escrevo no diário de 2018 que: “Estas pedras que eu coloquei no meu bolso, eu preciso atirar elas no rio”. “Mas foi dito. E o que é dito passa a existir” (Brum, 2021, p. 12). Foi a partir deste desejo que criei mais uma ação, *homenagem à pedra*, em que enviava elas por correio para as minhas colegas de curso. Nesse momento as pedras foram distribuídas não só no Rio de Janeiro, mas em outros estados do país como Bahia, Minas Gerais e Paraná. Todo o período de inscrição em disciplinas do mestrado aconteceu de forma online, então minha turma nunca se conheceu pessoalmente. Enviar as pedras era uma maneira de fazer uma coisa que estava na minha mão ir parar na mão de uma outra pessoa que eu não conhecia.

**Figura 3** - mosaico com imagens de *homenagem à pedra*



**Fonte:** Acervo da autora. Foto: A autora. Ação realizada em 2021.

Desde quando escrevi o meu projeto de pesquisa apontei que a *Silveta Series (Série Silhuetas)* era a obra de Ana Mendieta com a qual gostaria de me relacionar. Então, quando as pedras reaparecem, desejo criar uma silhueta do meu corpo com elas. A oportunidade para essa ação aconteceu a partir do convite para participar da *Exposição Micélias* – realizada na Casa Almerinda Gama de 14/06 a 07/08/2022, com curadoria da Clarisse Rates, e organizada pelo Grupo Arte: Ecologias. Foi nesta ocasião que eu montei pela primeira vez uma silhueta, e escolhi as pedras como matéria para a ação e escultura.

A obra recebeu o título de *un regalo para mi mamá*, mais uma vez, considerando uma relação ancestral com a artista. E, também, porque ao olhar para o frame da vídeo-performance *aconteceu aqui* e me deparar com a marca de mãos com tinta, lembrei dos presentes feitos na escola durante a comemoração do Dia das Mães e quis fazer esse paralelo em uma nova ação. A ideia de criar esta silhueta é motivada pelo diálogo com a série realizada por Ana Mendieta e, dessa maneira, citar a obra da artista. Contudo,

como esta citação não é uma repetição representacional, ela gera diferenças substanciais entre as esculturas. Como o fato de Ana Mendieta trabalhar em baixo relevo e posicionar o corpo com os braços ou abertos para cima, ou esticados próximos ao corpo, e com as pernas fechadas. E não na posição de cadáver como eu fiz.

**Figura 4** - *un regalo para mi mamá*



**Fonte:** Acervo da autora. Foto: A autora. Ação realizada em 2022.

Esta reflexão me conduziu para a realização da ação *resta uma* apresentada na programação *Arte no Museu* do MAR (Museu de Arte do Rio), como parte prática da disciplina *Cena e Ecologia: Tecnologia e Políticas da Existência*, lecionada por Gabriela Lirio, em uma parceria entre UFRJ, UFF (Universidade Federal Fluminense) e Escola do Olhar. O enunciado do programa

performativo desta ação consistia em montar, novamente, uma silhueta do meu corpo com as pedras e presentear seres vivos com elas até sobrar apenas uma. O posicionamento do corpo foi alterado, em relação à primeira silhueta que fiz, com os braços para cima e as pernas fechadas. Coloquei, também, a barriga no solo e a bunda para cima como Ana Mendieta faz na obra *Corazón de roca con sangre* (*Coração de pedra com sangue*), de 1975.

**Figura 5** - *resta uma*



**Fonte:** Acervo da autora. Foto: Arthur Murtinho. Ação realizada em 2022.

Quando a silhueta ficou pronta, comecei a presentear com as pedras seres vivos – o que implica não somente humanos –, em uma dinâmica na qual saía com um punhado de pedras nas mãos, mas sempre voltava com uma. Isso porque o objetivo era que no final restasse uma pedra e como, muitas vezes, eu ficava afastada do local onde a escultura estava, precisava garantir que uma restaria. E, também, porque queria trazer algum movimento de efemeridade para a silhueta, assim como Ana Mendieta ao construí-la, por exemplo, em frente ao mar ou com o fogo. Foram, ao todo, cerca de oito horas de ação. Restou uma. A pedra que adverte uma ausência, ao mesmo tempo, se presentifica. Assim, o que a

pedra poderia significar em *abraçando o minotauro* já não é mais o mesmo que em *resta uma*. Reflexo de transformações ao longo do processo de vida e pesquisa. E, também, porque houve uma operação artística sobre a matéria a partir de um movimento instaurado pelo corpo, que começou a partir de uma investigação autobiográfica, mas depois necessitou de outros modos de criação.

A apresentação das ações realizadas durante a pesquisa de mestrado na palestra-performance *próxima à fronteira* também acontece de modo operativo. O relato presente aqui sobre o caminho que a pedra percorreu, se dá cenicamente apenas pela presença da matéria embaixo da mesa da palestra. Esta presença faz parte do que Lepecki (2012) indica como uma proliferação de coisas em obras de dança, performances e instalações, existindo para além de um regime de instrumentalidade. A pedra que restou colabora com o a discussão sobre ancestralidade ao estar presente, sem qualquer tipo de manipulação ou menção direta a ela. Foi energizada e energiza a obra ao ser uma companhia em cena.

## 5. Considerações finais

O processo das pesquisas que resultou na escrita dos textos dramáticos como *a palavra amor sai naturalmente das nossas bocas*, *sismos não listados* e *próxima à fronteira* se dá através da aliança entre dramaturgia e arte de performance. Esta aliança estabelece que tanto os textos quanto as ações podem ser considerados dramaturgia diante de uma escrita que se dá, antes de tudo, pelo corpo. A relação entre corpo e matéria durante o processo criativo busca compreender como as coisas querem agir e como se implicar neste movimento. As pedras que foram recolhidas em São Paulo durante uma pesquisa anterior, por exemplo, se colocaram durante a escrita da dissertação até serem distribuídas no Rio de Janeiro. Uma operação que envolve a escuta da matéria e a criação de programas performativos. Ao tomar a prática como pesquisa o corpo se evidencia também como fonte criativa, o que pode contribuir para a pesquisa acadêmica em artes seja no campo do teatro, da performance, ou da dança. Toda a

trajetória aqui relatada exemplifica uma reflexão teórica gerada pela criação artística. O que reitera esta criação como uma epistemologia. Ou seja, a pesquisa em artes produz conhecimento.

### Referências Bibliográficas

ALCOFF, Linda. Uma epistemologia para a próxima revolução. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, 2016, p. 129-14.

ANZALDÚA, Glória. **A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios**. 1ª ed. Rio de Janeiro: A Bolha, 2021

AZEVEDO, Amilton. “ophelia is a-live” e o transbordar. Disponível em: <<https://ruinaacesa.com.br/ophelia-is-a-live/>> . Acesso em 23 jun. 2023.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Sala Preta**. São Paulo: ECA-USP, v. 1, n. 1, 2001, p. 91-103.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva: 2011.

BRUM, Eliane. **Banzeiro òkòtó**: Uma viagem à Amazônia Centro do Mundo. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CORNAGO, Óscar. Onde acaba teoria?. **Ensaio em Cena**. 1ª. ed. Salvador: ABRACE, Brasília: CNPq, 2010, p. 230-234. Disponível em: <[http://portalabrace.org/impressos/3\\_ensaios\\_em\\_cena.pdf](http://portalabrace.org/impressos/3_ensaios_em_cena.pdf)>. Acesso em: 17 out. 2023.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. **Mulheres no Mundo**: Etnia, Marginalidade e Diáspora. João Pessoa: UFPB, Ideia Editora Universitária, 2005

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, 2009.

FELMAN, Shoshana. **O escândalo do corpo falante**: Don Juan com Austin, ou a sedução em duas línguas. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

FERNANDES, Ciane; et al. A arte do movimento na prática como pesquisa. **Anais X Congresso ABRACE**, v. 19, n. 1, 2018.

LEITE, Janaína. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017

LEPECKI, Andre. 9 variações sobre coisa e performance. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, n.19. Florianópolis: PPGT UDESC, 2012.

LEPECKI, Andre. In: FABIÃO, Eleonora; ALCURE; Adriana Schneider. Janelas abertas: conversas sobre arte, política e vida. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

MARIM, Caroline; LIMA, Raísa Inocência; CASTRO, Susana de. Prefácio das tradutoras. In: BIDASECA, Karina. **Ana Mendieta: pássaro de oceano**. Rio de Janeiro: NAU, 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RAGO, Margaret. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, n. 12, 2006, p. 28-51.

SIBILA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016

SILVA, Rúbia Sousa da. **Performance ancestral: a grafia encantada do corpo**. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: UFMG, 2013

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ UFMG: Poslit, 2002.

TOURINHO, Lígia Losada. **Dramaturgias do corpo: protocolos de criação das Artes da Cena: diálogos entre artistas**. 2009. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

VAZ, Rúbia. **como a palavra amor sai naturalmente das nossas bocas**. Cotia: Urutau, 2023a.

VAZ, Rúbia. sismos não listados. **Núcleo de Dramaturgia SESI-SP 13ª Turma**. 1ª ed. São Paulo: SESI-SP, 2023b.



REALIZAÇÃO



**UFRJ**

PPGDAN  
UFRJ

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança