

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

MARINA DOS SANTOS FERVENZA

**A ATRIZ DRAMATURGA E A AUTOFIÇÃO NO  
ESPETÁCULO “MATRIZES: AVÓS REGALOS E  
SOBREMESAS”**



Porto Alegre  
2019

MARINA DOS SANTOS FERVENZA

A ATRIZ DRAMATURGA E A AUTOFIÇÃO NO ESPETÁCULO “MATRIZES:  
AVÓS, REGALOS E SOBREMESAS”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito obrigatório para a obtenção do título em Bacharel em Teatro, com Habilitação em Interpretação Teatral.

Aprovada em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Patricia Leonardelli

---

Prof.<sup>a</sup> Gisela Costa Habeyche

---

Prof. Dr. Henrique Saidel

Porto Alegre

2019

## **Biscoitos amanteigados para levar de lembrança**

Às minhas avós, pela vida, pela força e pela coragem

Aos meus pais Maria Ivone e Helio, pela vida, pela arte e pelo apoio e amor incondicional; especialmente à minha mãe pela voz cedida para o espetáculo

À minha irmã Julia pelo amor, pela parceria e por bordar nossa história com arte

Ao Vitório pelo amor; por ter segurado minha barra, pela escuta, pela certeza e pelo prazer da tua presença; por transbordar nossos ouvidos com tua trilha sonora de belezas inquietantes

À minha família, especialmente às minhas tias Ângela, Ione, Francisca e Stella que me receberam em Vacaria e me contaram suas histórias

À Patrícia, pela orientação afetuosa e por ter aberto um caminho de aceitação e autoconhecimento em sala de aula

Aos membros da minha banca: à Gisela, minha primeira professora na graduação e habitante de belas memórias desse começo; pelos apontamentos afetuosos e certos; Ao Henrique, amigo e meu último professor da graduação; por me apresentar um mundo burlesco, acolhedor e libertador

À Guadalupe por ter aceito fazer parte e acreditar nesse projeto desde o início com afeto, gana e um olhar generoso e amigo; por conduzir nossa travessia no caos

À Bruna pela amizade, chocolate para compartilhar, desabafos e pela iluminação magnífica e generosa

À Vitória pela amizade, acolhimento e por ter acreditado em mim; pela participação presente e linda resultando nos belos vídeos do espetáculo

Ao Grupo Oazes, pela casa repleta de generosidade, afeto e gratidão

À Amanda Gatti pela parceria nas belas fotos e vídeo do espetáculo

Ao Luciano, técnico do teatro que nos auxiliou na montagem

A Céu, Juliana, Manuela, Carol, Ursula, Ricardo e Dudu pelo olhar querido e acolhedor nos ensaios abertos

Às mulheres que cederam suas vozes e histórias para o espetáculo

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ao Instituto de Artes e ao Departamento de Arte Dramática, minhas segundas casas e essenciais para esse trabalho existir; que possamos manter essas casas de pé e torná-las mais acolhedoras para mais gente e arte

À todos os meus colegas e amigos da graduação, em especial para Bruno, Bruna, Caroline, Eriam, Lauro, Maurício, Nairim, Natasha, Ricardo e Sandro; vocês adoçaram essa receita

A May e ao Stéfano; por vocês me ensinarem, além da dor, o valor da memória

A mim, por ter sobrevivido aos piores dias me segurando nos melhores dias.

## **RESUMO:**

O presente trabalho procura investigar a função de atriz dramaturga em construção autoficcional na criação do espetáculo “Matrizes: Avós, Regalos e Sobremesas”, considerando, a partir de uma perspectiva teórico-prática, os cruzamentos entre essas noções durante o processo de criação em atuação e dramaturgia. Valendo-nos de outras referências artísticas que trabalham a partir do material biográfico, buscamos estabelecer relações entre essas obras e a construção de narrativas femininas que proponham uma visão emancipada de mulheres reescrevendo suas próprias histórias.

**Palavras-chave:** Atuação; Atriz Dramaturga; Autoficção; Processo Criativo; Dramaturgia

## **RESUMEN:**

El presente trabajo busca investigar la función de la actriz dramaturga en construcción autoficcional en la creación del espectáculo “Matrizes: Avós, Regalos e Sobremesas”, considerando, desde una perspectiva teórico-práctica, las intersecciones entre estas nociones durante el proceso creativo en actuación y dramaturgia. Partiendo de otras referencias artísticas que trabajan a partir del material biográfico, buscamos establecer relaciones entre estas obras y la construcción de narrativas femeninas que propongan una visión emancipada de mujeres reescribiendo sus propias historias.

**Palabras-clave:** Actuación; Actriz Dramaturga; Autoficción, Processo Criativo; Dramaturgia.

## Álbum de fotos

Figura 1 – Página do livro <i>Estamos todas bien</i> .....	24
Figura 2 – Página do livro <i>Estamos todas bien</i> .....	25
Figura 3 – Página do livro <i>Estamos todas bien</i> .....	26
Figura 4 – Cena de <i>Melancolia y Manifestaciones</i> , de Lola Arias (2012).....	27
Figura 5 – Cena de <i>Melancolia y Manifestaciones</i> , de Lola Arias (2012).....	28
Figura 6 – Registro da cena <i>Prólogo e entrada do público</i> .....	34
Figura 7 – Registro da cena <i>Bebês</i> .....	36
Figura 8 – Registro da cena <i>Bibelôs</i> .....	38
Figura 9 – Registro da cena <i>Bibelôs</i> .....	39
Figura 10 – Registro da cena <i>Casamento</i> .....	50
Figura 11 – Registro da cena <i>Morte</i> .....	51
Figura 12 – Registro da cena <i>Utensílios</i> .....	52

## **Livro de Receitas**

Chá para começar.....	07
Bolo de chocolate de frigideira: um desejo de atuação.....	10
Sagu com creme: porções de autoficção e atriz dramaturga.....	19
Ambrosia Mágica: o segredo da receita.....	33
Um cafezinho antes de ir embora?.....	41
Outras receitas: referências bibliográficas.....	44
Ninguém cozinha sozinha: depoimentos da equipe.....	46
Ingredientes indispensáveis: ficha técnica do espetáculo.....	52
Matrizes: Avós, regalos e sobremesas.....	53

## Chá para começar

### AVÓ I

Foi uma visita muito engraçada porque eu não esperava visitar; quem me recomendou foi a tia angela, mas foi muito boa, foi muito produtiva; ela foi muito afetuosa e, ao mesmo tempo, falou de coisas que eu não imaginava que ela fosse falar ou sequer tocar nesses assuntos, então foi muito surpreendente, ela é uma pessoa muito boa, muito querida. E muito aberta, assim, fiquei muito surpresa e feliz.

Esse trabalho propõe a investigação e a reflexão sobre os procedimentos e estratégias de criação do espetáculo “Matrizes: Avós, Regalos e Sobremesas” a partir das noções de atriz dramaturga e de autoficção. O espetáculo foi resultado do processo de estágio em atuação no Departamento de Arte Dramática no Instituto de Artes da UFRGS. Entendo essa pesquisa como um resultado de diversos processos de investigação realizados em minha vida acadêmica e pessoal. Por isso, além de comentar o espetáculo “Matrizes” a partir desses eixos, pretendo também traçar alguns pontos de minha trajetória, cujos aprendizados ajudaram a construir essa pedagogia para o trabalho de atuação e dramaturgia no espetáculo. É importante ressaltar a importância de registrar os trabalhos produzidos dentro de uma universidade pública no Brasil e, mais ainda, trabalhos na área de arte, que tantas vezes se perdem nas veredas do tempo e da memória. Assim, o texto do espetáculo na íntegra consta no apêndice deste trabalho (p. 53), que é também uma defesa da pesquisa em arte na universidade pública do Brasil.

A reflexão sobre os elementos autoficcionais e os procedimentos dramatúrgicos se dará através da revisitação da criação das cenas do espetáculo “Matrizes”, identificando esses elementos e ponderando sobre sua contribuição para o trabalho. Pretendo também refletir sobre as intersecções entre esses dois eixos para entender que potencialidades e limitações surgiram durante o processo, a fim de elaborar um pensamento pedagógico, não sob uma perspectiva prescritiva, mas com o objetivo de compartilhar o processo — algo que muitas vezes não conseguimos realizar com os espetáculos — e estabelecer possíveis metodologias e diálogos com outras artistas.

Além disso, também é importante ressaltar que o espetáculo propõe uma produção feita por mulheres e sobre mulheres. Desde as primeiras ideias sobre sua elaboração, a preocupação era falar da história de mulheres do cotidiano, que não alcançaram uma notoriedade pública, mas que ocupam um espaço importante de

afeto em nossas vidas e que, por não serem contempladas pelas narrativas hegemônicas, acabam por ter suas histórias apagadas e desvalorizadas. Entendi também nesse momento que eu mesma teria que escrever essa história e criar essa dramaturgia em processo.

Nesse momento do processo, em setembro de 2018, na disciplina “Projeto de Estágio”, cheguei a essa conclusão depois de me deparar com o fato de que, se não ia falar de uma mulher notória e pública, não teria acesso a uma biografia já estabelecida. Isso me deixava com algumas perguntas: quem escreveria essa dramaturgia? Eu ou outra pessoa? Quando essa dramaturgia seria escrita? Ao longo do processo de montagem ou previamente?

Essas perguntas ficaram em suspensão por algum tempo. Antes disso era necessário definir os outros membros da equipe que comporiam o trabalho. Eu sabia que queria uma equipe composta pelo máximo possível de mulheres. É notória a ausência de mulheres em espaços dos aspectos popularmente chamados “técnicos”, como a técnica de luz, som e mídias em geral. A ausência de mulheres nesses espaços não se dá pela ausência de profissionais capacitadas, e sim por uma cultura de exclusão e de intimidação das mulheres nesses espaços predominantemente masculinos. Eu gostaria de que esse trabalho tivesse o protagonismo de mulheres, e que nele se criasse um espaço para que elas explorassem suas potencialidades e desejos. Ao mesmo tempo, queria que fosse composta por pessoas de minha confiança e por quem eu nutrisse carinho.

Bruna Casali ficou responsável pela iluminação; Vitório O. Azevedo, pela trilha sonora original e desenho de som; e Vitória Tilton, pela produção audiovisual. Sabíamos que queríamos trabalhar com projeções, mas ainda não sabíamos como. A direção naquele momento era a função que estava mais incerta. A decisão por Guadalupe Casal com certeza contribuiu muito para o desenvolvimento da dramaturgia. Guadalupe faz parte de um atuante e relevante grupo de teatro de Porto Alegre, o Teatro Sarcástico, que tem larga experiência em criar dramaturgias coletivamente em sala de ensaio, sem necessariamente designar uma pessoa específica para a função de dramaturgista ou de dramaturga.

Definida a equipe, ainda restava a dúvida se deveríamos convidar alguém para ficar responsável pela dramaturgia. Decidimos que não; que iríamos construí-la a partir de improvisações e das contribuições da equipe. Portanto, me vi nessa função de atriz-dramaturga e naquele momento ainda não tinha noção da responsabilidade implicada.

Entendo também que essa função foi se construindo ao longo do processo de ensaios, e que eu poderia dividir, a fim de discuti-la, em algumas etapas. Essa divisão não ocorreu de maneira intencional durante os ensaios, mas hoje, com relativa distância, é possível enxergá-la. Detalharei melhor essas etapas num próximo momento. Ao longo dos ensaios e, especialmente, mais próximo da apresentação, fui realmente entendendo, nessa relação dialética entre a teoria e a prática, a intensidade e indissociabilidade da criação em atuação e em dramaturgia



neste trabalho. Mas que atuação? Que dramaturgia? Que atriz dramaturga? Tais palavras dão conta de abarcar uma diversidade enorme de pensamentos e práticas; portanto, acredito ser necessário aqui delimitar e aprofundar o que quero dizer com isso, sempre tecendo relações com este trabalho.

No primeiro capítulo me deterei sobre os desejos de atuação, diferenciando a atuação dramática da épica e delimitando a atuação que escolhi explorar nesse campo autoficcional. Também trarei alguns norteadores essenciais para nosso laboratório de treinamento. No segundo, me deterei mais sobre as noções de autoficção e sobre uma noção de dramaturgia que contemple minha função nessa construção, além de apresentar algumas referências estéticas que foram importantes para essa criação autoficcional. Por fim, no terceiro capítulo, me aprofundarei mais no comentário de algumas cenas do espetáculo, retomando seu processo de criação. Importante ressaltar que trata-se de um trabalho escrito a partir de metodologias de pesquisa em artes cênicas, que contemplem nossas necessidades de pesquisa e compreendam este trabalho não como uma maneira de transpor o processo do espetáculo para um texto escrito, e sim como uma outra obra que dialoga com a peça.

Por ser produzido a partir de memórias e impressões, é essencialmente lacunar e às vezes confuso, assim como qualquer processo criativo. Não se preocupe se você se perder, pois em algum momento você encontrará algo gostoso para comer. Boa leitura e bom apetite!

## Bolo de chocolate de frigideira: um desejo de atuação

### AVÓ II

Ela me comentou que ela não acha que minha avó era louca, que ela acha que ela era incompreendida; que o meu avô não era um cara legal, que ele eles sofriam muito juntos; que eles não eram felizes; e que ele e o tio N. internaram ela no dia que ela tava passando roupa. Que não tinha sentido ela sair tirando as roupas do armário para passar, sendo que minha tia disse que ela estava fazendo isso porque estava trocando de estação, e que é normal a pessoa tirar a roupa do armário e lavar e passar de novo.

Por se tratar de uma pesquisa em atuação, faz-se necessário inicialmente contextualizá-la neste trabalho. Qual atuação? Como se articula com os outros elementos da cena? Que ferramentas utilizei para construí-la? Quem sou eu nessa cena? Com certeza entendo que o processo de criação dessa atuação foi também um grande processo de autoconhecimento, de entender minhas potencialidades já conquistadas e as que ainda estão por brotar. Entender também que não basta a compreensão racional da proposta, pois a atuação, assim como todos os campos em processo de aprendizagem, passa pelo corpo e pela experiência.

Para que essa experiência ocorra, devemos estar, de certa forma, vulneráveis. Vulnerável: palavra essa tantas vezes atribuída às mulheres com uma conotação negativa e da qual tantas vezes tentamos nos esconder, e, sobretudo, sobreviver através da criação de uma casca de força. Essa casca, entretanto, nos priva também de sentir os prazeres e de ser atravessadas pelos acontecimentos, de experienciar. Esse processo de montagem foi também um processo de experiência na medida em que foi necessário despir-me dessa casca para poder vivê-lo em sua plenitude; descobrir como viver em mim mesma com plenitude; viver esse corpo nessa atuação.

Em muitos momentos do final do processo me vi perdida e com a sensação de que estava sempre fazendo tudo da mesma forma, de que as cenas não tinham nuances. Já tinha nesse momento entendido qual era o tom das cenas. No entanto, não conseguia encontrar esses tons em meu corpo, que estava bloqueado pelo estresse, pelo medo e pela ansiedade. No momento em que fomos chegando na última semana de ensaio, os bloqueios foram se dissolvendo ao ver o espetáculo tomando forma com a luz, a trilha, os vídeos e vendo que o projeto estava já nascendo, que ele já estava além de mim. Portanto, acrescento que, para além do

autoconhecimento, o processo foi também de autoaceitação, que está diretamente ligada também à forma de atuação escolhida por mim.

Por ter escolhido pesquisar uma atuação no campo da autoficção, em detrimento da forma dramática e da forma épica (noções que contextualizarei em seguida), encarei alguns desafios e algumas deliciosas descobertas das quais tratarei aqui. Para desenvolver essa atuação tive de reconhecer meus lugares de conforto e também de desconforto. Partindo desse reconhecimento, tentar encontrar outros registros e maneiras de contar essa história para além de meus lugares habituais. Aguçar a percepção sobre mim para perceber quanto estou caindo nesses lugares.

Acredito que seja importante delimitar aqui o que entendo por atuação épica e dramática, já que a decisão pela atuação está em relação com as observações que farei sobre o espetáculo. Ainda que a memória seja um material de criação para o ator independentemente da forma de atuação escolhida, a maneira como é utilizada varia e possui graus de presença referencial no produto final do espetáculo. De acordo com Leonardelli:

Se a memória não é mais tomada como o retorno do sujeito ao passado, e sim como atualização do vivido no presente, pelas condições do presente, então o depoimento pessoal torna-se a história pessoal recriada e delineada pelas especificidades técnicas de cada processo de criação. (LEONARDELLI, 2012, p. 8).

É desse pressuposto então que partimos.

Para amparar minha comparação e argumentação, trago uma citação de Constantin Stanislavski, ator, diretor e pedagogo russo que, entre suas valiosas contribuições, sistematizou um método para a atuação dramática entre os séculos XIX e XX. Sobre a atuação dramática e o personagem, ou, em suas palavras, o “papel”, ele nos diz o seguinte:

(...) Por isso o ator não deve somente viver internamente o papel, senão também encarnar o que tenha experimentado. Observe que a dependência da atuação externa em relação à vivência é particularmente íntima em nossa orientação artística. Para refletir uma mais delicada e completa vida subconsciente, tem que contar com um aparato corpóreo e vocal excepcionalmente sensível e preparada à perfeição. A voz e o corpo devem expressar do modo mais útil, direta e instantaneamente, os sentimentos internos mais delicados, quase inacessíveis. (STANISLAVSKI, 1980, p. 63).

Neste trecho, o autor, ao destacar a relação entre as vivências da atriz e a criação de seu papel, está chamando atenção para a maneira como essa criação deve resultar em expressar as emoções desse papel. Existe um envolvimento vocal, corporal e psicológico nesse exercício, um envolvimento psicofísico na construção da vida em cena desse outro ser. Esse ser que possui uma lógica de pensar e agir, uma história, relações e um contexto diferentes da atriz que o interpreta: a personagem.

Mais do que somente a personagem isolada, a atuação dramática deve dar conta dessas personagens em relação umas com as outras, de seus conflitos. Como bem define o teórico e semiólogo teatral Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*:

A personagem (rebatizada de agente, actante "ou ator") é concebida como um elemento estrutural que organiza as etapas da narrativa, construindo a fábula, guiando o material narrativo em torno de um esquema dinâmico que concentra em si um feixe de signos em oposição a duas das outras personagens. (PAVIS, 1999, p. 287).

Partindo dessas duas citações, podemos já traçar uma comparação com a atuação no espetáculo "Matrizes", sobre a qual, afinal, se debruça nossa pesquisa. Para começar, "Matrizes" não apresenta personagem nem fábula. A verdade é que seria difícil, nesse caso, dizer quando começa um e termina outro, já que a fábula pressupõe um personagem.

A passagem de um a outro estágio, de uma situação de partida a uma situação de chegada, descreve exatamente o percurso de toda ação. ARISTÓTELES não estava dizendo outra coisa quando decompunha toda fábula "em início, meio e fim (Poética, 1450b)" (ARISTÓTELES *apud* PAVIS, 1999, p. 3).

Ou seja, para que exista uma narrativa, é necessário alguém que realize as ações numa relação de causa e consequência: a personagem. Passemos então para a forma épica.

O Teatro Épico foi elaborado mais densamente por Bertolt Brecht, dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Vários artistas já tinham elaborado pensamentos e práticas nesse sentido, mas podemos destacar as obras de Brecht, entre elas seus textos dramaturgicos. O Teatro Épico se difere do Teatro Dramático ou Aristotélico por entender que o Teatro deve promover uma visão crítica do espectador em relação à cena, e não permitir que ele se enleve pelo enredo e esqueça da realidade material. Importante dizer que essa visão é impulsionada por um pensamento político anticapitalista e, sobretudo, por uma proposta de práxis, entendendo o teatro como uma ferramenta revolucionária. Para isso, foram criados diversos procedimentos para expor aos espectadores a cena e suas estruturas e provocar a ruptura desse enlevo, o chamado Efeito de Estranhamento, que detalharei em seguida. Brecht nos dá algumas pistas do que seria isso nessa nova prática:

Neste novo método de praticar a arte a empatia perderia seu papel dominante. Contra isso será preciso introduzir o efeito distanciamento (efeito-d), que é também um efeito artístico e também redundante numa experiência teatral. Ele consiste na reprodução de incidentes da vida real no palco de modo a sublinhar-lhes a causalidade e trazê-la à atenção do espectador. (BRECHT, 2002, pp. 97-98).

Esse Efeito de Estranhamento envolve qualquer estratégia que desperte o público do envolvimento com essa ficção, demonstrando que a situação de opressão vivida pelo personagem tem uma origem histórica e social e que, portanto, pode ser modificada, convocando a participação ativa do espectador e rompendo com sua empatia com a situação apresentada, empatia essa que é um recurso essencial para o teatro dramático e aristotélico. Entre essas estratégias está o uso de canções na peça, a cena iluminada, não permitindo o efeito de ilusão, e as próprias estratégias dramáticas que envolvam personagens que representam papéis e camadas sociais.

Entre os vários elementos que compõe o Teatro Épico está a atuação, que é essencial para que esses elementos se articulem. Anatol Rosenfeld, importante teórico teuto-brasileiro, explica que o ator “deve ‘narrar’ seu papel, com o ‘gestus’ de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele (...) não se metamorfoseando por completo, ou melhor, executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento, jogo que pressupõe a metamorfose” (ROSENFELD, 2013, p.161).

Nesse caso, existe a construção da personagem e, feita a construção, o efeito de estranhamento é produzido não somente na atuação, mas também nas diversas camadas estéticas do espetáculo.

Em “Matrizes”, não se poderia dizer que esse personagem se concretiza, tanto pela ausência da narrativa, num sentido tradicional dessa relação de causa e consequência, quanto pelo fato de que não se pode dizer que se assume uma identidade outra. A pessoa que está ali em cena sou eu, a Marina. É claro que podemos afirmar que ainda assim existem camadas de atuação e que o processo de colocar em cena qualquer fato, por mais ou menos biográfico que seja, envolve graus de ficcionalização — temas que tratarei com mais profundidade nos próximos capítulos; entretanto, é muito importante dizer que nesse espetáculo não estamos falando de uma atuação dramática, tampouco de uma atuação épica, e sim de uma atuação autoficcional que se aproxima de formas performativas.

Para realizar essa diferenciação, farei uma comparação entre as duas formas e, em seguida, o aprofundamento da forma autoficcional pesquisada por mim. Para essa comparação, utilizarei como referência o quadro comparativo de Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*, no qual ele elenca alguns aspectos sobre as duas formas: a cena (o palco); acontecimento presente/passado; ponto de vista da representação; ação da fábula; atitude do leitor/espectador; atuação.

Na forma clássica, “a cena é o lugar da ação” (PAVIS, 1999, p. 111), e na forma épica, “a cena não é ‘transfigurada’ pelo lugar da ação, ela exhibe sua materialidade, seu caráter ostentatório e demonstrativo (pódio). Ela não encarna a ação, mas a mantém à distância” (*Ibid.*, p. 111). No caso de “Matrizes”, não delimitamos um único local para a ação; o espaço vai se transformando a partir das modificações da atriz e da luz no espaço, de acordo com a proposta de cada cena, sem fazer com que o espaço ilustre o local imaginado, que é estabelecido em um

pacto imaginativo com os espectadores, transformando-se ao longo do espetáculo. Tampouco ocorrem necessariamente tentativas de romper com esse local imaginado ou de demonstrá-lo.

No teatro dramático, a ação da fábula “desenrola-se diante de mim, forma um conjunto que se impõe a mim e que não poderia ser retalhado sem perder toda a substância” (*Ibid.*, p. 111). Ou seja, cada ação é desencadeada por outra ação, de maneira a construir um gráfico dramático em que no final ocorra a resolução do conflito apresentado no começo da fábula. No caso do teatro épico, “o narrador não é apontado na ação, e sim conserva toda a liberdade de manobra para observá-la e comentá-la” (*Ibid.*, p. 111). Isso significa que o ator pode descolar-se a qualquer momento do personagem e comentar com o público uma ação que já aconteceu ou que vai acontecer, estabelecendo, então, dois planos de comunicação: o da ação e o do comentário da ação, entendendo que, para o teatro épico, o que acontece com os personagens não é fruto de uma paixão ou de seu destino, e sim de suas ações dentro uma estrutura social que os atravessa e da qual são, simultaneamente, representantes e representados.

Em “Matrizes” não estamos trabalhando com uma ação dramática clássica que reconhece um conflito inicial e o leva a cabo e que, para isso, necessita de um personagem numa situação de paixão; tampouco me descolo dessa personagem para comentá-la ou para com ela representar uma camada e um conflito social. Não há personagem. Não há ação. O que há então?

Há eu. Há a luz da Bruna e a da saída de emergência e a da cabine, o som da rua que vaza na sala, a trilha sonora do Vitória, os vídeos da Vitória, a TV doada pelo Lorenzo, o tapete da minha casa, a cadeira da minha casa, a tábua de passar roupa da minha casa, as painelas da minha casa. Tem bolo de verdade — não a representação do bolo, o bolo mesmo. Sabe aquela história do cachimbo do Magritte?; o reflexo da direção da Guadalupe no reflexo dos seus óculos no escuro, o espaço, o espaço vazio, e, sobretudo, tem as pessoas que vieram assistir. E é com tudo isso que eu contraceno. Acho que eu esqueci de avisar que é um solo. Mas eu não estou sozinha, tá?

A atuação que eu busquei poderia se aproximar de formas performativas. Antônio Araújo, pesquisador e diretor do Teatro da Vertigem, cujas investigações sobre processo colaborativo me ajudaram a pensar os aspectos da minha pesquisa, ao observar o modo de atuar no processo colaborativo, estabelece paralelos entre a *performance art* e o Teatro Contemporâneo, trazendo-nos algumas pistas dessas características comuns:

(...) o caráter autobiográfico, não-representacional e não-narrativo, de contraponto à ilusão, e baseado na intensificação da presença e do momento da ação, num acontecimento compartilhado entre artistas e espectadores — traços característicos da arte performática — vão orientar as sugeridas aproximações com o campo teatral. (ARAÚJO, 2008, p. 253).

A partir dessa citação podemos traçar alguns paralelos com “Matrizes”. Acredito que, para além do citado caráter autobiográfico, nesse caso estamos falando do material autobiográfico como a própria matéria da construção dramatúrgica, tema que exploraremos mais no próximo capítulo.

Além disso, temos aqui também mais uma pista do que poderia ser essa atuação “como analisa Josette Féral, o performer recusa ‘totalmente a personagem e [...] [põe] em cena o artista ele mesmo, artista que se coloca como um sujeito desejante e performante, mas sujeito anônimo interpretando a ele mesmo em cena” (FÉRAL, 1985 *apud* ARAÚJO, 2008, p. 253). Como já dito antes, não estamos falando da criação de uma personagem, mas desse eu performativo, que está atuando a si mesmo. A palavra que me chama atenção nessa citação é “artista”. Por muito tempo entendeu-se a atuação submissa ao texto e, posteriormente, à encenação. Entretanto, a ideia que defendo aqui — e que aprofundarei mais para frente — é de que as atrizes são sobretudo artistas da cena, com capacidades criativas diversas para além da simples submissão. Acredito ter tentado fortemente tornar essa defesa uma prática no processo de “Matrizes”.

Não se trata de afirmar que a criação por parte de atrizes se dá somente em processos de criação performativos — ainda que de fato eles sejam muito recorrentes — trata-se de permitir e lutar por espaços na criação que permitam a proposição e acolhimento dessas ideias e práticas, de que essas sujeitas desejantes e performantes possuam espaços independente da forma de atuação escolhida. Voltando às características que se assemelham à forma performativa, ainda que essa atuação abarque uma diversidade grande de linguagens e propostas, isso não significa que para ela não sejam necessários treinamentos específicos.

O performer, sendo o elemento fundamental das artes da cena, transfigura-se em corpo-arte, agente de si na construção, organização e elaboração de sua corporeidade poética. Portanto, a arte do performer, como em qualquer profissão, requer a aquisição de competências. Entre estas diversas competências residem as questões técnico-expressivas adquiridas em treinamentos laboratoriais e as questões voltadas para a presença pautada no desenvolvimento de uma corporeidade (corpo/voz) poética, voltada para as necessidades da cena como, por exemplo, a habilidade para o improviso, entendida aqui como elemento intrínseco à arte performativa. Uma performance artística, por mais formalizada que seja, comporta ao menos um certo grau de improvisação, simplesmente por ser efêmera. (BIANCALANA, 2011, p.132).

Partindo dessa citação de Gisela Biancalana, pesquisadora e professora brasileira, gostaria de traçar alguns dos procedimentos que realizamos durante o processo de montagem de “Matrizes” como forma de adquirir essas tais competências necessárias. Entre nossos objetivos iniciais de laboratório estavam a instrumentalização da atuação com ferramentas de improvisação. Isso significou criar um repertório de movimentos, partituras corporais e vocais e também de

referências estéticas e temáticas para que eu tivesse a que recorrer nas situações de improvisação com a finalidade de criar cenas. É importante ressaltar ainda que essas divisões entre os momentos de laboratório e os momentos de criação de cena são importantes para organizarmos tanto o tempo quanto o material de trabalho, mas elas não necessariamente refletem o que acontece nos ensaios. Em alguns ensaios de laboratório criamos coisas que, retidas, se tornaram material para cena, e em alguns ensaios de criação de cena o que foi experimentado ainda não tem maturidade e nem desejo o suficiente para se tornar cena. Os processos de laboratório e de estruturação vão se contaminando durante o processo de criação e a linha entre um e outro se torna bastante tênue.

Ainda assim, acredito ser importante descrever e registrar os exercícios utilizados no período que delimitamos como o período de laboratório para poder analisar que elementos foram importantes ferramentas de instrumentalização para o processo de criação de espetáculo, ainda mais se tratando de um espetáculo solo, em que eu não teria outras colegas para compartilhar a atuação e contracenação. Para exemplificá-los, estarei utilizando como referência meu diário de ensaios, escrito durante os meses de criação.

Alguns dos exercícios mais utilizados fazem parte do repertório de Viewpoints e Composição, elaborados por Anne Bogart e Tina Landau. Eles podem ser definidos da seguinte forma:

Como um processo aberto que oferece caminhos que permitem ao artista cênico a percepção e melhor compreensão da dimensão psicofísica de suas ações. Este método aborda nove diferentes “Pontos de Vista” físicos (Relação Espacial, Resposta Sinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Tempo, Duração e Topografia) e seis vocais (Altura, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Silêncio e Timbre) para que o mesmo possa estruturar um processo de improvisação estabelecido na relação tempo-espaço. (BOGART; LANDAU, 2005 *apud* MARTINS, 2008).

Esses exercícios foram extremamente preciosos na medida em que aguçaram minha percepção para as possibilidades de relação e percepção com o espaço e com o tempo que eu tinha disponíveis. Os exercícios incluíam caminhadas em grade e também em percursos mais livres, explorando as nuances entre velocidade, focos, intensidades e velocidades. Como eu não tinha colegas de atuação para contracenar, era necessário que eu soubesse me relacionar com o espaço, com os vídeos e a câmera, com os objetos disponíveis. Para isso, precisava ter minha percepção bastante aberta e sensível.

Juntamente com os exercícios de viewpoints, exploramos também exercícios a partir das energias corporais de Arthur Lessac, que foram essenciais para o período de laboratório e, conseqüentemente, para o período de estruturação das cenas, já que essas energias me ajudaram a encontrar o tom e o local de cada cena no meu corpo. Segundo De Oliveira:



Um dos elementos recorrentes do treinamento Lessac é a exploração dos estados energéticos naturais vocais e corporais como recursos inesgotáveis para a qualidade de vida e a performance estética. Seu uso e controle são importantes ferramentas para o ator, que tem, justamente, como instrumentos de trabalho o seu corpo e a sua voz. (DE OLIVEIRA, 2013, p. 585).

As qualidades de energia que exploramos foram Potence, Radiancy e Buoyancy. A pesquisadora Marcia Tochetto de Oliveira, estudiosa brasileira das energias corporais de Lessac, caracteriza Potence como sendo “a sensação de potência muscular. O evento familiar dessa energia é o espreguiçamento muscular acompanhado do bocejo sonoro, que vitaliza o corpo, alongando e relaxando a musculatura” (*Ibid.*, p. 589); Radiancy “caracteriza-se pela excitação vibradora do corpo, que pode ser ou mais sofisticada e sutil, como um contínuo tremor leve e suave, ou apresentar-se na forma elétrica da personificação da agilidade e destreza corporal, ou ainda apresentar-se como um estado de alerta e antecipação” (*Ibid.*, p. 588); Já Buoyance seria a “ausência de peso e de esforço físico, (...) caracteriza-se geralmente pela calma, serenidade, estabilidade e leveza” (*Ibid.*, p. 586).

Cada uma dessas energias nos ajudou a compor e modular o trabalho vocal e corporal em busca de construir nuances e estados tanto em mim como nas espectadoras. Como não era nosso objetivo construir uma personagem, tínhamos de encontrar maneiras de modular essas energias durante o espetáculo de acordo com a cena e o que queríamos mostrar e, sobretudo, como queríamos mostrar determinado fato. As energias corporais aliadas aos viewpoints foram grandes parceiras de criação.

Para além dessas duas propostas, também fizemos grande uso de jogos de improvisação. Realizamos improvisações direcionadas e temáticas; improvisações com objetos, improvisações com elementos tecnológicos audiovisuais. Acreditamos que:

A improvisação como meio para estimular a criação e, conseqüentemente, a composição de cenas é um instrumento fomentador valioso, desde que aplicado com coerência. (...) A riqueza da improvisação, nestes contextos metodológicos, está na possibilidade dos performers trabalharem com material criativo buscado em si, no repertório acumulado em sua memória corporal e capaz de instaurar o novo via procedimentos improvisacionais. (BIANCALANA, 2011, p. 143).

Realizamos exercícios de jogos com estruturas pré-determinadas de acordo com o que estávamos buscando naquele ensaio. Foram bastante presentes as improvisações a partir de objetos, como roupas, comidas e eixos temáticos, quanto gravidez, internações psiquiátricas, casamento, enfim, questões que faziam parte do nosso universo de referências e a partir das quais queríamos criar material. Também fizemos exercícios com referência à contação de histórias, mais uma vez tentando encontrar maneiras diferentes de contar a mesma história, permitindo que o fluxo da voz se libertasse, pois em muitos momentos ele se encontrou bloqueado

e era essencial para esse trabalho em que valorizamos tanto a oralidade quanto a vocalidade como fontes de criação e transmissão de narrativas.

Os elementos tecnológicos representados especialmente pelas propostas audiovisuais de Vitória Tilton receberam ensaios próprios para que eu me acostumassem com essa interação e com essa presença e conseguisse jogar com ela. Os elementos sonoros tiveram sua oportunidade de serem experimentados junto com Vitório O. Azevedo, que trouxe algumas propostas de improvisação com microfone e efeitos de distorção, que posteriormente geraram cenas.

Com certeza essa foi nossa maior fonte de riqueza para criação desse trabalho. A dramaturgia toda foi construída a partir da improvisação, tanto como laboratório quanto como criação e estruturação de cenas e, por consequência, nos momentos de apresentação. Todos esses elementos combinados — os viewpoints, as energias corporais e as improvisações — foram meus alicerces para os quais eu sempre podia recorrer em momentos de necessidade e de desejo de criação. Eles atuaram no sentido de gerar material, liberar fluxos bloqueados pela mente racional, exercícios de autoconhecimento; foram essenciais em todas as etapas do processo. A improvisação, além de ser uma fonte inesgotável de potência geradora, me preparou para o momento derradeiro de encontro com as espectadoras e com o sentido final de apresentar o que foi gestado durante os meses de processo, que só tem sentido nesse momento.

Entendo que a opção por pesquisar uma atuação que se aproximasse de formas performativas para a atuação também acompanhou minha decisão por criar a dramaturgia em processo, a partir da história das minhas avós, que é a minha história. Essas decisões chegaram a uma constatação: a menos que eu delegasse a função de dramaturgista a alguém, eu seria a dramaturga do meu trabalho. Reconheci-me, então, como uma atriz dramaturga trabalhando a partir da noção de autoficção. É isso, então, que tratarei no próximo capítulo.

## AVÓ VI

A tia conta que meu avô era maçom, que ele era espírita e minha avó era católica. E que um dia ela estava em casa e daí foi pra sala no meio da noite porque acordou de madrugada e viu vários homens e o meu avô, e tinha o símbolo da maçonaria na porta e ela perguntou o que era e meu avô disse “é para proteção, minha filha” e mandou ela de volta pra cama.

## Sagu com creme: porções de autoficção e atriz dramaturga

### AVÓ III

E ela acabou tendo muitos partos, um em seguida do outro, e comentava-se que ela tinha depressão pós parto porque ela, enfim, teve muitos filhos, e isso vai desgastando a pessoas, e ela tinha muitas coisas para cuidar e fazer comida para muita gente e administrar toda a casa enquanto meu avô trabalhava no cartório, e teve épocas em que ele foi estudar pro concurso de tabelião, então ela passou muitos momentos sozinha e teve que cuidar dos filhos assim. E a minha tia conta que, quando ela era bem pequena, quando eles moravam numa casa perto do rio Carazinho, e minha avó saiu às nove da noite, pegou minha tia e saiu andando por Vacaria até a casa da tia e ela não queria abrir para elas a essa hora. A minha avó estava pedindo ajuda, ela estava muito sozinha e precisava de ajuda.

Neste capítulo me dedicarei a delimitar conceitualmente algumas noções importantes para posterior discussão do trabalho. Entre essas noções estão a figura da atriz dramaturga e a autoficção. Entretanto, acredito que, para conceituá-las, preciso pontuar algumas questões antes. No primeiro capítulo me dediquei mais à compreensão do que seria essa atuação e das ferramentas utilizada para construí-la. Nesse momento creio ser relevante entender a especificidade dessa atuação, que está também envolvida na criação dramatúrgica de maneira bastante intensa. De maneira mais profunda, essa criação dramatúrgica e, indissociavelmente, a criação em atuação, está baseada no trabalho a partir do material autobiográfico. Tal contexto requer que entendamos as especificidades, dúvidas e necessidades que surgiram durante o processo de criação desse trabalho. Passarei pela dramaturgia, pela noção de ator dramaturgo e, por fim, defender o que acredito ser a noção atriz dramaturga.

O trabalho a partir do material autobiográfico não é uma novidade da segunda metade do século XX. Patrícia Leonardelli, em seu livro e tese de doutorado *A memória como recriação do vivido* (2012), traça um percurso desde Stanislavski, passando por Jerzy Grotowski, até chegar em artistas

contemporâneos, como Joseph Beuys, Marina Abramovic e Spalding Gray, identificando e problematizando a utilização do depoimento pessoal em suas obras.

Em Stanislavski, o depoimento pessoal dos atores é utilizado para que eles possam se associar afetivamente aos personagens que interpretam, trazendo mais veracidade e complexidade para esse texto previamente escrito por um dramaturgo. Os depoimentos não aparecem de maneira referenciada no produto final do espetáculo, apenas no processo de ensaios e na apresentação, como um movimento internalizado do ator. Já em Grotowski, esses depoimentos são utilizados muito mais para ativar e acessar as memórias internas dos performers que em camadas profundas revelarão “o grande depoimento memorioso da humanidade” (LEONARDELLI, 2012, p. 200). Essa revelação se daria através do treinamento energético no processo dos performers e em apresentação também em comunhão com os espectadores.

Por fim, na análise de artistas contemporâneos, o que se revela é o uso do depoimento pessoal de maneira mais direta no tempo-espaço da performance, visível aos espectadores, e sem a mediação de uma personagem. A supressão ou aparição em maior ou menor grau desse depoimento confere a esses artistas, junto à uma variedade de procedimentos, uma diversidade enorme de obras criadas a partir da memória. Através da análise de obras de Constantin Stanislavsky, Jerzy Grotowski, Marina Abramovic, Spalding Gray e Joseph Beuys, artistas tão diferentes entre si, chega-se à conclusão de que “o depoimento pessoal torna-se a história pessoal recriada e delineada pelas especificidades técnicas de cada processo de criação” (*Ibid.*, 2012, p. 15).

É a partir dessa perspectiva que discutirei posteriormente o tratamento dado à memória na criação do espetáculo “Matrizes”. Muitos trabalhos na contemporaneidade são produzidos a partir de materiais autobiográficos e sobre uma parte deles foram criadas diversas poéticas e elucubrações sobre a presença do real na cena. Por ora, acredito que seja importante então entender que me deterei aqui a falar a partir da noção de autoficção, que norteou a criação da pesquisa teórico prática. Trago, portanto, a definição cunhada por Serge Doubrovsky, escritor e teórico francês, que em seu romance *Fils*, de 1977, inaugura esse termo:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, 1977, p. 10).

Ainda que Doubrovsky seja um autor da teoria literária, essa noção de autoficção pode nos ajudar a entender também os processos em artes cênicas. Doubrovsky inaugurou em *Fils* uma experiência importante de utilizar fatos biográficos para construir uma espécie de ficção. Para além das discussões sobre uma dita fidelidade ao fato ocorrido, o que nos interessa a partir dessa noção é o *como*. Como criar um espetáculo autoficcional? Como contar a história das minhas avós, que é também minha história?

Ao refletir sobre essas e outras perguntas, chego também a outra constatação. Nesse trabalho, como já relatado antes, sou, além de atriz, dramaturga. Porém, o que também constatei é que essa função não se restringiu à transcrição das cenas criadas a partir das improvisações em sala de ensaio. Entendo que a maneira como construímos o espetáculo produziu um outro grau de envolvimento da atuação e, por consequência, da direção. No próprio processo de improvisação e levantamento de material já estávamos engajadas nessa composição e, mais especificamente no caso da atuação, acredito que esse processo de edição se intensifica por conta da decisão por criar um espetáculo autoficcional. Aprofundarei mais essa questão em seguida, quando me deter mais especificamente sobre a noção de atriz dramaturga.

Na autoficção, não se trata do compromisso com uma suposta veracidade ou versão de um fato, visto que qualquer elemento posto em cena já está estetizado, e cabe às espectadoras criarem relações e sentidos; trata-se da criação da ficção ou ficcionalização a partir de elementos autobiográficos. Ainda assim, o que utilizamos como matéria de criação é um material autobiográfico; por isso, o termo autoficção promove essa fricção entre o real e o ficcional, borrando essa fronteiras.

Como já antes relatado, meu desejo neste espetáculo era contar a história das minhas avós, por entender que essas histórias, que foram invisibilizadas, mereciam ser contadas. Havia um desejo por olhar para trás, para o que veio antes de mim, de nós, e entender o que somos hoje. Para minha ancestralidade. Para isso, eu também tinha de visitar essas vidas e fazer um processo de pesquisa para tentar reconstituir essa história que eu não conhecia. Entendo que houveram então alguns procedimentos metodológicos na apreensão desse material.

Esses procedimentos poderiam ser classificados como historiográficos, ou melhor, auto-historiográfico: a escrita da história delas da perspectiva de neta, a partir dos relatos de outras pessoas que conviveram com elas. Essa história seria muito diferente se contada por outra pessoa da família, por alguém que as conheceu, enfim, por uma série de variantes que contornam a maneira como a história é contada e seu conteúdo em si. Conforme analisa o historiador Valdeci Lopes de Araújo:

A analítica da historiografia teria como objeto próprio pensar as diferentes formas de acesso ao passado e como a experiência histórica revelada nesses momentos pode ser atingida por uma investigação das formas de

continuidade e descontinuidade, isto é, de transmissão. (ARAÚJO, 2013, p. 41).

Esse passado foi acessado e recriado por mim a partir das minhas experiências com minhas avós e de espécies de entrevistas informais que fiz com a minha avó viva e com pessoas próximas da minha avó já falecida. Essas entrevistas já são resultado de uma série de filtros, como o local e o momento em que foram feitas, o estado emocional das pessoas envolvidas, o grau de intimidade. Elas foram realizadas entre dezembro de 2018 e setembro de 2019 e ocorreram de maneiras diversas, perpassando todo o período de criação do espetáculo.

Como em todos os anos, passei o Natal com meus avós em Sant'ana do Livramento, cidade na fronteira oeste do estado do Rio Grande do Sul. Nessa ocasião, fui introduzindo algumas perguntas para minha avó Lorena sobre sua vida. Ela é uma pessoa bastante reservada e a vida dura não permite que acessar memórias de juventude seja uma tarefa prazerosa. Ela me revelou e mostrou alguns documentos e fotos, eu fui fazendo perguntas e, assim, reconstruindo essa história. Algumas coisas eu sei apenas porque meu pai me contou, pois ela não fala quase da vida antes do casamento. Essa foi uma constatação que se tornou um aspecto importante do processo. Foi um encontro muito importante por eu estar em sua casa, acessar seu mundo, o cheiro do lugar, as coisas que são importantes pra ela. A memória reside nisso. Essa ocasião, junto com os outros momentos em que nos encontramos no intervalo de tempo do processo, formaram a base fundamental para eu pensar minha relação com ela e com o que estaria na peça.

Em relação à minha outra avó já falecida, Maria Suely, as poucas lembranças que tenho dela são até o momento em que ela faleceu quando eu tinha cerca de 8 anos. Portanto, o que eu tinha de material era minha memória de criança, a da minha mãe e de parentes que moravam em Vacaria, cidade onde ela viveu grande parte da vida. Por conta disso, havia ainda muitas informações lacunares que me interessavam. Fui atrás de conversar com essas mulheres e, na Páscoa de 2019, peguei um ônibus até Vacaria. Passei alguns dias bastante intensos lá recolhendo histórias de minhas tias. Convivi em suas casa e locais de trabalho, comi as comidas que elas tinham preparado para me esperar, me permiti vivenciar seu mundo por alguns momentos. Cada uma delas contou coisas bastante diversas, de acordo com sua idade e como o tempo em que conviveu com minha avó. Para que elas ficassem mais confortáveis, decidi não gravar essas conversas. Elas também não me mostraram fotos. O que tinha como gravador era a minha própria memória fabuladora. No dia em que tinha completado todas essas entrevistas, gravei áudios no grupo no WhatsApp que tenho comigo mesma. Esse grupo foi o grande arquivo de lembranças, ao qual eu sempre podia recorrer.

Com todo esse arcabouço de histórias eu consegui reunir algumas semelhanças com histórias de outras avós. Ao longo do processo muitas pessoas me contaram as histórias de suas avós. Muitos aspectos de suas vidas eram parecidos, o que me levou à reflexão de que talvez a história de minhas avós fosse

também um pouco a histórias de muitas mulheres que viveram em um período semelhante. Acredito que esse seja um ponto bastante importante do espetáculo, pois recebi muito o retorno das espectadoras de que, através da história delas, que eu estava contando, elas começaram a refletir sobre a história de suas ancestrais e a refletir, sobretudo, sobre sua relação com essa memória. Não acredito que se trata de uma história universal, devido aos recortes de classe, raça e tempo histórico que diferenciam, muitas vezes radicalmente, as narrativas. Trata-se de refletir o exercício para si: como seria se eu contasse a história das minhas avós? O que eu sei? O que eu não sei? O que se perdeu no tempo? Conforme nos conta Andrea Stelzer, professora e pesquisadora brasileira, em seu artigo “Autoficção e intermedialidade na cena contemporânea”:

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. (...) 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).

Acredito que o desejo de nos comunicarmos com as espectadoras nesse nível dos afetos foi bastante bem sucedido, e acredito também que conseguimos desembaralhar um pouco essas imagens, ao menos durante o tempo do espetáculo.

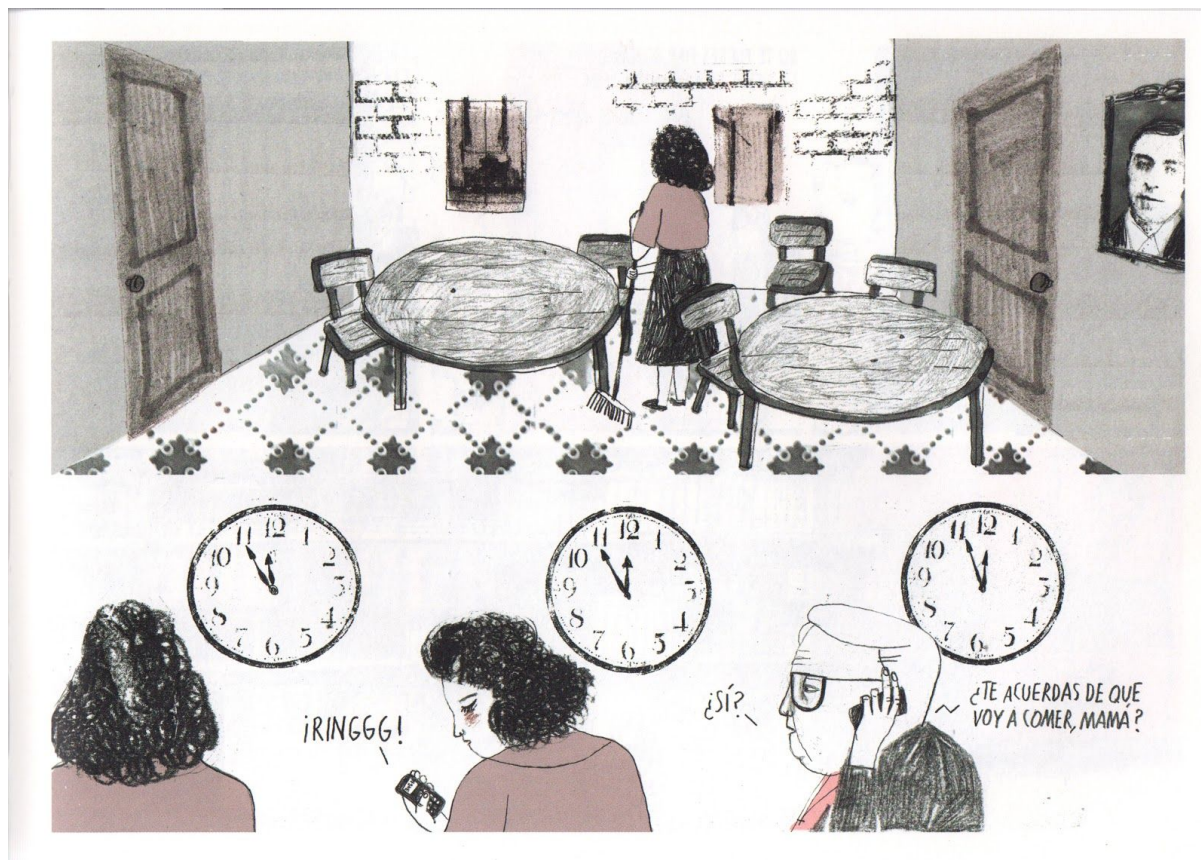
Para além desse material biográfico recolhido, utilizamos, em nível direto ou indireto, diversas referências, como espetáculos, Histórias em Quadrinhos, filmes, músicas, etc. Elas nos ajudaram a ampliar e recheiar nosso repertório com o imaginário sobre as avós, que nos deu estofa para criar um material bastante diverso e que estabelece relações com diversos contextos estéticos. Eles nos deram pistas também sobre o que nos interessava ou não criar; o que já tinha sido feito; o que não preenchia nossa lacunas de desejo. Percebemos que a temática escolhida não era uma novidade, mas que cada história e cada avó, mesmo em locais distantes do globo, tinha um pouco a dizer sobre nós e que, portanto, mais uma vez, essa história poderia nos fazer re-conhecermos um pouco mais.

Entre essas referências estão alguns livros e HQ's, como *Estamos Todas Bien* (2017), da autora espanhola Ana Penyas. Nas referências teatrais estão alguns dos três trabalhos com base autobiográfica de Lola Arias, diretora e atriz argentina: *Mi vida después* (2009), *El Año en que nació* (2012) e *Melancolia y Manifestaciones* (2012). Me concentrarei mais sobre o trabalho *Melancolia y Manifestaciones*.

Na HQ *Estamos todas bien* Ana Penyas recria alguns trechos das histórias de suas avós, misturando imagens dos relatos delas de suas próprias vidas com imagens de seu cotidiano atual e de diálogos entre cada uma delas e a autora. Ana foi a primeira mulher a receber, por este livro, o *Prêmio Nacional de Cómic* na Espanha. O trabalho também recebeu destaque por visibilizar a memória de uma

geração de mulheres que viveu sob a ditadura franquista. O livro foi uma grande referência para nós tanto estética quanto na maneira de articular esses planos da memória com planos mais concretos. A paleta de cores em tons rosados e avermelhados inspirou nossa escolha de cores para os diversos elementos da cena, adicionando o branco em vez do preto, incluindo no figurino e nos vestidos do cenário. Nas seguintes imagens podemos ver como Ana articula essa troca entre os planos:

Figura 1 – Página do livro *Estamos todas bien*



Fonte: PENYAS, 2017, p. 23.



Figura 2 – Página do livro *Estamos todas bien*

Fonte: PENYAS, 2017, p. 35.

Figura 3 – Página do livro *Estamos todas bien*

Fonte: PENYAS, 2017, p. 46.

Através de objetos ou imagens são criados espécies de gatilhos da memória das avós, que são graficamente representados, de maneira que acompanhamos o trajeto dessas memórias e de como elas vão construindo a história. Também podemos ver como Ana evidencia seu papel na história através da reprodução de sua imagem ou de textos seus falando com as avós. O livro propõe muito mais o olhar através das avós do que o olhar sobre as avós. Afinal, como em “Matrizes”, a própria autora se coloca no texto em alguns momentos, e o livro já é um produto de sua memória a partir das memórias relatadas por suas avós: uma criação em movimento.

Porém, por *Estamos todas bien* se tratar de uma história de quadrinhos e de “Matrizes” ser um espetáculo, temos algumas diferenças somente pelo fato de serem linguagens diferentes. No livro, Ana tem a possibilidade de aproximar a narração através do olhar de suas avós, ou seja, como se fossem suas avós conduzindo a história, pois pode reproduzir sua imagem através de um desenho. Ainda assim, trata-se de uma representação. Já no espetáculo, ainda que compondo uma personagem bastante realista e que esteja acordado entre espectadoras e atriz que aquilo é uma representação, ela sempre estará em atrito



com minha imagem como atriz. Eu não sou minha avó. Eu posso tentar imaginar como seria ser ela, mas não sou ela. Partindo desse pressuposto, minha intenção no espetáculo em termos de atuação foi justamente atritar ainda mais essa contradição ali presente. Por isso, esse atrito entre identidades se intensifica no espetáculo, já que esbarra nesses limites entre narradora, autora/atriz e personagem, que se conciliam de certa forma na história em quadrinhos haja vista que a delimitação dessas funções é mais explícita.

*Melancolia y Manifestaciones*, o espetáculo de Lola Arias produzido em 2012 em Buenos Aires, Argentina, também se situa neste território de obras artísticas elaboradas a partir de autoras pensando sobre suas origens. Nesse espetáculo, Lola narra a história de sua mãe, juntamente com um grupo de atores idosos que vão encenando alguns trechos dessa história, que tem como ponto de partida a depressão de sua mãe após o parto da filha e a instauração da ditadura militar na Argentina em 1976. Ao longo da obra, ela tece relações entre a depressão, a maternidade e a tensão política, bem como sua postura como filha diante dessas questões. Lola atua como uma espécie de narradora enquanto uma atriz faz o papel de sua mãe e os outros atores atuam na cena não como personagens no sentido estrito, mas como articuladores de vários elementos da cena, inclusive por vezes fazendo o papel de alguns personagens da história da mãe. A seguir nas imagens podemos ver como se dão essas funções no espetáculo.

Figura 4 – Cena de *Melancolia y Manifestaciones*, de Lola Arias (2012)



Fonte: <http://www.lolaarias.com>.

Figura 5 – Cena de *Melancolia y Manifestaciones*, de Lola Arias (2012)



Fonte: <http://www.lolaarias.com>.

Esse espetáculo evidencia mais ainda a figura da filha contando a história da mãe. Nesse caso a figura da mãe é representada por uma atriz, e a filha se coloca quase num local fora de cena, narrando o que está sendo apresentado dentro da área dessa espécie de caixa. Na obra de Lola, ela parte dos relatos de sua mãe para recortar essa história a partir desses eixos de discussão: a maternidade, a depressão e a ditadura militar na Argentina. Já no prólogo do espetáculo a atriz deixa bem nítido seus desejos:

Esta es una obra sobre una hija que quiere entender la depresión de su madre.

La hija no sabe cómo hacer una obra sobre una enfermedad psiquiátrica.

Entonces la hija va a ver el psiquiatra de su madre.

El psiquiatra dice que la obra es peligrosa para la madre.

Entonces la hija piensa que sí tiene que ser posible.

La hija le pide a su madre que haga la obra con ella.

La madre le dice que la va a ayudar pero no quiere actuar en una obra de la hija.

La hija persigue su madre con un cuaderno y una cámara.

La hija quiere saber todo sobre su madre con urgencia, como si temiera su muerte antes de tiempo.

La hija escribe todas las cosas que recuerda sobre la enfermedad de su madre.

La obra se llama *Melancolía y Manifestaciones*. (ARIAS, 2016, p. 144).

Estas obras se aproximam muito de “Matrizes” pela temática familiar e de reconstrução da história de seus antepassados e de nossa relação com eles. No caso de “Matrizes” era um desejo meu tensionar essas fronteiras entre a ficção e a realidade e entre cada uma das narradoras que falavam: minha avó Suely, minha avó Lorena e eu.

Outro autor da teoria literária cujas obras foram amplamente discutidas por conta de suas contribuições para a discussão sobre o material autobiográfico e a ficção é Philippe Lejeune. Lejeune funda o que chama de pacto autobiográfico, que pressupõe que a figura do narrador é a mesma do autor e do protagonista da narrativa contada. Segundo o autor, a autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Portanto, o pacto seria esse acordo entre o leitor e o autor de que tudo o que está escrito na narrativa se trata de verdade e que as identidades do narrador, autor e personagem são indissociáveis.

Tal teoria, assim como a de Doubrovsky, que pressupõe que tudo é ficção, já foram diversas vezes problematizadas ao longo dos últimos anos, muitas vezes tendo a discussão centrada na questão dessa diferenciação entre o que é realidade e o que não é. Por isso, muitos pesquisadores, como, por exemplo, Diana Klinger, elaboraram noções diferentes para a autoficção:

Resumindo, consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (KLINGER, 2006, p. 67).

Essa noção proposta por Klinger me parece mais adequada para o que realizamos com o espetáculo: muito mais do que a questão sobre o que é ficção ou realidade na história que conto sobre as minhas avós, é a maneira como eu, a neta, reconstruo de maneira autoficcional sua história partindo da minha visão. Dadas as devidas proporções, visto que Diana Klinger é uma autora cujas pesquisas estão localizadas no campo da literatura, não podemos falar de uma personagem nesse trabalho, como já discutido no primeiro capítulo-receita.

No começo do espetáculo há um texto que diz o seguinte:

*Para fazer essa peça, eu tentei chegar numa receita, com os ingredientes e as medidas certas. Muita gente acha que fazer uma peça de teatro é como uma receita. Mas nesse caso, eu tive que descobrir qual era a minha versão dessa comida. O que eu achava que era essencial e o que precisava ser deixado para trás. Eu recebi muitos relatos da minha família para compor este trabalho mas preciso dizer que essa é a minha versão dessa receita. Meu comprometimento, aqui, é com a ficção.*

Neste trecho acredito estar selado com os espectadores e espectadoras um pacto — não o pacto autobiográfico de Lejeune, pois não se trata de dizer que tudo aquilo é ficção. Trata-se de evidenciar meu papel enquanto narradora e autora dessa criação. Estou, junto com os espectadores e espectadoras, selando um pacto de escuta. Escuta dessa versão da história, de uma versão que possa, de alguma maneira e ao meu olhar, proporcionar uma outra memória dessas mulheres.

Nesse segundo momento gostaria de trazer uma segunda especificidade para minha atuação, que é a função de dramaturga. Importante salientar que é atriz dramaturga, e não “dramaturgo”. Reforço que o local de enunciação de uma atriz dramaturga é bastante diferente de um ator dramaturgo. Há, como visto a partir dos exemplos citados anteriormente, uma profusão de mulheres que desejam contar suas histórias e as das mulheres de suas famílias através de espetáculos, livros, HQ's, etc. Acredito que meu trabalho se some a essas narrativas que vêm sendo construídas em torno de uma outra postura de práxis política dentro das artes cênicas. Portanto, acredito que o ofício de atriz dramaturga confere, sem exclusividade para esse trabalho, um outro tipo de perspectiva sobre a prática tanto de construção em atuação quanto de construção em dramaturgia, de maneira que uma função está em constante relação com a outra.

Para isso, é necessário que entendamos aqui o que seria essa dramaturgia. Esse conceito sofreu diversas modificações ao longo do tempo por conta das discussões em torno da impossibilidade de algumas definições de abarcar uma diversidade grande de formas teatrais. Além disso, ao longo do século XX, diversas práticas teatrais repensam os ofícios de direção, atuação e dramaturgo justamente por tensionarem e deslocarem a função exercida por cada uma, modificando também os paradigmas do processo de criação da época. Jorge Dubatti, pesquisador e professor argentino, em seu artigo “Otro concepto de dramaturgía”, analisa as transformações que o conceito sofreu:

Un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor” sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial. (DUBATTI, 2009, p. 1).

Ou seja, não podemos restringir a noção de dramaturgia à uma obra teatral que possui autonomia literária e que foi composta por um autor, pois essa ideia não daria conta de tantos processos que, de acordo com Dubatti, são atravessados pelas matrizes constitutivas da teatralidade. Ele também entende que no texto existe uma virtualidade cênica que se transforma efetivamente em teatro no momento em que é atravessada através do processo de encenação por essas matrizes.

Segundo Dubatti (2009) a partir dessa noção podemos entender as diversas possíveis hibridizações entre ator e dramaturgo, diretor e dramaturgo, etc. No caso desse espetáculo, desempenho esta dupla função, assim como a responsável pela direção, que também pode se considerar, até certo ponto, diretora dramaturga.

Neste trabalho decidi por ter mais autonomia sobre a dramaturgia no processo de criação que posteriormente defini em cinco etapas, que serão esmiuçadas no próximo capítulo. Por hora, acredito ser importante entender a relação do meu processo como atriz com meu processo como dramaturga. Entendo

que a construção desse texto que, antes da apresentação, possui apenas essa tal virtualidade cênica, se deu através de quatro momentos.

O primeiro deles está no processo de recolher os depoimentos de minhas familiares e recheiar minha memória criadora para a posterior improvisação. Nessa etapa já começa o processo de arrecadar material para a criação das cenas, pois neste momento já se inicia o processo de autoficção, de enxergar as potencialidades cênicas daqueles relatos. A partir do meu olhar e da minha memória criadora é que efetivamente esse material chega na cena, pois a direção apenas teve o contato com esses relatos intermediados por mim. Mesmo nos momentos de improvisação, esse material que está impregnado em minha memória só poderá se materializar efetivamente por uma vontade minha. Por conta disso, alguns temas sobre a vida das minhas avós ficaram de fora tanto por uma vontade consciente quanto por uma vontade talvez inconsciente, resultando em alguns lapsos de memória que só depois, revisitando meus registros, fui perceber que haviam ocorrido.

O segundo momento, como já comentado antes, foi quando estabelecemos, eu e a diretora, alguns temas que desejávamos que estivessem no espetáculo. Esse momento foi bastante importante para delimitar os caminhos nos quais gostaríamos de seguir. A partir daí, Guadalupe elaborou o planejamento de suas propostas para as improvisações temáticas nos ensaios e, portanto, para a construção da dramaturgia. O material que eu trazia em resposta às provocações da direção geraram partituras, textos, enfim, material que, posteriormente, se transformou em cena. Além disso, eu trouxe propostas de improvisações e de textos para experimentarmos.

O terceiro momento foi, após termos improvisado e gerado bastante material, delimitarmos os temas das cenas e nos concentramos em tentar transformar esses textos, fragmentos e células em cenas propriamente ditas. Tendo alguma ideia do que seriam esses fragmentos, nos reunimos com toda a equipe para pensarmos juntos a ordem das cenas e como encadeá-las. Após isso, meu trabalho e o de Guadalupe foi de retomar tudo o que tínhamos elaborado na ordem decidida e percebendo o que ainda precisávamos trabalhar, o que já estava mais desenvolvido e como os outros membros poderiam entrar para contribuir nas lacunas que existiam. Foi o momento também de pensarmos juntas as transições das cenas.

O quarto momento foi quando, no processo de finalização do espetáculo, coube a mim a transcrição e elaboração dos textos criados nas improvisações. Importante dizer que este momento não ocorreu apenas no fim do processo, visto que havia uma diferença de tempos de elaboração entre as cenas. Algumas delas tinham sido transcritas antes de outras, que foram finalizadas mais tarde; para algumas tínhamos um texto, mas não tínhamos partituras, para outras tínhamos um conjunto de ações, mas não tínhamos textos. Foi o momento de decidir onde precisávamos de mais silêncios ou de mais som ou fala. Esse processo de decisão

se intensificou, evidentemente, na finalização, pelo procedimento de revisão que fizemos em todo o texto, tentando encontrar lacunas e espaços ainda por trabalhar.

Acredito que ainda poderiam haver mais momentos a ser discutidos sobre meu processo como atriz dramaturga, mas, devido a extensão da discussão, por hora me restrinjo a esses três. A articulação, na prática, entre essas duas noções, a de criação de uma autoficção por uma atriz dramaturga, será mais esmiuçada no próximo capítulo. Acredito que o processo de autoficção se intensificou com meu papel como dramaturga, pois tive ainda mais espaço para criar e pensar sobre o que eu realmente queria dizer e produzir a partir das memórias que eu tinha das minhas avós. Assim como a criação da dramaturgia foi bastante intensa por justamente partir da minha memória, gerando um ciclo de ser a produtora e, ao mesmo tempo, editora do trabalho e uma responsabilidade diferente. Importante ressaltar que um aspecto foi alimento do outro, como duas receitas complementares. Como sagu com creme.

## AVÓ VII

Ela também conta que minha avó teve algumas crises e foi internada mais de uma vez em Santa Cruz do Sul. Meus avós tinham dois amigos que eram a doutora Alfa e o doutor Nicanor, que recomendaram que ela fosse internada, e ela foi e a minha tia conta que foi visitar minha avó na época e que eles deram até tratamento de choque, e que não foi bom pra ela e que só piorou. E que eles davam injeções e era conhecido que ela tinha que ser segurada pelos peões para receber as injeções que ficavam prontas para emergências. Minha tia conta que na casa que eles moravam na rua S. J. , onde ela não passa na frente até hoje, ela se lembra de madrugada ver a minha avó segurando um revólver na mão como se fosse se matar.



## Ambrosia mágica: o segredo da receita

### AVÓ IV

Ela também comentou que gostava muito da minha avó, que elas eram muito amigas e que a minha avó era irmã do marido dela, que era o tio, que ela amava muito ela e eu perguntei se ela pudesse dizer algo pra minha avó o que ela diria? Ela disse que diria pra ela que queria muito bem ela que ela era uma pessoa muito boa, muito querida, todo mundo disse que ela era muito linda. Quando jovem era ela bem magrinha. Que ela era uma mulher muito independente e autônoma que ela sofreu de ter que largar o trabalho para trabalhar na prefeitura com o Doutor N., que era uma pessoa importante na política e que ela trabalhou com ele na Secretaria da Fazenda, algo assim, e que ela ficou muito triste de ter que voltar pro campo.

Neste capítulo gostaria de me dedicar a discutir então finalmente os traços autoficcionais e meu papel como criação da dramaturga do trabalho. Para isso, utilizarei como referência o texto completo do espetáculo, que está no apêndice do trabalho (p. 52), e meu diário de ensaios. Através deles, identificarei e refletirei sobre os procedimentos utilizados na criação das cenas, tentando entender qual foi o elemento disparador e como ele se desenvolveu até chegar no produto final do espetáculo. Também me interessa investigar como os relatos que escutei efetivamente foram transformados em cenas, que tipo de modificações sofreram e por quê. Deterei-me mais especificamente sobre as cenas *Prólogo*, *Casamento*, *Bebês*, *Eletrochoque* e *Bordados*, que foram algumas das que partiram mais intensamente de elementos dos relatos que eu recolhi.

A entrada do público foi decidida a partir de um ensaio em que fizemos algumas experimentações a partir de diversas referências do que seria ser avó. A imagem era, em princípio, bastante concisa: eu estava de costas para o público, sentada em uma cadeira, assistindo à televisão, comendo biscoitos. Em alguns momentos eu reagia às imagens com comentários.

8 de julho

Nesse dia a Vitória acompanhou o ensaio. Primeiro visitamos algumas referências de avós que Vitória trouxe da internet. Viemos a reflexão de que muito do imaginário relacionado às avós era, na verdade, relacionado a mulheres velhas, não necessariamente a avós.(...)

A partir dessa saturação de imagens nos interessou saturar também o imaginário do público logo na entrada com essas imagens. Como se criássemos um repertório de referências na entrada para, digamos assim, preparar os espectadores para o que eles imaginariam que seria o espetáculo. Nossa intenção era, para além de contar uma história pessoal, provocar uma reflexão sobre essa figura da avó. Para isso partimos dessas imagens bastante estereotipadas para ir ao longo do espetáculo repensando e reconstruindo uma outra imagem mais fragmentada. Nos três dias de apresentação o público entrou bastante alegre e ria dos vídeos transmitidos na televisão. Esse estado se manteve no trecho seguinte, na cena *Palmirinha*.

Figura 6 – Registro da cena *Prólogo e entrada do público*



Fonte: fotografia cedida por Amanda Gatti.

A cena do casamento foi criada em algumas etapas. O texto foi criado a partir de uma improvisação em sala de ensaio, em que o exercício era contar essa história enquanto realizava a ação de despir um casaco, dobrá-lo e vesti-lo novamente, variando intensidades, tamanhos e velocidades. A partir disso criei uma partitura. Entretanto, por não a retomarmos durante algum tempo, apenas o texto ficou registrado, pois eu o transcrevi logo após o ensaio em meu diário. Tínhamos esse dilema de uma cena com texto, porém sem ações. Deixamos que ficasse por algum tempo em repouso e voltamos a trabalhá-la pouco tempo antes da apresentação.

Por o texto apresentar duas vozes que remetem às minhas duas avós falando cada uma sobre sua vivência, tentamos pensar numa solução que desse conta de estabelecer mais nitidamente essas duas figuras no espaço. Criamos então uma partitura que percorresse a cena entre dois elementos: a tábua de passar roupa vestida com um vestido de noiva e a cadeira com o terninho vermelho. Cada um desses elementos remete a uma das figuras e os relatos acompanham minha localização em relação a cada um deles. Escolhemos também uma energia para

cada uma das figuras, a de flutuação para a noiva de branco e a de faísca para a noiva de vermelho. Essa variação entre as duas figuras é um recurso também utilizado na cena *Bebês*.

Esse recurso textual e de atuação foi a maneira que eu encontrei de falar tratar o material biográfico sem referenciar tanto a identidade as duas avós, por uma questão de preservação de certa forma da intimidade delas. Pode parecer paradoxal, considerando a escolha do tema do espetáculo, mas não deixa de ser uma questão delicada, acredito, para todas as artistas que decidem por trabalhar desse tipo de material. Em cada cena nós nos perguntávamos qual era a necessidade real de referenciar mais ou menos cada uma. Em algumas, como em *Cena Final* e em *Árvore Genealógica*, era importante dizer seus nomes e, no caso da primeira, a função da cena era justamente apresentá-las, por isso decidimos por nomeá-las.

A cena do casamento envolvia contar uma história muito curiosa de como meus avós se conheceram. A seguir, o trecho do texto:

*A minha avó tava andando com as amigas dela na rua, fazendo footing, andando na rua assim, conversando, elas estavam todas de braços cruzados, andando na avenida principal, quatro quadras, e de repente: A de sapato branco que venha pra beirada! Gritou um cara da calçada. Elas olharam pra baixo; ela estava de sapato branco, e ela foi. (Caminha até a cadeira, veste o sapato e se levanta).*

Nosso desafio aqui também era de como transformar essa história que era, a nosso ver, uma história também de assédio, de maneira a não julgar minha avó. Nesse momento eu gostaria de transmitir ao público um pouco da minha sensação ao ouvir essa história sendo contada pela minha avó e também meu espanto, após tanto tê-la ouvido e achado que era engraçada, ao me dar conta do peso que ela carregava. Era meu desejo deixar alguns desses espaços vazios para o público fazer seu julgamento, pois me pareceu mais impactante passar por eles com um certo ar aparentemente ingênuo do que sublinhar os absurdos.

A ideia de vestir os sapatos também estava de encontro com essa proposta de vestir e se relacionar com as roupas como uma maneira de se remeter à uma certa fantasmagoria das figuras. Sua presença está vinculada à corporificação delas na relação com o vestir a roupa, de maneira que, no fim do espetáculo, essas roupas-presenças pairam sobre o espaço, revelando não apenas duas avós, mas várias delas. O vestir o sapato da minha avó também revela uma tentativa de se imaginar no lugar dela — “cada um sabe onde o sapato aperta”.

A cena seguinte, *Bebês*, teve o texto criado a partir de uma proposta de exercício da Guadalupe. O texto elaborado acabou não sendo utilizado para o exercício que ela propôs, mas acabou gerando outra cena. Eu deveria elaborar:

*(...) uma performance a partir da pergunta “o que das minhas avós tem em mim?”. Pesquisei um pouco sobre esse tema, reunindo algumas informações. Depois, comecei a pensar na performance. Me veio diretamente a ideia de genética, do que a gente herda. Então, pesquisei a partir de que partes do corpo são retiradas amostras para análise de autenticação genética. Essas análises são feitas a partir da saliva, de secreções íntimas, de escovas de dente, de sangue, unha, cabelo. A partir disso, elaborei um texto em que fosse como se cada uma das avós e eu falasse sobre seu cabelo, seu cuidado com as unhas, sobre casamento e, por fim, sobre filhos. Elaborei uma versão em que as energias e as versões vão se misturando. Essa improvisação deu origem ao texto da cena “Exaustão”.*

Essa diferença entre as identidades, assim como na cena do casamento, requereu que eu elaborasse nuances diferentes para a atuação, de maneira que cada uma das vozes possui uma velocidade, uma intensidade e uma energia diferente, gerando essa estranheza por conta do atrito entre as identidades que habitam o mesmo corpo. A cena como um todo sugere essa atmosfera mais sombria e um pouco perturbadora, devido também a um quase blecaute, interrompido apenas pela luz leve que ilumina meu rosto e a luz da projeção de um bebê sendo bordado e desbordado sobre um bastidor na frente de minha barriga.

Figura 7 – Registro da cena *Bebês*



Fonte: fotografia cedida por Amanda Gatti.

Com base nos relatos de minhas tias e de minhas avós sobre a gravidez e a sobrecarga gerada por diversas gestações criamos essa cena, trazendo, dessa vez, uma visão mais densa desses momentos. Intrigou-me nos relatos delas o fato de estarem tão sozinhas, tendo que dar conta de tantas tarefas, resultando numa sobrecarga física e psicológica. Essa solidão transparece de alguma forma na imagem desse corpo só no escuro. O texto também usa o recurso da repetição como uma maneira de reforçar a exaustão envolvida nessas tarefas.

*Eletrochoque* foi uma das primeiras cenas a serem levantadas. Ela foi pensada a partir da internação de minha avó em um hospital psiquiátrico nos anos 60 e o tratamento através da terapia de eletrochoque que ela recebeu. Essa situação tão cruel nos gerou o questionamento se deveríamos representar isso de maneira tão gráfica. Talvez nessa situação devêssemos inverter nosso olhar para quem fala, pensando na visão de quem aplica esse tipo de terapia. Portanto, optamos por utilizar uma linguagem médica de descrição do procedimento que, no conjunto com os outros elementos, como a luz e a alteração de minha voz no microfone, geram um efeito de atrito também entre a figura de quem age e de quem sofre a ação. Ao fim do texto, a luz de contra, que até então estava bem baixa, produz repentinamente um clarão no rosto dos espectadores, provocando neles desconforto e uma sensação de desnorreamento. Tornar a cena impessoal foi nossa maneira de lidar com uma situação tão pessoal e dolorida para minha família.

Este clarão marca a transição para a cena *Bibelôs*. As duas avós, e eu também conservo esse hábito, guardaram sempre muitos pequenos objetos, *regalitos*, que são uma maneira de conservar a memória de alguém, de um local. Essa possibilidade de contar a história dos objetos e, através dela, revelar um pouco sobre minhas avós me encantava muito. O texto foi gerado através de variadas improvisações, tanto com objetos meus quanto com objetos de outras pessoas. Nessas improvisações o importante era resgatar o tom de uma certa nostalgia ao falar sobre o passado. Como os objetos eram pequenos, apenas poucos espectadores iriam ver os objetos de perto. Por isso, decidimos utilizar o recurso da câmera ao vivo, inicialmente apenas para ampliar a imagem, mas aos poucos fomos nos dando conta de seus outros potenciais. A imagem da câmera se assemelha a uma filmagem caseira, de cenas do cotidiano familiar, e isso nos agradou muito.

Decidimos, mais uma vez, por incluir o espectador nessa ação e, portanto, entrego a câmera a uma pessoa do público, com instruções de como manusear o *zoom*. Está nas mãos dela a decisão sobre o que estará visível para os outros espectadores sentados mais distantemente, e isso gera a possibilidade de duas especiações ocorrerem ao mesmo tempo: a partir da visão da câmera, isto é, do espectador que a manipula, ou da visão não intermediada pela câmera. Esse atrito gera novamente a relação de dúvida sobre a veracidade da imagem e do conteúdo transmitido. A atuação deve acompanhar este procedimento, tentando transmitir um olhar mais intimista ao espectador que filma e, ao mesmo tempo, manejar um volume de voz que atinja a todos os espectadores da sala.

Nem sempre a história desses objetos coincide com os objetos mostrados nem com uma suposta verossimilhança. Nessa cena achamos que isso era interessante, criar histórias que potencialmente poderiam ser reais, mas que são criações. Alguns, como a boneca, realmente possuem a correspondência entre o objeto e a história original, mas outros, como a chave do carro, sequer possuem referência na história. Mas poderiam ter, e acabam se encaixando ainda mais na nossa dramaturgia por conta do encadeamento gerado por eles. A chave se conecta

com o carro já mencionado na cena do casamento e com a paisagem projetada na cena final, com uma metáfora da liberdade através da possibilidade de escolher seu caminho, nem que seja apenas no momento de decidir dobrar uma esquina ou seguir em frente.

Figura 8 – Registro da cena *Bibelôs*



Fonte: fotografia cedida por Amanda Gatti.

Figura 9 – Registro da cena *Bibelôs*

Fonte: fotografia cedida por Amanda Gatti.

Importante ressaltar que a disposição da luz, do corpo no espaço, também é dramaturgia. A cena seria muito diferente e construção de sentido seria profundamente alterada caso qualquer um dos elementos constituintes do espetáculo, como a luz, o som, o texto e a atuação fosse radicalmente alterado. Por isso defendo que meu papel como dramaturga não se dá somente pela escritura do texto, mas pela minha participação ativa na decisão sobre a disposição e articulação desses elementos na cena, entre eles, a atuação.

Alguns dos recursos que gostaria de destacar foram o da repetição, tanto de elementos textuais quanto visuais, como a imagem do carro/direção, as cores branco, vermelho e rosa, tradicionalmente atribuídas ao gênero feminino; o deslocamento de sentido de elementos concretos, como as roupas, sapatos, alimentos através do uso de metáforas; a atenção visual dada a esses elementos concretos através da encenação; a criação de atrito entre minha identidade, a de minha avó Lorena e a de minha avó Suely.

Esse atrito intensifica o efeito de dúvida gerado em relação à veracidade dos fatos tratados no espetáculo, e se dá também através da criação em atuação. O fato de transitar entre essas identidades com certa fluidez, ao invés de constituí-las mais concretamente através de uma personagem, intensifica esse efeito de dúvida e incerteza que ocorre comumente ao falarmos de memória.

Certamente todas as cenas teriam muitos aspectos ainda por discutir, mas por ora me detenho a essas, com mais atenção às que surgiram a partir dos fatos relatados por minhas familiares. Essa reflexão se debruçou mais sobre a transformação que esses relatos sofreram ao serem transpostos para a cena do que necessariamente sobre a veracidade deles ou não, embora esse tenha sido também um aspecto discutido.

O desejo é de que a forma da atuação escolhida, juntamente com a autoficção e minha participação como dramaturga, tenham resultado num espetáculo que intensifica ainda mais a sensação de confusão e incerteza dos relatos derivados da memória, colocando em cheque não apenas minhas memórias, mas também as dos espectadores e espectadoras, ao se identificarem e se relacionarem com a peça. A intenção é promover algum tipo de provocação dessas memórias e da reflexão sobre nossa relação com nossas ancestrais, tensionando as fronteiras entre lembrança e esquecimento.

#### AVÓ VIII

São bem controversas as opiniões das tias em relação ao meu avô e a relação deles. A tia acha que eles não eram felizes juntos e a tia acha que ele fez o que achava que era correto naquele momento e que ele não tinha culpa, mas, ao mesmo tempo, não sei... E a tia acha que ele foi um bom pai, mas que faltou a sensibilidade nesse momento da internação dela de não ter se dado conta de que não era certo. Então é difícil. As opiniões são controversas em relação ao meu avô e isso me preocupa um pouco.



## Um cafézinho antes de ir embora?

### AVÓ V

Quando ela voltou de Porto Alegre para Vacaria, conheceu meu avô (ela disse que eles transavam na praça, o que quer dizer que eles flertavam). Ela conheceu meu avô, se apaixonaram, e aí ela ficou grávida dele da minha tia I. Aí se juntaram, não casaram, não nessa época, e se mudaram pro campo. A minha avó tinha recebido de dote umas vaquinhas e eles fizeram um tambo de leite. E aí começaram assim. A tia conta que quando eram crianças iam pra escola na carrocinha do leite, no começo. E, assim foram, produzindo leite, criando gado.

Este trabalho é em homenagem a tantas mulheres inspiradoras e que me constituem como pessoa, artista. Agradeço a todas elas e desejo poder estar contribuindo pelas que ainda estão por vir. Por mim, com 17 anos no começo da minha graduação. Tão confusa e ao, mesmo tempo, tão desejante. Tão curiosa por entender como se dá um processo de criação em teatro. Essa Marina, que talvez gostaria de ter lido algum trabalho assim na época, para saber que era possível fazê-lo. Saber que era possível transformar seu desejo em cena das mais variadas formas.

Aqui parece residir a relação entre a atuação, a autoficção e a criação de dramaturgia. A escolha de partir do material biográfico para criar a dramaturgia implica numa decisão sobre a atuação, que gerou a resolução de trabalhar a partir da noção de autoficção. Por termos decidido trabalhar com uma atuação de traços performativos, que não se detém em delimitar identidades fixas, modificamos o jogo de forças envolvidos na dramaturgia, de maneira que o conflito se estilhaça e as tensões se expandem para outros elementos; o processo de borrimento dessa fronteira entre as identidades alimenta ainda mais algumas questões derivadas do processo autoficcional, confundindo quem fala e de quem se está falando e as verdades por cada um defendidas.

O processo de criação foi absolutamente desafiador e frutífero quanto ao caminho de autoconhecimento. Acredito que tenha alcançado meus objetivos enquanto atriz e entendido várias questões pessoais. Desde o começo entendi que não queria compor uma personagem, e sim transitar entre esses vários estados e atmosferas que as cenas propõem, e acho que fui bem sucedida no fim, apesar de incontáveis vezes, durante os ensaios, ter a consciência de que faltavam nuances e variações de clima às cenas. Entendi que meu ritmo interno é muito rápido e que tenho que ter em mente que é preciso desacelerar na cena, pois, quanto mais nervosa fico, mais acelero a atuação.

Entendo que o trabalho com as energias foi essencial para alcançar os estados que me interessavam para dinamizar a atuação e, ainda assim, não

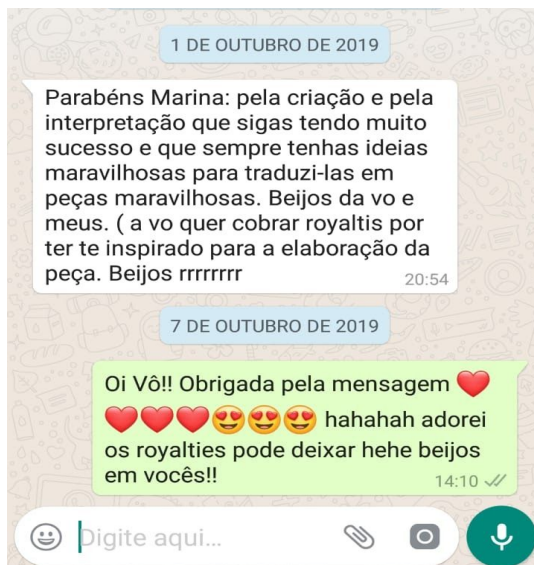
permanecer em meu registro cotidiano. Mais um vez, entendo a atuação nesse trabalho num paralelo muito forte com a dramaturgia e com a relação com os espectadores. Decidimos acessar um estado cômico no início da peça como uma maneira de cativar e aproximar o público desse universo. Aos poucos, a atuação e a dramaturgia vão se transformando para acessar lugares mais densos e tensos e, também, criar efeitos de distanciamento.

No fim, entretanto, não era nossa intenção “abandonar” os espectadores com essa sensação de desconforto, e sim trazê-los de volta para perto. Acredito que a canção cumpra bem essa função e constatei que é um momento muito emocionante para o público. Em todo o processo, nossa intenção era, de maneira geral, poder trazer o público para perto da nossa discussão, não através do ataque, mas através do afeto. Nos interessava entender como podíamos comunicar conteúdos políticos aproximando as pessoas, entendendo que, talvez, nesse momento, essa seja uma estratégia possível de comunicação.

Mulheres falando de mulheres, do estigma da loucura, de privilégios, de trabalho doméstico não remunerado, entre outros, é algo extremamente político. Trabalhar com a memória num país como o Brasil, que sistematicamente despreza e ignora sua memória e sua história, é uma tarefa crucial para podermos realmente resolver as cicatrizes do passado. Por algum tempo acreditei que estava sendo egoísta ao querer falar das minhas avós nessa conjuntura atual. Entendi que não ao receber retornos de pessoas que foram assistir a peça e ficaram muito emocionadas, refletindo e pensando sobre sua história e suas origens; acessando lugares ermos e difíceis da memória.

Não foi fácil lidar com o tema e o tipo de processo que eu escolhi. Por muitos momentos, tive medo de apresentar o resultado e do que isso causaria à minha família. Medo de que o tema fosse muito autocentrado. De que ninguém se importasse com essa história. Precisei ter um encontro com a coragem.

Entendo que meu processo de atriz foi permeado por um processo de produtora e dramaturga desse espetáculo e pela afirmação da função da atriz como um ofício autoral e artístico, e não apenas o ofício de alguém que está a serviço de alguma coisa ou alguém. Tenho muito orgulho do trabalho que criei e acredito que minhas avós estão orgulhosas de mim.



## Outras receitas: referências bibliográficas

ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. *Sala Preta*, São Paulo, n. 8, pp. 253-258, 2008. Disponível em:

<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p253-258>. Acesso em: 13/11/2019.

ARAÚJO, Valdeci Lopes de. História da Historiografia como analítica da historicidade. *R. hist. historiogr.*, Ouro Preto, v. 12, p. 33-44, ago., 2013. Disponível em:

<https://historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/620/378>. Acesso em: 13/11/2019.

ARIAS, Lola. *Mi Vida Después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books, 2016.

BIANCALANA, Gisela Reis. A Presença Performativa nas Artes da Cena e a Improvisação. *R. bras. est. pres.*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 121-148, jan./jun., 2011.

Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbep/v1n1/2237-2660-rbep-1-01-00121.pdf>. Acesso em: 13/11/2019.

BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho*, volume I: 1938-1941. Rocco: Rio de Janeiro, 2002.

DE OLIVEIRA, Maria Regina Tocchetto. Arthur Lessac: um ensaio sobre as energias corporais no treinamento do ator. *R. bras. est. pres.*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, pp. 582-600, maio/ago., 2013. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n2/2237-2660-rbep-3-02-00582.pdf>. Acesso em: 13/11/2019.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

DUBATTI, Jorge. Otro concepto de dramaturgia. *Agenda Cultural Alma Mater*, Medellín, v.1, n. 158, set., 2009. Disponível em:

<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/view/2215/1787>. Acesso em: 13/11/2019.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Rio de Janeiro, Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEONARDELLI, Patricia. *A Memória como Recriação do Vivido*. São Paulo: Editora Fapesp, 2012.

MARTINS, Letícia. Viewpoints e Educação Somática: conexões a partir de uma prática cênica. *Revista DAPesquisa*, Florianópolis, v. 3, n. 5, pp. 1058-1066, 2008.

Disponível em:

<http://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15768/10337>. Acesso em: 13/11/2019.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1999.

PENYAS, Ana. *Estamos Todas Bien*. Barcelona: Ediciones Salamandra, 2017.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mismo*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.

STELZER, Andrea. Autoficção e intermedialidade na cena contemporânea.

*Urdimento*, Florianópolis, v.1, n. 26, pp. 276 - 286, jul., 2016. Disponível em:

<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/14145731012620162>.

Acesso em: 13/11/2019.

## **Ninguém cozinha sozinha: depoimentos da equipe**

### **Bruna Casali**

Quando a Marina me convidou para fazer a iluminação do estágio dela eu fiquei muito feliz. Fiquei feliz por participar de um momento tão importante da vida desta mulher artista que eu tive o prazer de conhecer e por saber que ela confia no meu trabalho como iluminadora mesmo que eu tenha ingressado nesta carreira há pouco tempo. Mas, talvez, o que mais tenha aquecido meu coração neste convite tenha sido a chance de poder repensar a minha relação com minhas avós, uma vez que, durante o processo, muitos relatos da Marina se pareciam muito com as histórias que vivi e ainda vivo com minhas matrizes.

Particpei pouco do processo presencialmente, mas conversei muito com a Marina durante os meses de ensaio. Quando fui assistir o primeiro ensaio já havia uma estrutura de cenas prontas e uma estética se desenhando. Meu trabalho, então, foi pensar a iluminação de cena por cena e trazer uma unidade para ela, o que fiz utilizando filtros de cor que combinassem com a paleta de cores escolhida pela Guadalupe e pela Marina. Trabalhei também em conjunto com a Vitória, uma vez que a luz e a projeção não podiam interferir uma na outra.

Fazer parte da equipe do matrizes me fez perceber como é importante o afeto em nosso fazer artístico. Mesmo que minha função fosse me responsabilizar pelas questões ditas “técnicas” e participando de poucos ensaios, me senti acolhida escutada desde o início e, com certeza, este carinho está refletido nas cenas que emocionaram o público.

### **Guadalupe Casal**

Tudo começou com um convite tímido que a Marina me fez para que eu dirigisse seu estágio de atuação. Uma grata surpresa e sobretudo um grande desafio. Dirigir um espetáculo solo dentro da universidade, criar coletivamente uma dramaturgia original sobre as avós da Marina, respeitar seus desejos e ao mesmo tempo imprimir também a minha marca artística no trabalho. Mais do que descrever o processo gostaria de agradecer pela confiança e tecer uma breve reflexão.

A palavra que povoa meus pensamentos é ESCUTA. Escutá-la, escutá-las (as avós), escutar-nos entre nós... e principalmente escutar o que o trabalho pede, deixar o fermento agir para que o bolo cresça em seu tempo sem querer impor nosso ritmo ao que tem o seu próprio. Experimentar sonoridades, texturas, corporeidades diversas, sabores e dissabores na busca-construção dessa obra autoficcional foi um verdadeiro prazer. Brincar com a genealogia na peça me abriu para pensar em minha genealogia pessoal, tanto familiar quanto artística. Quais matrizes me/nos constituem? Creio que o espetáculo faz ecoar essa provocação em cada pessoa que assiste e fico feliz que assim seja.

Esta bela equipe de pessoas que além de ótimas profissionais são, também, uma rede de afetos. E como isso faz diferença! Uniram-se a partir do chamado de uma amiga. Pensar e criar a partir da afetividade tem se mostrado parte da genealogia do meu fazer artístico. E conduzir processos criativos que versem sobre estas questões, bem como colaborar para a produção de trabalhos protagonizados por mulheres e suas histórias, em todas as funções, dentro e fora do palco, também. A partir do convite da Marina tecemos a muitas mãos um trabalho sensível que gostaria que fosse lido e entendido como teatro feminista. Sem panfleto ou manifesto, mas no exercício prático e diário de trabalhar em prol de um teatro que verdadeiramente nos represente. Falar de nós, por nós e pelas que vieram antes e não tiveram essa oportunidade. Nossas matrizes! Só agradeço.

### **Vitória Titton**

Enquanto artista adoro fazer parte de criações coletivas (e acho que só consigo trabalhar dessa forma): partir de uma vontade, de um pré-texto, de algo que nos move enquanto grupo e fazer disso algo que nos represente ainda mais. Aceitar fazer parte do “Matrizes” foi isso, dizer sim a uma nova trajetória a fim de construirmos algo em diálogo com as nossas questões atuais e pessoais. Para além de criar os vídeos que estavam em relação com a Marina em cena, senti um espaço aberto para contribuir com a concepção e o conteúdo do espetáculo, trazendo a Dona Gladis (minha avó) como referência, sempre que possível. Nesse sentido, foi um dos trabalhos que me senti mais livre para propor ideias e experimentações.

No início do processo apresentei algumas modalidades de interação com vídeo em cena através de referências artísticas pessoais e da pesquisa de Iniciação Científica que desenvolvo. Esses “tipos” de interação me acompanharam como referência ao longo do processo, junto a alguns outros vídeos que já havia criado para outros espetáculos, principalmente para “Remontagem: nosso amor a gente inventa”. Acompanhando os ensaios, fui dando ideias para dialogar com as células de cenas que estavam sendo compostas e comecei a achar que estava me repetindo muito (parte de todo processo criativo de todos e todas artistas). A ideia de colagem, de repetição, de autoreferência e de manipulação da imagem ao vivo eram elementos que eu já havia trabalhado em outros contextos, mas que não “casavam” muito bem com as propostas da Guada e da Marina.

Como desafio para minha prática, me coloquei uma questão: “como a projeção pode ser abstrata e dialogar com a cena?” O abstrato nesse contexto estava ligado a nossa vontade de trabalhar o onírico e o questionamento do que é real e o que é ficção. Nesse sentido as experimentações seguintes estavam em mais sintonia com esses questionamentos e de alguma forma ficaram no resultado apresentado.

De forma geral senti que os elementos que trouxe foram se moldando às cenas à medida que estavam mais marcadas. As várias referências de avós em vídeo que havia pesquisado foram usadas de forma mais cômica no início do espetáculo. A câmera ao vivo foi utilizada para ampliar objetos e histórias ao final. A

mídia escolhida para a operação foi um aparelho de DVD, combinando com o clima intimista e de casa que o cenário e figurino escolhidos davam à cena. Até a semana da estreia fizemos modificações para acompanhar as alterações que também estavam acontecendo na luz, na atuação, na trilha, chegando ao resultado quase que concomitantemente aos outros elementos.

Como esse relato não se pretende técnico, aproveito para tecer uma fala mais distanciada do processo criativo. Participar do “Matrizes” foi muito mais sobre acompanhar a trajetória de minha grande amiga Marina nesse processo e sobre como eu poderia contribuir para que o “Matrizes” se concretizasse, para além de um resultado cênico ou de minha função na equipe. Sinto-me muito orgulhosa pelo trabalho dela e me emociono toda a vez que ela canta. Sem querer ser piegas, já sendo, acho que esse trabalho foi feito com carinho, com zelo e com amor uns pelos outros, pelas avós e pelas pessoas que irão assistir, e isso se reflete artisticamente. E é sobre isso que cada vez mais quero falar.

### **Vitório O. Azevedo**

Desde o início do processo, o ponto que se mostrou mais presente para mim foi o da memória como maneira de manter as coisas e pessoas vivas, além da dualidade que o trabalho traz entre aquilo que é real, aquilo que é distorcido por nosso ponto de vista e nossa capacidade de recordação, e aquilo que é ficcional. Foi através destes conceitos que quis trazer a sonoridade antiga, tanto nos arranjos remanescentes de músicas do início do século 20 — as quais associamos com avós — como com a distorção e ruídos de equipamentos analógicos, e também a transformação de sons comuns (como os de utensílios de culinária) em algo além, ora sendo sinos, ora sendo sons de folhas, mas sempre mantendo sua característica original — assim como as memórias, que mudam com o tempo ou conforme nossos conceitos vão amadurecendo, mas em geral mantendo o cerne daquilo que representam para nós.

Ter o elemento de uma música criada pela avó da atriz foi um presente para um compositor e outro dos principais motores criativos do trabalho. Foi a partir da escala da música em questão que todas as melodias do espetáculo foram criadas, com o espírito da canção sempre presente em cada cena, assim como o espírito e a essência das avós no espetáculo e da memória das pessoas queridas por nós que já se foram ou que ainda estão entre nós, mas distantes.

Sempre acreditei na trilha sonora não como um elemento com propósito de sublinhar ou tornar mais nítido os conceitos já presentes na encenação, mas servindo como uma porta para aquele universo em que a peça habita e como um reflexo do que se vê, muitas vezes tentando trazer conceitos diferentes ou até opostos àqueles em primeiro plano no palco. Mas, tentando sempre estar aberto ao que o trabalho pede, percebi no processo que esta última função, em muitos momentos, entrava em conflito com o que era apresentado, então tentei me limitar à primeira função, tendo como intuito levar a plateia à esse local de memória,



recordação e sensibilização. E acredito que a equipe como um todo se equalizou nesse conceito, resultando numa conversa homogênea entre luz, vídeos e trilha. A ideia do mais antigo trazido pela TV em contraste com a linguagem e fontes modernas do trabalho audiovisual de Vitória Tilton, assim como a luz que desenha o palco em cores quase como uma renda antiga, recortando esses lugares, e momentos de contação e recordação de Bruna Casali vieram a colaborar em muito com os conceitos que surgiram para a trilha e (espero que) vice-versa, a trilha contribuiu para os outros conceitos trazidos pelas colegas.

Sendo o primeiro trabalho de autoficção e sem dramaturgia prévia existente com que trabalhei, além de um trabalho que toca em alguns assuntos e universos muito distantes do meu, tive dificuldades no processo para encontrar o lugar da trilha sonora e do desenho de som dentro da maneira na qual a história estava sendo contada e desenrolada. Mas, através do acolhimento da equipe e de conceitos que surgiram nos momentos finais do processo, acabei por encontrar esse lugar e a criação fluiu naturalmente a partir daí.

A proximidade de relação com a Marina foi muito importante durante o processo, tanto de um ponto de vista criativo — tendo sempre conceitos e elementos novos para trabalhar na trilha sonora além de conhecer a linguagem e a personalidade dela, o que se mostrou muito útil em um trabalho de auto-ficção — quanto na parceria emocional por parte de duas pessoas dentro de um mesmo projeto durante os inevitáveis períodos mais difíceis do processo de montagem de um espetáculo.

Por fim, a experiência de apresentar o trabalho e o retorno da plateia foram muito edificantes tendo em vista os conceitos e emoções que quis passar com a trilha sonora e que, do meu ponto de vista, eram objetivos do trabalho como um todo. Ouvir comentários emocionados sobre a sensibilidade da Canção do Caravan e a potência de medo do Eletrochoque sedimentaram em mim a sensação do quebra-cabeça se encaixando e todos os elementos do trabalho se juntando homogeneamente em prol de (e alcançando) um objetivo comum.

Uma das muitas coisas que acabei por admirar nesse trabalho foi a sensibilidade da Marina de trabalhar o afeto como maneira de transmitir os anseios e críticas políticas presentes no espetáculo. Em um momento em que nós, artistas, nos questionamos tanto sobre como dialogar politicamente com o público sem atingir o instinto de luta ou fuga, tentando deixar a plateia aberta àquilo que queremos dizer, esse trabalho se mostra muito pertinente. Tendo como fundo assuntos com os quais é impossível não se identificar e não se sensibilizar, como avós e memória, e trabalhando sempre no corte da crítica seguida de afeto e vice-versa, o espetáculo consegue tocar em pontos e problemáticas extremamente atuais e pulsantes, mas atingindo em lugares mais subjetivos da plateia, nunca em forma de ataque ou confronto (métodos igualmente válidos no meu ponto de vista, diga-se de passagem). E em uma época em que se levantam questões como a violência presente na comunicação do dia-a-dia e a eficiência do discurso de

ataque, saber que existe espaço para trabalhos como esse e, pessoalmente, fazer parte de um, é algo muito gratificante.

Figura 10 – Registro da cena *Casamento*



Fonte: fotografia cedida por Amanda Gatti.

Figura 11 – Registro da cena *Morte*

Fonte: fotografia cedida por Amanda Gatti.

## INGREDIENTES INDISPENSÁVEIS: FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO “MATRIZES: AVÓS, REGALOS E SOBREMESAS”

**Atuação:** Marina Ferverza

**Composição dramática e concepção:** Guadalupe Casal e Marina Ferverza

**Direção:** Guadalupe Casal

**Trilha sonora original e desenho de som:** Vitório O. Azevedo

**Iluminação:** Bruna Casali

**Concepção audiovisual e operação de vídeo:** Vitória Tilton

**Figurino:** Patrícia Fantinel

**Cenografia:** O grupo

**Colaboração artística:** Maria Ivone dos Santos e Julia Ferverza

**Orientação:** Patrícia Leonardelli

**Fotos:** Amanda Gatti

Figura 12 – Registro da cena *Utensílios*



Fonte: fotografia cedida por Amanda Gatti.

## **MATRIZES: AVÓS, REGALOS E SOBREMESAS**

### **PRÓLOGO E ENTRADA DO PÚBLICO**

*(A atriz se senta de costas para o público em uma cadeira e assiste à televisão enquanto come biscoitos. Reage aos vídeos, e, no vídeo em que é transmitido o Jornal Nacional, se despede carinhosamente do apresentador)*

### **PALMIRINHA**

*(Quando começa o vídeo do programa da Palmirinha, se vira para o público e começa a acompanhar o texto do vídeo, repetindo as palavras por cima da gravação)* Boa tarde! Meu boa tarde mesmo muito carinhoso pra vocês! Meus jovens, minhas senhoras meus senhores, essas crianças e jovens maravilhosos que nos assistem meu boa tarde mesmo muito carinhoso para vocês. Aquele carinho, aquele abraço, pra vocês minhas amigas, meus amigos, pra todos vocês, muito obrigada mesmo! *(Levanta da cadeira, caminha para a direita e se posiciona de pé, em frente à cadeira)* Eu tenho que agradecer sempre vocês todo dia, viu minhas bonitinha, que vocês são muito importante na minha vida, muito importante mesmo, viu? Principalmente quando eu tô um pouquinho aborrecida aqui no programa, que nem ontem eu não tava muito legal mas hoje eu tô jóia, viu? Vocês me dão aquela força, tá? Vocês me dão aquela força, deixam os recados na minha secretária, muito obrigada, se preocupando comigo, orando pra mim, muito obrigada mesmo! *(Continua acompanhando o ritmo do texto do programa, modificando seu conteúdo)* Boa tarde minha equipe maravilhosa, a Vitória nos vídeos, o Vitório na trilha, a Bruna na iluminação, a Patrícia no figurino, a Guadalupe minha diretora, minha irmã Julia, minha orientadora que tá aqui no meu quiriquito, boa tarde mesmo! *(Vai cumprimentar o público)*

### **ÁRVORE GENEALÓGICA**

Bom, caso alguém aqui não tenha lido a sinopse, essa peça fala da minha família, mais especificamente, da história das minhas avós. Pra vocês entenderem melhor o contexto onde essa história acontece, eu vou apresentar minha família pra vocês. *(Pega o pote de biscoitos e a cada nome distribui um biscoito para alguém do público)*. Eu vou começar por mim, a Marina, pode me comer; eu tenho uma irmã, chamada Julia, que é um pouco tímida, e talvez se ela estivesse aqui diria “ai eu não sei, eu não sei”; eu e a Julia somos filhas do Hélio e da Ivone. A minha mãe, a Ivone, ficaria olhando fixamente enquanto eu falava e tiraria uma sujeirinha da

minha blusa. Já o meu pai, o Hélio, ficaria um pouco confuso e perguntaria “o que ela falou?”. A minha mãe é de uma cidade no norte do estado chamada Vacaria, conhecida como “A Terra da Maçã”, do agronegócio e do Rodeio Internacional. Já o meu pai vem de uma cidade no oeste do Estado chamada Sant’ana do Livramento. Essa cidade faz fronteira com Rivera, no Uruguai e por isso todo mundo lá fala portunhol, e cenas como essa são muito comuns:

- leitche de caixita, onde?? leitche de caxita?!!
- ao lado do lado do leitche de saquito.

Sant’ana do Livramento é conhecida como a Fronteira da Paz. Tentem imaginar. Continuando com a família, a minha mãe, a Ivone, tem seis irmãos. A tia AH! (*Se exalta*) que sempre leva susto; a tia que sempre tem uma piada para contar, agora ela tem uma nova, é assim: o que é uma maconha enrolada num jornal? Alguém sabe? Baseado em fatos reais! Essa piada é ótima! Aí tem a tia que diz que o melhor pudim do mundo é feito com quatro latas de leite condensado e doze ovos. Aí tem meu tio, que já faleceu, e que por isso infelizmente não vai poder assistir a peça. Aí tem minha tia, a mais nova, que perguntaria “onde que é o badalo?? onde que nós vamos sair hoje??”. Cada um dos tios teve uns três filhos, uns mais, outros menos, mas no total somos catorze netos desse lado da família, e eu nem tenho biscoito para tudo isso. Já do lado do meu pai tem o meu tio mais velho, que já que temos muitos artistas aqui, perguntaria quem leu o livro do Leonardo da Vinci sobre arte contemporânea? Eu também não. Já o meu tio mais novo faria um breve discurso sobre como a gente não fala mais português, por que a gente só fala light, diet, sprite, bike, enfim, mesmo sendo de uma cidade em que todo mundo fala portunhol. O meu tio mais velho teve uma filha que não fala muito bem português por que morou muito tempo nos Estados Unidos. Bom, eu acho que é isso, acho que deu para entender não é? (*Pega o pote de biscoito caminha e se posiciona atrás da tábua de passar*).

## UTENSÍLIOS

Para fazer essa peça, eu tentei chegar numa receita, com os ingredientes e as medidas certas. Muita gente acha que fazer uma peça de teatro é como uma receita. Mas, nesse caso, eu tive que descobrir qual era a minha versão dessa comida. O que eu achava que era essencial e o que precisava ser deixado para trás. Eu recebi muitos relatos da minha família pra compor este trabalho, mas preciso dizer que essa é a minha versão dessa receita. Meu comprometimento, aqui, é com a ficção. Então vou apresentar pra vocês esse clássico revisitado: um bolo de chocolate de frigideira ou uma peça autobiográfica. Começamos ligando o fogo. (*Pausa. Em seguida, a cada ingrediente mencionado se adiciona um elemento da receita em seus respectivos recipientes*) Acrescento nessa tigela uma colher de sopa de farinha; Uma colher de sopa de muito trabalho coletivo dessa equipe que me acompanha; Uma colher do que vai dar o sabor da nossa receita: os relatos da minha família; Uma pitada generosa de desespero, pra dar aquele “ai meu deus

será que sai será que não sai”; e uma colher de chá de fermento. Reservamos essa mistura dos secos e nessa tigela acrescento minhas duas avós, *(Quebra dois ovos)* pois sem elas eu não poderia estar aqui em cima desse palco contando a história delas para vocês. Acrescento também uma colher de sopa de esperança. E mexe bem. Agora a gente adiciona os molhados nos secos *(Vai batendo alto enquanto fala)* até ficar bem homogêneo. Importante bater bem pra misturar tudo e não ficar uns pedaço esquisito e nada a ver um com o outro no meio e tbm *(Pausa)* não bater demais *(Continua batendo)* senão passa do ponto forma glúten e as pessoas começam a brigar, continua batendo pra acrescentar ar, tem que botar ar *uhm (Inspira, expira)* acho que já deu. Agora vamos para a parte crucial dessa receita: Colocamos essa mistura sobre a nossa frigideira já untada e tampamos. *(Começa a passar o vídeo. No fim do vídeo, retoma o texto)* Chegamos ao título: Matrizes. Matrizes eram uma conta de matemática da escola que eu nunca entendi. Matrizes é nome de um espetáculo que a Mangueira estreou nesse ano. Matriz é o nome do novo álbum da Pitty. Matrizes são desenhos impressos no tecido e que guiam o desenho de um bordado. Matrizes são placas de madeira, metal ou qualquer superfície que possa ser riscada e cavada e que vai dar origem a uma gravura. Matrizes são vacas que vão gerar vários terneiros. Matrizes são nossas origens, de onde a gente vem. E eu vou mostrar para vocês hoje as minhas matrizes *(Vai caminhando até a cadeira e senta)*.

## IMOBILIDADE

Que me mobiliza? Los dólares, los euros, los reales. Los pesos uruguayos, los pesos argentinos, los pesos paraguayos los pesos chilenos, mi peso. Mi peso. Estoy demasiado pesada no? *(Levanta da cadeira)* O que eu queria que tu fizesse é bem simples. Eu queria que levasse as crianças pra escola, buscasse, desse banho, desse janta e ensinasse a ler. Depois eu queria que tu lavasse todos os cômodos da casa de cima pra baixo. Depois que fizesse a comida pra hoje, pra amanhã e pra depois de amanhã. Por último eu queria que tu limpasse o banheiro. *(Senta na cadeira)* Mi hija, la vida, para mi, está muy aburrida; no tengo más nada que hacer *(Fica em silêncio por algum tempo enquanto percorre os olhos pelo público. Come um biscoito que estava escondido na roupa)*. Minha mãe não era, é; minha mãe não era, é mineira; minha avó nasceu no interior de mim. Minha mãe não era, é; minha mãe não era, é mineira, minha avó nasceu no interior de Minas; e se matou por lá também. Minha mãe não era, é; minha mãe não era, é mineira; minha avó nasceu no interior de Minas; minha bisavó baiana, eu imagino... só. Pero mi hija, porque quieres hacer una obra de teatro sobre mi vida? *(Se levanta da cadeira e vai em direção à tábua de passar)*.

## ÁUDIO MÃE

*(O seguinte texto sai de um áudio em off da televisão)* A Marina tem os traços fisionômicos parecidos com os da vó (“qual vó?” — *uma voz pergunta ao fundo*) — Lorena, além do mais ela é bem comunicativa como a vó Lorena, se comunica bem com as pessoas e tal, se vira; hmmm... gosta de doce de confeitaria Marzana, a vó também gostaria da Confeitaria Marzana, e que mais... a Marina gosta de comida boa, da casa, de dormir... Eu não sei se a vó gosta de dormir, mas a Marina gosta. A Marina eu acho que tem da Vó Suely a irreverência, o humor, o espírito um pouco com é que eu vou dizer... gosta do contraditório, não se avexa... é isso aí.

*(Enquanto o áudio se desenrola, a atriz retira o fogão de cima e da tomada e posiciona o ferro sobre a prancha. Busca um chambre rosa da arara branca e o posiciona sobre a prancha. Liga o ferro e começa a passar o chambre. Dado o fim do áudio, um vídeo começa a tocar na tv. Após o fim do vídeo, continua o texto)*

## TECIDOS

Gente, eu tenho que mostrar para vocês hoje umas novidades que chegaram aqui na nossa loja. Algumas não tão novas assim, mas todas muito interessantes. Eu vou começar por esse aqui que sei que vocês estão esperando desde que chegaram *(Busca o vestido branco com lantejoulas na arara)* essa belezinha aqui, maravilhosa, vocês percebem que tem todo um corte, entende? Que coisa linda isso aqui, olha pode tocar! *(Vai até o público e oferece o tecido para que toquem nele)* Isso aqui tem fios de prata tá pessoal? Lindo! Isso aqui que eu tenho para mostrar para vocês hoje... é a riqueza! E eu estou vendendo sim! Por apenas doze parcelas de um milhão de reais! Quem não tem, quem não tem... Esse aqui é daqueles que a gente coloca em cima e parece que tira um peso dos ombros; de repente alguém quer experimentar! Pega aqui querida, experimenta sem compromisso! *(Entrega a roupa para uma pessoa do público)* Aí, eu tenho que mostrar esse aqui, que também é bem interessante, esse aqui o pessoal confunde muito com o outro, mas esse aqui é a classe média, esse aqui é mais trabalhado, mais pesado, esse aqui não vai se aposentar tá, pessoal! Mas também tô vendendo! Por apenas doze parcelas de R\$59,90! Tô com a maquininha ali atrás, depois a gente acerta, de repente alguém se interessa? Experimenta, vê o que tu acha! *(Entrega a roupa para uma pessoa do público)* Aí eu chego nesse aqui, que também é especial. Esse tecido aqui tá no Brasil desde 1500, é um tecido antigo, é um tecido maravilhoso, que vocês estão vendo aqui, sente aqui esse bordado, sutil mas poderoso! Esse maravilhoso aqui é o proprietário de terras! Esse aqui *(Pausa)* eu não vou vender! Esse é do tipo quem tem, tem, quem não tem, se vira! Vou botar ele aqui, só para dar um gostinho para vocês; *(Leva o vestido até o fundo do palco e pendura no aro)* Aí eu chego também nesse aqui, interessante; esse tecido aqui é inconfundível! Eu fico impressionada com como as pessoas não confundem esse tecido! Esse aqui é daqueles que a pessoa tem e nem percebe que ela tem! Esse tecido aqui é a



branquitude, eu também ganhei o meu; mas aqui tem demais, eu não vou vender pra vocês, já tem demais aqui, chega. *(Leva o vestido de volta para a arara e pendura-o)*. Aí temos esse é de usar por baixo assim, esse aqui... pega bolinha tá, pessoal? Esse aqui é melhor não comprar, tô mostrando para não comprar, tá pessoal? Porque as pessoas chegam na loja querendo trocar isso aqui, mas depois que já ganhou, não tem como trocar, não tem como, ninguém compra isso aqui pra si, isso aqui tu ganha e quando tu vai olhar no armário tá entocado lá, não sabe como foi parar ali. Esse tecido bem interessante, é a maternidade compulsória, eu também ganhei o meu quando nasci! E esse aqui enfim, desconfortável, melhor é não comprar, mas deixa eu dar para alguém aqui, deixa eu ver... Experimenta aqui querido, vê como tu te sente *(Entrega a roupa para um homem do público. Vai até a arara e pega o vestido branco)*. E aí eu chego nesse... é, esse é daqueles de usar por baixo assim né, mais discreto... Esse aqui não denuncia... Não é muito confortável... Esse aqui é a violência doméstica. Mas esse aqui eu não vou vender para vocês *(Leva o vestido até o fundo do palco e pendura no aro. Se posiciona ao lado dele.)*.

## CASAMENTO

A minha avó tava andando com as amigas dela na rua, fazendo footing, andando na rua, assim, conversando, elas estavam todas de braços cruzados, andando na avenida principal, quatro quadras, e de repente: “A de sapato branco que venha pra beirada!” — gritou um cara da calçada. Elas olharam pra baixo; ela estava de sapato branco, e ela foi. *(Caminha até a cadeira, veste o sapato e se levanta)* No dia do meu casamento eu acordei muito transtornada. Decidi tomar banho, então fervei a água no fogão a lenha e fui pro banheiro do lado de fora da nossa casa. Joguei a água quente em cima de mim e senti que agora estava acordando realmente. Por alguns segundos senti um alívio. Logo me sequei, pois era um dia frio de inverno. Quando terminei meu cabelo já estava seco, já que era um dia quente. Então pedi que carneassem uma ovelha e mandei fazer frango, purê de batata, polenta, que pegassem as radites do pátio, enfim, um banquete de almoço. Mas eu não comi nada, pois não queria engordar nada para poder caber direito na roupa. *(Guarda o ferro de passar fora de cena. Dobra a tábua na vertical e posiciona-a mais para trás)* Queria ficar assim: perfeita. *(Alisa a tábua. Vai buscar o vestido de noiva fora de cena. Veste a tábua com o vestido)* O meu vestido eu mesma mandei fazer, como eu conhecia muito de tecido, eu pedi que colocassem um tecido macio por baixo, um tecido mais volumoso, como um tule, aí eu queria um tecido brilhante e por último, uma renda bordada; e esse bordado aqui, eu mesma escolhi. Eu lembro que eu me olhei no espelho e me senti a mulher mais linda do mundo; era quase como se não fosse eu ali; eu acho que foi o dia mais lindo da minha vida. *(Se desloca até a arara e busca o terninho vermelho)* No caminho até o cartório, as pessoas foram todas muito formais; nos olhavam como se a gente tivesse feito uma coisa muito

errada; *(Começa a vestir o terninho e a saia que está em cima da cadeira)* Eu lembro que a gente chegou lá, assinou os papeis, foi tudo muito formal. Embora todo mundo nos conhecesse, porque o meu marido trabalhava ali. E eu me lembro do jeito como me vesti; eu estava com um terninho vermelho. A minha roupa preferida. E eu lembro que eu passei uma maquiagem bem básica, só um rimelzinho, um rouge, um batom laranja, uma sobancelha bem alta assim que eu gostava de desenhar. *(Se desloca até a televisão)* No caminho até a igreja, a gente alugou um carro, um caravan, branco, lindo; e eu tava toda pronta, vestida de noiva dentro do carro, e aí: o carro enguiçou. *(Começa a empurrar a tv para fora de cena)* e eu tive que ir empurrando ele até lá em cima, porque a igreja ficava no alto de um morro; e a gente foi empurrando, eu toda arrumada de noiva empurrando o carro. *(Caminha até o centro do palco)* E aí, chegando lá, os nossos filhos estavam nos esperando na porta de casa, todos arrumadinhos, assim, penteadinhos, do jeito que eu deixei eles. Eles estavam muito feliz de ver a mãe deles casando. Estavam o/a *(Fala nomes de pessoas da plateia)*, todos esperando, todos muito felizes de ver a mãe deles casando. *(Vai para o lado do vestido/tábua)* na cerimônia tinha pouca gente, só umas pessoas que a gente convidou, as minhas amigas, os amigos dele, as madrinhas e os padrinhos, a minha família e a família dele, e até umas pessoas que a gente não convidou. E estava todo mundo lá; muito feliz. Muito feliz. Quase eufóricos. Aliviados, talvez. De que eu tava casando. De que eu tava, enfim, descansando *(Pega o bastidor no banco e caminha até as costas da cadeira, onde se posiciona)*.

## **BEBÊS**

Eu tenho o cabelo castanho escuro e curto; mas hoje meu cabelo é castanho claro e ondulado, eu faço permanente no salão. Eu não tenho cabelo. Eu pinto sempre a unha de rosinha bem claro e corto bem curta; Já eu gosto de umas cores bem extravagantes como rosa e roxo e gosto de deixar bem comprida. Eu tive 3 filhos. Eu não tive filhos; eu tive na verdade 7 filhos. Ninguém perguntou se eu queria ter filhos. Mas já que todos vocês estão aqui eu vou tratar vocês como se fossem meus filhos. Eu vou cuidar de vocês e vou amar vocês. Vou dar boa noite como se fossem meus filhos e como se fossem meus filhos eu vou fazer café da manhã pra vocês. e vocês que pode ser meus filhos, eu vou ensinar vocês a ler. E eu vou acordar de madrugada e tirar leite da vaca pra vocês caso vocês sejam meus filhos. E eu vou assar um pão pra vocês como se fossem são meus filhos. Eu eu vou carnear uma ovelha para cada um de vocês meus filhos, eu vou esfolar minhas mãos no tanque pra lavar as roupas dos meus filhos, eu vou esperar você voltar por semanas a fio sem notícias cuidando dos nosso filhos e eu vou amar vocês meus filhos como se eu não estivesse exausta porque eu queria que vocês todos fossem minhas mães e que me amassem e cuidassem de mim e me pegassem no colo e fizessem carinho e embalassem meu sono como se eu fosse a filha de vocês *(Coloca o bastidor em*

*cima de cadeira. Numa linha paralela ao vestido de noiva se coloca como se estivesse tentando cumprimentar).*

## **ELETROCHOQUE**

A primeira vez que a minha avó. A primeira vez que a minha avó foi internada. A primeira vez que a minha avó foi internada, ela tava passando roupa. *(Se posiciona atrás do vestido de noiva)* Era troca de estação, então ela tirou todas as roupas dos armários, colocou numa tábua e começou a passar. Todas as roupas de todos os armários. Então chegou a ambulância, o caminho até o hospital *(Se posiciona atrás do microfone)* e o diagnóstico. O procedimento vai durar menos de 60 segundos.

Depois do procedimento você pode experimentar alguns efeitos colaterais moderados como:

Rigidez Muscular causada pela medicação para relaxamento muscular. Aliviada através de um banho quente e realizando exercícios leves.

Perda de memória é comum, e quaisquer decisões importantes devem ser adiadas. Deve manter um diário, escrever datas e horas importantes, ter um calendário e procurar auxílio em sua reorientação.

Dores de cabeça podem ser causadas pelo tratamento, pela anestesia ou pelo jejum. Pode aliviar estas dores evitando sons altos, com comida, medicação analgésica, exercícios de relaxamento, técnicas de distração e descanso em quarto escuro.

Confusão devida aos efeitos da anestesia ou tratamento. Pode não saber dizer a data ou a hora, mas este efeito é temporário.

Enjoos poderão ocorrer por conta da anestesia ou jejum, e melhoram após alimentação.

Outros possíveis efeitos envolvem assistolia, convulsões prolongadas, status de mal epilético, apneia prolongada, cefaleia, dores musculares, náusea e mania.

*(Pedindo:)*

Manguito de pressão arterial

Monitor de eletroencefalograma (ou monitor EEG)

Oxigênio

Protetor bucal

Anestesia

Vou fazer algumas perguntas do protocolo. Responda objetivamente.

**Qual seu nome?**

*Marina dos Santos Fervenza*

**Qual sua idade?**

*90 anos*

**Qual o estado civil?**

*Solteira*

**Qual o nome da sua mãe?**

*Maria*

### **Qual a cor do céu ?**

*(Vai caminhando até o público com o banco e a caixa. Posiciona-os no limite do palco e caminha pelo corredor do meio. Busca a câmera e vem vindo para o proscênio filmando a plateia).*

### **BIBELÔS**

*(Entrega a câmera para alguém do público filmar a ação)* Pra mim a memória é essa relação que a gente tem com os objetos, com as pessoas, com as histórias, e que serve pra gente se lembrar sempre de onde é que a gente veio e também para nos manter vivos. A memória serve para nos manter vivos mesmo depois que a gente morreu; acho que se a gente perde a memória a gente perde um pouco da vida também de alguma maneira. Eu achei essa caixa na casa da minha avó, com umas coisas muito interessantes. Eu achei essa maçã que pode parecer uma maçã qualquer, mas é uma maçã de Vacaria, então é uma maçã muito boa. E eu lembro sempre de quando criança ficar muitas horas lá no sol comendo fruta o dia inteiro, e era bolo de maçã, compota de maçã, suco de maçã, tudo de maçã. E na verdade eu nem gosto tanto de maçã; mas eu gosto de lembrar. Também tem esse barquinho que serve pra saber o tempo que vai fazer. Aqui embaixo tá escrito azul que é tempo bom, roxo, que é variável e rosa, que é tempo ruim. A minha avó tem muitos desses em casa, quase como se o humor dela estivesse ligado ao tempo que faz. Já essa boneca eu dei pra minha avó quando eu era pequena. Eu tava brincando com ela e a minha avó contou que nunca tinha tido uma boneca, então eu dei a minha boneca pra ela. Eu não lembrava dessa história, foi a minha tia que me contou. Esse bordado aqui foi a minha vó que fez e nunca terminou e aí a minha irmã continuou. As araucárias foi ela que fez, e agora a minha irmã tá continuando. Esse espelho aqui também é dela. Ela deixava ele sempre do lado da cômoda e passava o dia se arrumando, mesmo que ela não fosse sair de casa, nem ninguém fosse visitar. Eu gosto de pensar que posso me olhar pelo mesmo espelho que ela se olhou. Também achei esse batom que eu dei pra minha avó de Natal achando que ela ia gostar porque ela é discreta e ela não gostou nada, ela me disse que era cor de velha; que ela gostava mesmo era de batom laranja. Mas estavam lá, os dois batons; o cor de velha e o laranja. Eu achei essa chave que era do carro da minha avó, esse carro nem existe mais, mas eu guardo. Ela amava muito dirigir, era uma das coisas que ela mais gostava de fazer. Eu acho que pra ela pode dirigir, era poder decidir para onde ela podia ir. Quando ela teve que parar de dirigir, ela inventou uma música pro carro, que era assim: “*meu caravan, vou tirar lá da garagem, que é pra mim seguir viagem, la ra ra ra ra ra*”. Eu queria saber se vocês cantariam essa música comigo? *(Conduz o público a cantar; recolhe a câmera e vai se deslocando para trás).*

## **MORTE**

*(Pega o microfone e o traz para frente da porta do fundo da sala. Abre a porta e começa a canção)*

*Não me espera*

*Que eu tô pronta*

*Já chegou a hora*

*Não é longe*

*Não demora*

*Já vou retornar*

*As paredes hoje choram*

*Não vou mais voltar*

*Não me espera*

*Que eu tô pronta*

*eu vou descansar*

*Meu Caravan*

*Vou tirar lá da garagem*

*Que é pra mim seguir viagem*

*Parararararara*

*Vai agora*

*Pé na estrada*

*Segue a tua viagem*

*Volta logo, eu te espero*

*Vem me visitar*

*Nos meus sonhos te embalo*

*já pode voar*

*Tua história tá comigo e dela eu vou lembrar*

*Meu Caravan*

*Vou tirar lá da garagem*

*Que é pra mim seguir viagem*

*Parararararara*

## **CENA FINAL**

*(Vai caminhando até a frente do público, coloca o microfone no chão ao lado da noiva) Ontem eu liguei pra minha avó e, como sempre, eu perguntei: “oi vó, tudo bem?” E ela respondeu “oi minha filha, como é que tu tá?” (Ela nunca responde de primeira como é que ela tá) e eu disse tudo bem vó, aqui tá tudo bem, tá fazendo um dia bem bonito de sol; “Ai, aqui tá bem, eu tô ótima, hoje o tempo tá bom, mas*

ontem foi uma chuva horrível, uma umidade, parecia que as paredes estavam chorando aqui em casa, uma umidade terrível”. Aí fica o silêncio. “Então tá minha filha, te cuida e a vó tem muito orgulho das neta, que são bem comportadas e estudiosa, que elas não ficam de noite nesses barzinhos da Independência”. “Ah vó, obrigada! Beijo, tchau!” — e geralmente termina assim. Eu acho que a minha avó não entende muito bem o que eu faço. Eu acho até que ela nem viu uma peça de teatro. A gente não tem muita intimidade mesmo. Mas eu sei que se eu chegar em Livramento, vai ter uma mesa de salgadinhos me esperando, e que no Natal vai ter uma opção vegetariana. É, eu acho que a gente nunca vai ter muita intimidade mesmo. E eu mesma não me lembro da última vez que eu disse eu te amo pra minha avó. Então; Vó; Lorena: Eu te amo. A minha avó não é a Palmirinha, ela não é a avó dos contos de fada. A minha avó é uma mulher. As minhas avós, mulheres, estão em mim. Minhas matrizes.

## **EPÍLOGO**

*(Inicia um áudio em off de várias mulheres falando sobre o que é ser avó, e o que os netos têm delas. Senta-se na cadeira formando a mesma imagem da primeira cena, só que agora o vídeo de uma estrada está sendo projetado na parede da porta aberta da sala. Vai buscar o bolo que fez no começo da peça, se senta e o come assistindo a projeção. Os áudios vão se misturando até entrarem em fade. Blackout.)*

