Voz e identidade: potencialidades e implicações das narrativas de si nos estudos teatrais

Istéfani Pontes da Costa[1]

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma investigação acerca dos princípios epistemológicos da disciplina de expressão vocal na formação teatral e social des alunes[2], evidenciando o limiar entre os aspectos técnicos e subjetivos da voz no ensino de teatro. Busca-se enaltecer, ao longo do texto, a voz de alune de teatro como materialidade, subjetividade, símbolo e discurso na construção de uma dramaturgia vocal pessoal na prática teatral. Através de interlocuções das autoras contemporâneas bell hooks (2017), Jota Mombaça (2015) e Josette Féral (2015) na edificação de um campo simbólico e subjetivo para a noção de voz, busca-se também a prática da materialidade e da presentificação da voz no espaço físico ao evocar os pensamentos de Francesca dellaMonica e Conceição Evaristo (2008) alargando, dessa forma, as experiências do trabalho vocal em sala de aula. Ao tecer um paralelo entre as correntes de pensamentos feministas presentes no texto, a voz é concebida para além da técnica, refletindo acerca das extensões simbólicas da voz do indivíduo enquanto discurso social e questionador, concebendo uma dramaturgia da voz na prática cênica. Dessa maneira, objetiva-se evidenciar e questionar os aspectos eurocentrados, masculinizados e segregadores do modo hegemônico de se conceber a prática teatral em escolas ao ignorar as individualidades desses alunes, suas diversidades de gênero, de corpas[3] e corpos, raça e origem social presentes em sala de aula. Ao desvelar os preconceitos estruturais e silenciamentos impostos na reflexão e na prática do ensino de teatro – que promove uma uniformização técnica da voz desses sujeitos-artistas em formação – propõe-se, em oposição, uma proposta de práticas pedagógicas com um viés feminista que dialogue justamente com questões sociais, subjetivas, pessoais e performáticas dos própries alunes na prática cênica. Sendo assim, ao buscar diversas matrizes estéticas para se conceber as narrativas de si no Teatro, abrem-se novos horizontes de percepção sobre a formação em teatro, não sendo limitado pelos espaços formais de ensino profissionalizante conteudistas, mas, fundamentalmente, a partir das vivências, das experiências, das

---

[1] Minicurrículo: Istéfani Pontes é atriz, professora, iluminadora e pesquisadora teatral. Possui seu foco de pesquisa na Identidade Vocal durante os seus processos de criação artística e na docência com as disciplinas de expressão vocal e atuação. É mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto, licenciada em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais e no curso técnico do Teatro Universitário da EBAP/UFMG. Aprofundou seus estudos com Francesca Della Monica, em Firenze, na Itália. Atualmente, é professora de Teatro no Cefart/Palácio das Artes e no Arena da Cultura/ELA. Fez parte da Cia Vórtica de Teatro com o espetáculo premiado Rua das Camélias (BH Cool – Destaque em Artes Cênicas 2016) e da Cia Quatro Quartos com o espetáculo Maternar (2019).

[2] Opto por usar a vogal "e" como desinência nominal para as palavras que admitem flexão de gênero, como "alunes" e "gordes", por não desejar fazer uso linguístico do masculino genérico para expressar ambos os gêneros e também em respeito às mulheres cis e trans, não binares e demais pessoas que não se sentem contempladas em orações como essa.

[3] Opto por usar a vogal "a" como desinência nominal para as palavras que geralmente não admitem flexão de gênero, como "corpas" e "sujeitas", com o intuito de fortalecer o substantivo feminino em primeiro lugar como forma de romper o discurso hegemônico masculino na escrita e na fala. Provocação inspirada por Monique Wittig, escritora francesa e teórica do feminismo nos anos 1970, no qual reitera em seus livros palavras no feminino como forma de superar a noção de gênero e o contrato heterossexual da época.

ancestralidades, das interculturalidades, das espiritualidades e das diversidades de gêneros e de corpas e corpos desses indivíduos que falam e que atuam.

Palavras-chave: teatro-educação; pedagogias feministas; dramaturgia da voz; escrita de si; *escrevivência*.

ABSTRACT

This research proposes an investigation into the epistemological principles of the subject of vocal expression in the theatrical and social training of students, highlighting the threshold between the technical and subjective aspects of the voice in theater teaching. The purpose is to praise, throughout the text, the voice of the theater student as materiality, subjectivity, symbol and discourse in the construction of a personal vocal dramaturgy in theatrical practice. Through interlocutions of contemporary authors bell hooks (2017), Jota Mombaça (2015) and Josette Féral (2015) in building a symbolic and subjective field for the notion of voice, also sought the practice of materiality and the presentification of the voice in the physical space when evoking Francesca dellaMonica and Conceição Evaristo (2008) expanding, this way, the experiences of vocal work in the classroom. By weaving a parallel between the currents of feminist thoughts present in the text, the voice is conceived beyond the technique, reflecting on the symbolic extensions of the individual's voice as a social and questioning discourse, conceiving a dramaturgy of the voice in the scenic practice. In this way, the objective is to highlight and question the eurocentric, masculinized and segregating aspects of the hegemonic way of conceiving the theatrical practice in schools by ignoring the individualities of these students, their diversities of gender, bodies, race and social origin present in the classroom. By unveiling the structural prejudices and silencing imposed on the reflection and practice of theater teaching - which promotes a technical standardization of the voice of these subject-artists in training - it is proposed, in opposition, a proposal of pedagogical practices with a feminist orientation that dialogues precisely with social, subjective, personal and performance issues of the students themselves in the scenic practice. Therefore, when looking for different aesthetic matrices to conceive the narratives of the self in the Theater, new horizons of perception about theater training are opened, not being limited by the formal spaces of professionalizing contentists education, but, fundamentally, from the experiences, ancestries, interculturalities, spiritualities and diversities of genders and bodies of these individuals who speak and act.

Keywords: theater-education; feminist pedagogies; voice dramaturgy; self-writing; *Escrevivência*

Recontar a história

As consequências do processo colonial do início do século XVI sobre a América Latina atravessaram as existências de nossos antepassados de forma cruel, opressora, perversa e inconsequente, produzindo reverberações em nossas corpas, mentes e histórias até hoje. Ao

longo de todos esses séculos de dominação e escravização dos povos indígenas originários e dos negros afrodiaspóricos no Brasil – atualizados pelo agente invisível do capitalismo moderno – nós, os seus descendentes frutos ~~do estupro~~[4] da miscigenação do país, passamos a perceber com certa dificuldade a origem e a influência dessa força opressora e higienista sobre nossas corpas, nossas vozes e nossas possibilidades de escolhas na vida, bem como a esperada ascensão social. Nós nos distanciamos do nosso passado, da nossa história e das nossas origens (de forma premeditada pelo colonizador, vide os incêndios "acidentais" do Museu da Língua Portuguesa, da Cinemateca, das terras e dos templos sagrados de diversas tribos indígenas espalhadas pelo país e de outros tantos museus vivos que nos compõem), perdendo, assim, a referência de onde está o inimigo: quem, ou qual conjunto de atitudes de uma certa classe privilegiada originam todo esse trauma na nossa sociedade. Em atos de resistência contra o pensamento hegemônico na luta política ou artística, geração após geração, tentamos nos relembrar e compreender qual lugar no mundo ocupamos, ao mesmo tempo em que buscamos respostas para as questões básica da sociedade que ainda não conseguimos resolver, ao contrapasso da suposta "prosperidade capitalista". Por exemplo: o porquê de a maioria dos brasileiros e seus antepassados não possuírem terras em sua própria pátria; o porquê de ainda estarmos na mesma faixa da pirâmide social depois de tantos séculos de invasão portuguesa e suposto desenvolvimento; ou a contínua luta de acesso aos direitos fundamentais do ser humano, como: moradia digna, saúde, alimentação saudável, educação e cultura.

O discurso colonizador e a sua visão de mundo dominam ainda hoje todas as esferas da nossa sociedade, seja pelo aspecto geográfico, onde o hemisférico norte – especificamente a Europa e, agora, na contemporaneidade, a América do Norte – se autoproclama o centro da referência econômica e cultural do mundo, consequentemente, dispondo todo o resto do globo à margem de si. Trago essa breve e moderada reflexão histórica acerca da divisão social, estrutural e geopolítica da nossa história recente, para iniciar um questionamento sobre compreensões rígidas e díspares de mundo que depositam na "meritocracia" a consequência direta dessa posição de destaque e poder entre as classes. Isso ocorre ao mesmo tempo em que o discurso dominador "se esquece" de questionar o impacto da escravização dos povos originários, da diáspora forçada dos povos negros, da destruição territorial dos países colonizados e da exploração da classe trabalhadora na "hegemonia conquistada" dos países

[4] Opto por manter esta palavra tachada no texto, apesar de corrigir o sentido posteriormente, como forma de não esquecimento da violência imposta pelos colonizadores no nosso país, ao mesmo tempo em que reforço as "palavras corretas" que nos foram ensinadas na escola sobre a nossa história.

desenvolvidos e as consequências diretas para seus descendentes que permaneceram nessas terras e herdaram esse trauma. De forma quase natural e orgânica, no pensamento eurocêntrico, o colonizador e o opressor sempre tiveram espaço para perpetuar sua fala e pensamento sobre a vida, a arte e a religião: primeiro, através das cruzadas; depois, das invasões e das explorações de países-colônias; e, hoje, pelo intermédio da precarização da força de trabalho de países subdesenvolvidos. A profundidade e a complexidade desta questão e as diversas implicações desta temática sobre o *modus* de vida contemporâneo também são atravessadas por inúmeras outras razões que não cabem ser discutidas agora neste pequeno texto, mas é importante notar que isso se dá, principalmente, a partir de um lugar territorial soberano europeu e da imposição discursiva – seja oral ou escrita – de suas concepções de vida, religião e arte. Percebemos essa influência no passado, quando o homem branco europeu, durante a Invasão do Brasil de 1500, utilizou a bíblia e as manifestações teatrais como forma de catequização e normalização da exploração de povos indígenas e afrodiaspóricos. Identificamos hoje – depois da revolução industrial das cidades – que uma pequena parcela privilegiada economicamente da população tem acesso facilitado para expor seu pensamento artístico, publicar textos e livros de diversos temas e publicizar reportagens e falas na grande mídia. "Coincidentemente", essa é a mesma parcela branca e rica que detém o controle do país, seja pelo aspecto político, territorial ou econômico, nos quais suas ações, como efeito, fortalecem esse pensamento segregador e opressor nas parcelas sociais "inferiores". Ao enxergarmos a nossa sociedade através de uma lente feminista e crítica sobre as relações e possibilidades sociais, o homem branco, cis, heteronormativo e eurocentrado sempre teve espaço de fala em nossa sociedade, seja através de palavras científicas, jornalísticas, artísticas, discursos políticos, poesias, reflexões filosóficas sobre o mundo, opiniões em artigos, críticas textuais e científicas e demais formas de expressão para demonstrarem **sua** visão de mundo e **sua** perspectiva sobre as relações e questões sociais – **sempre de cima**.

Hoje, a partir do panorama ampliado que os estudos decoloniais apresentam sobre essas relações de poder e de saber na nossa sociedade, não é possível pensar sobre a educação – seja a formação de base ou a formação teatral – sem perspectivar o ensino teatral que hoje é replicado nas instituições de ensino técnico e superior, no qual ancora sua base de referenciais teóricos em autores e encenadores homens, brancos e vindos do norte do hemisfério. A lista é longa e caminha entre os gregos Aristóteles, Eurípedes, Esquilos e Sófocles; os europeus Christopher Marlowe, William Shakespeare, Samuel Beckett, Ítalo Calvino, Luigi Pirandello, Heiner Müller, Antonin Artaud, Constatin Stanislavski, Johann Wolfgang Von Goethe,

Eugenio Barba, Dario Fo, Patrice Pavis, Gordon Craig, Jacques Lecoq, Jean-Jacques Roubine, Michael Chekhov, Eugène Ionesco, Jerry Grotowski, Tadeusz Kantor e Jean Pierre Ryngaert; os estadunidenses Tennessee Williams, Arthur Miller, Bob Wilson e Eugene O'Neill; e os brasileiros – com referenciais eurocentrados – Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Dias Gomes, só para começar a citar alguns. É inegável a genialidade de cada um destes homens brancos e privilegiados socialmente nas grandes contribuições de suas pesquisas para a reflexão e a prática teatral, mas é igualmente inegável que a narrativa artística teatral tem sido controlada por um olhar masculinizado e branco sobre as discussões e questões trazidas para o Teatro, essa manifestação de arte grandiosa, com "T" maiúsculo, e de gênero masculino.

> Temos tantas faltas e vazios coletivo, que por mais sedutora e atrativa que sejam as propostas da branquitude, isso nunca nos preencherá. (...) A violência e o saque colonial passa por todas as zonas do nosso ser enquanto sujeito individual e coletivo (NÃO ME COLONIZE, 2022)[5].

Nesse sentido, a artista e pesquisadora não binária, Jota Mombaça, integrante de uma geração de artistas ativistas voltados para o debate sobre a descolonização e o combate ao racismo através da interseccionalidade das dimensões de classe social e de identidade de gênero, vem nos fortalecer ao desvelar que essa prática silenciosa de ensino consiste

> (...) numa operação que visa forjar um sujeito do conhecimento pretensamente não afetado pelas disposições geo-políticas de um mundo organizado por hierarquias coloniais, nem pelos efeitos de sociedades marcadas por uma corpo-política que privilegia uns tipos de sujeitos em detrimento de outros (MOMBAÇA, 2015, p. 2).

E, consequentemente,

> Esse marco consiste numa sorte de paradigmas e metodologias consolidadas que procuram definir que conhecimentos são reconhecidos enquanto tal e quais não; que conhecimentos compõe a agenda acadêmica; quem pode ser reconhecido ou não como detentor de conhecimento; quem pode ensinar; e, no limite, quem pode falar. (...) Devemos procurar reconhecer criticamente o fato de que a ciência não é neutra e universal como pretendem os projetos eurocêntricos de modernidade, sendo que dissimula seu caráter local e sua parcialidade, de modo a produzir um certo regime de verdade que não cessa de des-realizar teorias e formas alternativas de fazer conhecimento, inscrevendo sujeitos não hegemônicos e suas formas desviantes de produzir saber em efeitos de subalternidade (MOMBAÇA, 2015, p. 2).

Apoiado por um profundo olhar transversal e decolonial sobre a construção de conhecimento e saberes em instituições de ensino, de lugar no mundo e de dominação da narrativa sobre as nossas histórias é que se pretende, neste estudo, contribuir para as

[5] Trecho retirado da legenda do *post* da página do Instagram "Não me colonize" postada dia 17/02/2022.

epistemologias feministas decoloniais, visando uma prática teatral que seja *subalterna*, nas palavras de Mombaça (2015), e que dialogue com uma visão da produção artística não hegemônica. Ao considerar em sua construção a complexidade e singularidades das relações de opressão, como: machismo, racismo, transfobia, sexismo, gordofobia e discriminação social em suas mais variadas formas de violência, bem como as consequentes interseccionalidades provindas dessas relações de poder outorgadas, abrem-se novos olhares para o ensino nas artes da cena e, consequentemente, na expressão vocal do artista em cena.

Sigo, ainda, as pistas da escritora, professora, teórica feminista, artista e ativista antirracista estadunidense, bell hooks[6], que, em seu livro, *Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade*, nos conta as origens de seus estudos para um novo olhar da educação feminista:

> Minhas práticas pedagógicas nasceram da interação entre as pedagogias anticoloniais, crítica e feminista, cada uma das quais ilumina as outras. Essa mistura complexa e única de múltiplas perspectivas tem sido um ponto de vista envolvente e poderoso a partir do qual trabalhar. Transpondo as fronteiras, ele possibilitou que eu imaginasse e efetivasse práticas pedagógicas que implicam diretamente a preocupação de questionar as parcialidades que forçam os sistemas de dominação (como o racismo e o sexismo) e ao mesmo tempo proporcionam novas maneiras de dar aula a grupos diversificados de alunos (HOOKS, 2017, p. 12).

É urgente refletir a educação como prática da liberdade e, sobretudo, propor práticas de ensino que estejam alinhadas com pedagogias profundamente anticoloniais, com um forte propósito de não repetir instrumentos de aprendizagem que reforçam a dominação já presente nas instituições de ensino. A educação conteudista que herdamos dos colonizadores, a qual considerava e alune como um "papel em branco" a ser preenchido de técnicas e métodos, não representa mais es alunes que temos em sala de aula hoje. Dessa forma, compactuo com hooks (2017) ao buscar por uma educação que não seja "(...) simplesmente partilhar informações, mas sim de participar do crescimento intelectual e espiritual dos nossos alunos." (HOOKS, 2017, p. 25).

A Corpa-voz

A concepção estereotipada da cisgeneridade se reflete na sala de aula de teatro ao observamos propostas que comumente são direcionadas para um ideal de corpo branco que

[6] Em relação ao nome de bell hooks ser empregado em letra minúscula, essa prática nasce apoiada em uma postura da própria autora ao criar esse pseudônimo em homenagem à sua bisavó materna Bell Blair Hooks e o emprega em letra minúscula como um posicionamento político que busca romper e questionar as convenções linguísticas e acadêmicas, ao mesmo tempo que enfatiza o seu trabalho e a qualidade substancial da escrita, ao invés da sua pessoa. O presente texto respeita a escolha da autora.

reflete atributos magros, tonificados e de preferência com a força intensa em cena similar à brutalidade masculina. Essa força, constantemente, é atribuída na forma de presença cênica para identificar o "corpo do ator de teatro" ou ao "tônus" necessário para estar em cena. Pouco se discute como isso é segregador e opressor em relação às identidades e aos corpos e corpas dissonantes presentes em sala de aula, uma vez que a cisgeneridade representa justamente as "corporalidades e identidades de gênero que, em suas características e autoidentificações, estejam alinhadas às ideias de corpos e identidades de gênero 'normais', 'não transtornados', 'biológicos." (VERGUEIRO, 2016, p. 252). Dessa forma, seguindo o pensamento da autora, podemos compreender que

> a cisgeneridade implica também em uma possibilidade de refletir sobre a normalidade e os dispositivos de poder que produzem sua naturalização: uma análise cistêmica que nos viabilize cartografias críticas acerca das violências institucionalizadas e não institucionalizadas contra as diversidades corporais e de identidades de gênero (VERGUEIRO, 2016, p. 253).

Percebo esse preconceito velado sobre as corpas e os corpos des alunes quando não se considera, nas práticas preparatórias teatrais, pessoas gordes, pessoas transgêneras ou com alguma deficiência física ou mental e suas respectivas especificidades para o estudo de teatro. Muitas vezes, es alunes se sentem oprimidos, diminuídos, péssimos com suas corpas e suas produtividades, sendo levados a crer que não possuem o corpo correto para fazer teatro (a preparação em teatro precisa ser feita em sua grande maioria com abdominais, fortalecimento muscular e exercícios físicos? Quantes alunes não se lesionam nas aulas de teatro? Eu fui uma delas). Ao ansiar pelo pertencimento naquele espaço ou estar em pé de igualdade com outres alunes mais bem preparados e privilegiados socialmente e culturalmente, elas e eles dão o seu máximo nas aulas e acabam machucando a si mesmos na tentativa de se enquadrarem em metodologias conservadoras de teatro.

Invariavelmente, não se pode deixar de questionar como essa relação de opressão deságua na voz desses alunes, na expressão de suas opiniões e de suas percepções sobre as práticas, uma vez que, na sala de aula, es alunes buscam uma prática teatral diferenciada que dialogue com suas vivências e que valorizem a diversidade de corpas e corpos que nela está presente. Por diversas vezes, presenciei alunes combatendo falas de professores que implicavam metodologias conservadoras de teatro e, na tentativa de serem ouvidos e tentarem construir juntes uma nova forma de se criar em teatro, foram silenciados pelas estratégicas retóricas de convencimento que esses professores têm ao articular suas falas e reforçar a indiscutível e inquestionável pesquisa desenvolvida pelos "grandes" autores europeus de

Teatro. Ou, na pior das hipóteses, usam de seu poder institucional que quantifica o estudo teatral em notas e diminuem a pontuação desses alunes como forma de coerção. Desse modo, podemos perceber a influência da ciscolonialidade de poder e saber nas relações educacionais fortemente atravessadas por processos de violência institucional e silenciamento no intuito de perpetuar um pensamento único do saber.

Posto isso, inicialmente, em minhas práticas pedagógicas, conduzia, em sala de aula, os estudos da artista e pesquisadora italiana, Francesca dellaMonica, acerca da *Identidade Vocal* do sujeito fonador. Uma vez que dellaMonica não possui publicações oficiais em seu nome, até o presente momento, eu opto por explanar este conceito por intermédio de registros de suas falas em oficinas realizadas no Brasil, das quais fui aluna. DellaMonica sempre reitera em suas oficinas e laboratórios que ministra que: "A voz é *quem* você é, *como* você é e *como você se expressa* no mundo; com seus defeitos e qualidades. Sua voz *é* você. A sua voz nos conta sobre você e o que ela revela de você para o mundo...[7]". Dentre os vários princípios fundamentais da proposta de trabalho vocal de dellaMonica, que se referem precisamente às necessidades da atriz e do ator no que diz respeito à técnica, essa é uma das formas pelas quais a artista e pesquisadora aborda a ideia subjetiva de *identidade vocal* em suas práticas. Apoiada nesta visão de voz, atualmente, tenho ancorado, em minhas práticas cênicas e vocais em sala de aula, o conceito de *escrevivência*, cunhado por Conceição Evaristo (2008) em sua produção literária, aliando à noção de escrita de si para o teatro. A voz e a vida de uma mulher negra, como Conceição Evaristo, carregam e propagam os sentimentos, as dores, as alegrias, os gritos e os sussurros de uma multidão de pessoas – sobretudo de mulheres negras como ela, cujas vozes são insistentemente caladas. Com base no que ela chama de *escrevivência*, ou a escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de vida da própria autora e do seu povo, ela compõe romances, contos e poemas que revelam a condição do afrodescendente no Brasil, ao mesmo tempo em que cunha um conceito fundamental de fortalecimento das narrativas de si enquanto histórias que merecem e devem ser contadas. Desse pensamento, nasce a necessidade de "reescrever o mundo por quem está na borda[8]", pois, mesmo sendo de caráter pessoal, Evaristo consegue atingir e mover os afetos de seus leitores, revelando esse lugar limiar de segregação e opressão, à medida que amplia as vozes

[7] Anotações de *Workshops* que dellaMonica conduziu no Brasil entre 2012 e 2015, intitulados: *A dimensão espacial e gestual da voz – Módulos I e II*, e *Módulo Aprofudamento para Professores.*

[8] Fala retirada do seminário *online* "A Escrevivência de Conceição Evaristo", uma iniciativa do Itaú Social em parceria com a MINA Comunicação e Arte que foi realizado em 2020. O video pode ser conferido no link: https://www.youtube.com/watch?v=bzwGCFEkEf4&t=102s.

de várias sujeitas e sujeitos, guiando discussões e questões sociais de extrema pertinência daquelas realidades.

Tal diálogo permite pensarmos que, a partir das noções de *escrevivência* e *Identidade Vocal* é possível potencializar o fazer teatral, incentivando uma escrita dramatúrgica livre, real e poética de novas maneiras de existir no mundo, bem como buscar a criação estética de um campo simbólico que entrelaça história, memória e experiência em cena. Nas investigações cênicas em sala de aula, procuro valorizar, na escrita, o aprofundamento no campo simbólico e subjetivo des alunes, nas significações das palavras e nas memórias atravessadas na fala. Encaminho essa escrita de si em ações vocais e corporais, culminando em esboços para concepções de cenas que, consequentemente, se tornam orgânicas, verdadeiras, potentes e carregadas de signos e simbologias pessoais. O texto e as falas que são desenvolvidas neste processo são construídas através da prática de escrita livre baseados nesta definição de *escrevivência* de Conceição Evaristo, engendrando, assim, uma fala dramatúrgica que é exercitada como lugar de verbalização e protagonismo das lutas pessoais, inquietações e urgências des alunes, ou seja, de suas vozes em cena, no que ouso chamar de Dramaturgia da Voz.

As corpas-manifesto

Na cena teatral contemporânea, muitos desses experimentos são fortemente associados a um chamado teatro autobiográfico: uma ação que transita constantemente entre a ficção e o real ao trazer para a cena não apenas fatos, mas as vozes de diferentes sujeitas. A *escrevivência*, nesse sentido, atua na articulação de um produto híbrido sobre as experiências daqueles que estão em cena em relação à sua corpa-manifesto e ao contexto que se está inserido, desde que eles estejam implicados enquanto ato ético, que reivindica a legitimação da existência de uma corpa dissidente, enquanto corpa que existe, resiste e reage.

> Nota-se um grande interesse em narrativas autoficcionais quando as diferentes subjetividades passaram a interessar como uma nova cartografia de estudos sociais, etnográficos e das micropolíticas que formam a sociedade. As subjetividades aparecem na cena como meio de contestar uma verdade única produzida pela mídia e pelos que estão no poder e desejam estabelecer novas cartografias com olhares renovados sobre a história. Essas narrativas têm o desejo de resistir às imagens embaralhadas criadas pela mídia, que apresenta os acontecimentos como um espetáculo distanciado da realidade, e buscam refundar os conceitos éticos de uma arte política e transformadora no nível dos afetos (STELZER, 2016, p. 278).

Caballero (2011) ainda expande a discussão em relação á noção de *performance text* ou texto performartivo:

> Refiro-me à performatividade como característica intrínseca da teatralidade, no sentido de execuções corporais e desenvolvimento de dinâmicas cênicas e poéticas. No meio teatral tem se introduzido a noção de *performance text* para se referir a textos produzidos por execução propriamente cênica, de natureza corporal e em grande medida extraverbal (p. 64)

Dessa forma, a *escrevivência*, o texto performartivo ou o teatro autobiográfico apresentam pontos de semelhanças e interseções, agindo como disparador de uma criação cênica baseada no trabalho performático, – no sentido de execução das ações dos atores – uma vez que o teatro performativo "responde às nossas sensibilidades, porque está de acordo com a sensibilidade dos jovens hoje." (FERÁL, 2009, p. 261).

Em função disso, reforçando a potência da performatividade[9] no Teatro quando a autora, Josette Féral (2008), destaca que a performance pode ter afetado as chaves de leitura e criação teatral fundamentalmente, de modo que o teatro passou a ser assimilado pelo olhar da performatividade ao tratar dos elementos teatrais, autorais e subjetivos do *performer* na cena. Nesse sentido, podemos compreender que não somente nasce um outro olhar para a obra teatral, que se apresenta horizontalizado, pessoal, questionador e entrelaçado na noção de *Performance*, bem como se instaura novas pedagogias para o estudo do teatro contemporâneo, uma vez que "as novas pedagogias são indissociáveis de novas visões de teatro" (FERÁL, 2009, p. 256).

Percebo, em minha prática artística, que meu ser-artista-professora está diretamente ligado a uma ideia da performatividade no lugar da ação, da fala, da luta feminista e da promoção de uma crise do pensamento hegemônico masculino eurocentrado, sendo sempre atravessado por esse espaço liminar[10] entre o teatro, a voz, a *performance* e a educação. Nesse sentido, finalizo apontando algumas reflexões sobre a relação entre a performance, a educação e corpas-manifestos para contribuir com o pensamento e criação em teatro.

Por esse ângulo, a *performance* se apresenta na liminaridade entre a arte e a vida, entre o pessoal e o político, entre o ser e o estar em cena, multiplicando as potencialidades do fazer

---

[9] A performatividade é um conceito que pode ser pensado como uma linguagem que funciona como uma forma de ação social e tem o efeito de mudança, sendo que as teorias da performatividade se estenderam por várias disciplinas e discussões. Na arte, a performance é uma modalidade artística híbrida que resulta da fusão de expressões como o teatro, o cinema, a dança, a poesia, a música e as artes plásticas.

[10] Pretendendo levantar os atributos de liminaridade na arte, proposta por Dodi Leal (2019) e entendo que esse espaço está no limite entre dois estados diferentes de existência, como a busca de "compreender práticas pedagógicas da cena e dispositivos de criação em arte da performance que nos deem suporte em um processo de defesa da educação democrática, precisamos levar em conta a liminaridade de nossos próprios corpos. Em outras palavras, não há como estudarmos os riscos, os perigos, os ataques, as defesas, os cortes e os silenciamentos de um país sem considerarmos como esses processos rasgam nossas presenças no cotidiano do fazer pedagógico e criativo da cena." (LEAL, 2019, p. 182).

teatral e ampliando o discurso (e o estudo) de uma arte contemporânea que esteja mais engajada e mais próxima das subjetividades de quem o faz e de quem assiste. É em relação a essas fissuras que a produção artística contemporânea e performativa pode provocar, ao abalar as estruturas do pensamento dominante, que a presente pesquisa pretende trazer alguma contribuição. As corpas-manifestos que se presentificam nos processos teatrais contemporâneos têm sido atravessadas profundamente pelos conceitos de alteridade e liminaridade, no sentido de expressão deste estado fronteiriço que emerge ao desenvolver estratégias artísticas para intervir no pensamento hegemônico dominante. Suas corpas falam. Suas corpas agem. Suas corpas sentem. Suas corpas lembram. Suas corpas incomodam. E, dessa forma, propõem mudanças no modo de se fazer e pensar o teatro hoje. A experiência inscrita no corpo é o que legitima a nossa fala.

Esta pesquisa que apresento, de forma sucinta neste texto, ainda está em desenvolvimento no meu processo de mestrado e revela um percurso metodológico para as artes da cena, a partir de uma perspectiva decolonial e feminista. Eu não tenho a pretensão de apresentar soluções prontas para as epistemologias teatrais contemporâneas ou concluir essa vasta temática neste texto. Minhas propostas se colocam como um convite para refletirmos juntes novas práticas pedagógicas para o estudo do teatro, especificamente, no ensino de teatro para a disciplina de expressão vocal e dramaturgia contemporânea.

Particularmente, em minha experiência e vivência enquanto artista-docente, penso que esta reflexão ultrapassa os muros do fazer teatral dos artistas profissionais e reverberam nos modos de estudo e criação cênica dos jovens atores e atrizes em sala de aula ao lançar um olhar para a performatividade no Teatro. Essa modificação afeta profundamente a formação e os processos criativos deles à medida que “revelar a particularidade do próprio corpo é um importante gesto e uma poderosa estratégia usada também em teorias e epistemologias feministas para desafiar a objetividade científica desincorporada e os discursos totalizadores” (BACELLAR, 2016, p. 68) e, dessa forma, cria novos contornos de se fazer e pensar o teatro contemporâneo de modo identitário, questionador e libertador. Ao colocar sua corpa e sua história em primeiro plano, e *alune-performer* expõe todas as suas subjetividades e inquietações, quebrando com tradições da representação, ao passo que subverte e ressignifica a si e ao tecido social, rompendo com os discursos normativos na sala de aula.

REFERENCIAS

BACELLAR, Camila Bastos. Performance e Feminismos: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada. **URDIMENTO**, Revista de Estudos em Artes Cênicas do PPGT da UDESC, Florianópolis: UDESC/CEART, v. 2, n. 27, p. 62-77, Dezembro, 2016.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política.** Tradução: Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivências da afro-brasilidade**: história e memória. *In*: Releitura, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, n. 23, Novembro, 2008.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução por J. Guinsburg *et al*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

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

FERÁL, Josette. Teatro Performativo e Pedagogia – Entrevista com Josette Féral. **Sala Preta**, v. 9, p. 255-267. 2009.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a Educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017.

LEAL, Dodi. A liminaridade das práticas pedagógicas da cena: dispositivos visuais da arte da performance e a defesa da educação democrática. **Sala Preta**, v. 19, n. 2, p. 179-196. 2019.

MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar**. Publicação Independente Online, 2015.

NÃO ME COLONIZE. **A solidão do povo negro está muito além do sim de uma pessoa branca**. 17 fev. 2022. In: Instagram, @naomecolonize. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CaDlKWhJ9MG/. Acesso em: 20 fev. 2022.

STELZER, Andréa. Autoficção e intermidialidade na cena contemporânea. **Urdimento**, v.1, n. 26, p. 276-286, Julho, 2016.

VERGUEIRO, Viviane. Pensando a cisgeneridade como crítica decolonial. *In*: MESSEDER, Sueli; CASTRO, Mary Garcia; MOUTINHO, Laura (orgs.). **Enlaçando sexualidades**: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 249-270.