



**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Teatro**

Área de especialização | Ator/Encenador

Trabalho de Projeto

**Memórias de dentro e de fora de mim**

Ana Cristina de Araujo França de Souza

Orientador(es) | Isabel Maria Bezelga

Évora 2022

---

---

---

---



---

**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Teatro**

Área de especialização | Ator/Encenador

Trabalho de Projeto

**Memórias de dentro e de fora de mim**

Ana Cristina de Araujo França de Souza

Orientador(es) | Isabel Maria Bezelga

Évora 2022

---

---

---

---



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Lucília Maria Valente (Universidade de Évora)

Vogais | Ana Tamen (Universidade de Évora) (Arguente)  
Isabel Maria Bezelga (Universidade de Évora) (Orientador)

## **Resumo**

O presente projeto tem como partida, a minha vivência durante quatro dias no Vão de Almas, um povoado Kalunga no Centro-Oeste do Brasil, especificamente na região do Goiás, onde enxerguei naquele povo, traços de mim mesma e da minha família. Decidi entender como reverbera a minha ancestralidade e memória, no meu corpo de performer de forma consciente, transportada no caminho desses corpos, através de relatos coletados das memórias das mulheres da família. Desenvolvi, assim, uma dramaturgia, no quadro de uma visita à casa velha da avó, onde lembranças florescem com os elementos da casa, e despertam memórias existentes ali.

Transitando entre o tradicional de cunho regional e o contemporâneo, o trabalho sobre essas histórias/memórias coletadas se inspiraram na metodologia da Mimese teatral do Teatro Lume, porém de uma maneira própria externalizou no corpo já revestido das muitas personas da atriz. Os diálogos com recortes audiovisuais apoiaram o processo de criação e se constituíram em vivências da personagem na cena. Esse processo de trabalho ocorreu tanto em cena, quanto numa ilha de edição em seu processo de edição.

## **Palavras-chave**

Memórias, Ancestralidade, Corpo, Kalunga, Mímesis.

**Abstract**

Memories from inside and outside of me.

This project starts from my four days experience in the Vão de Almas, a Kalunga village in the Midwest of Brazil, specifically in the region of Goiás, where I saw traces of me and my family in those people. I decided to understand how my ancestry and memory reverberate in my body as a performer, in a conscious way, transported in the path of these bodies, through reports collected from the memories of the women in the family. Thus, I developed a dramaturgy, within the framework of a visit to my grandmother's old house, where memories flourish with the elements of the house, and awaken memories existing there.

Moving between the traditional regional and the contemporary, the work on these stories/memories collected was inspired by Teatro Lume's theatrical *Bodily Mimesis* methodology, but in a unique way externalized in the body already covered by the many personas of the actress. The dialogues with audiovisual clippings supported the creation process and constituted the character's experiences in the scene. This work process took place both on stage and in an editing room in its editing process.

**Key words**

Memories, Ancestry, Body, Kalunga, Mimesis.

## **Agradecimentos**

A toda minha linda família que atravessou comigo o oceano, para vivermos juntos essa aventura acadêmica, migratória, que nos fortaleceu ainda mais como família, especialmente ao meu companheiro de todas as lutas que sempre ao meu lado não me desamparou.

Aos professores do âmbito do mestrado que tanto estimularam com conhecimentos notórios e agregadores, os quais me inspiraram, ao professor Renato pelo desenho de luz tão pontual e cheio de talento para o espetáculo. Aos funcionários da Universidade que fizeram do meu caminho mais cuidado e me fazendo sentir em casa. À minha turma, sensível, motivadora onde encontro amigos queridos e talentosos para vida.

Aos meus pais que me apoiaram, mesmo não imaginando uma pandemia ao meio do caminho, e os tempos improváveis que nos esperavam, e mesmo assim nutriram-me e fortaleceram-me a cada dia com seu amor. Aos meus amigos e parceiros do Grupo Depois das Cinco que deixei em Brasília para viver essa jornada. À minha amiga, talentosa e generosa, Miriam Virna que esteve comigo por encontros virtuais me provocando e sendo um olho afetuoso, mesmo do outro lado do oceano. À minha amiga Karla Calasans que com uma escuta atenciosa e trocas minuciosas me ajudou, à minha amiga Lanna que me recebeu como irmã e participou de todos os momentos, à Leticia Abadia que é uma grande parceira na jornada artística, ao meu amigo e irmão Fabrisio que iluminou a peça com dedicação tamanha e por fim, e não menos importante, à minha querida avó Josefina Avelino, sua mãe, sua avó e todos os meus ancestrais que me fazem ser quem eu sou, com toda religiosidade, toda fé que trago comigo e me trouxe para esse mundo mais particular de mim, objeto do presente relatório.

Obrigada à paciência e generosidade da minha orientadora, e a todos/as que passaram por mim nessa cidade alentejana, aos vizinhos/as e amigos/as.

Muito Obrigada!

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>I. AS MEMÓRIAS NO TRABALHO DA ATRIZ ENCENADORA .....</b>	<b>19</b>
<b>I.1 Identidade e ancestralidade .....</b>	<b>19</b>
<b>I.2 A cultura Kalunga .....</b>	<b>26</b>
<b>I.3 Regionalidade e Oralidade.....</b>	<b>31</b>
<b>I.4 Eu e a Mímesis corpórea .....</b>	<b>35</b>
<b>I.5 A interpretação de si mesma.....</b>	<b>41</b>
<b>I.6 Teatro Documental .....</b>	<b>45</b>
<b>II. O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO MEMÓRIAS DE MIM. 50</b>	
<b>II.1 Base de pesquisa, relatos e imagens .....</b>	<b>50</b>
<b>II.2 O Audiovisual como suporte.....</b>	<b>54</b>
<b>II.3 Estruturação e Cenas .....</b>	<b>57</b>
<b>II.3.1 Biscoito de Polvilho Frito .....</b>	<b>61</b>
<b>II.3.2 Tudo católico .....</b>	<b>63</b>
<b>II.3.3 Reza na casa da avó .....</b>	<b>65</b>
<b>II.3.4 Josefina e Geraldo.....</b>	<b>68</b>

<b>II.3.5</b>	<b>Nove irmãos .....</b>	<b>70</b>
<b>II.3.6</b>	<b>Nunca Beijou .....</b>	<b>72</b>
<b>II.3.7</b>	<b>Receita.....</b>	<b>73</b>
<b>II.3.8</b>	<b>Milagre da vó Zefina .....</b>	<b>75</b>
<b>II.4</b>	<b>Montagem.....</b>	<b>76</b>
<b>II.5</b>	<b>Sessões e partilhas.....</b>	<b>79</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>81</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>85</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>91</b>
	<b>Anexo 1 – Texto do espetáculo .....</b>	<b>91</b>
	<b>Anexo 2 – Fotos de Cena .....</b>	<b>98</b>
	<b>Anexo 3 – Fotos Ensaios .....</b>	<b>103</b>
	<b>Anexo 4 – Fotos vivência Vão de Almas.....</b>	<b>107</b>
	<b>Anexo 5 – Relatos transcritos, e fotos: .....</b>	<b>109</b>
	<b>INDICE DE FIGURAS</b>	
	<b>Figura 1 - Cena Biscoito de Polvilho Frito .....</b>	<b>98</b>

Figura 2 - Cena Tudo Católico.....	98
Figura 3 - Cena Reza na Casa da Vó .....	99
Figura 4 - Subcena Santa Luzia .....	99
Figura 5 - Cena Josefina e Geraldo.....	100
Figura 6 - Cena Nove Irmãos.....	100
Figura 7 - Cena Nunca Beijou .....	101
Figura 8 - Cena Receita.....	101
Figura 9 - Cena Milagre da Vó Zefina 01 .....	102
Figura 10 - Cena Milagre da Vó Zefina 02.....	102
Figura 11 - Ensaio Arena D Evora.....	103
Figura 12 - Ensaio Arena D Evora.....	103
Figura 13 - Ensaio SHE .....	104
Figura 14 - Ensaios SHE.....	104
Figura 15 - Ensaios Casinha .....	105
Figura 16 - Ensaios Casinha .....	105
Figura 17 - Ensaios Casinha .....	106
Figura 18 - Vivência Vão de Almas .....	107
Figura 19- Festa de Nossa Senhora da Abadia .....	107
Figura 20 - O Rio .....	108
Figura 21 - Meire .....	108
Figura 22 - Retrato Josefina e Geraldo .....	109
Figura 23 - Tia Modesta.....	109
Figura 24 - Tia Edith.....	109

Figura 26 - Dona Joana.....	110
Figura 25 - Bisavó.....	110

## Introdução

Como não lembrar dos tempos de pão de queijo quentinho, das fornadas de biscoito de polvilho, dos cafés passados na hora, das conversas sobre a vida, sobre a escola, dos esquecimentos também presentes e todo carinho e afeto das minhas queridas avós? Estava então totalmente atravessado pela história que me conduzia a lugares onde as lembranças me faziam sorrir e relembrar com amor dos tempos que já não retornam mais, aqueles que ficam presos na memória e no coração desse que aqui escreve. (Cabral, 2020, p.16)

O presente relatório vem como trabalho de investigação sobre a minha experiência em descobrir os corpos que me habitam. Ao imaginar que todas as pessoas são traços das suas memórias e que essas memórias por si só, ativam os sentidos à medida que são acessadas, através de um cheiro, de um gosto, de um sorriso ou mesmo de tristezas profundas, de alimentos que nos remetam a um ponto no passado. Memórias afetivas que tornam o desenho da vida tão interessante e que são afetos existentes em cada um. Muitas vezes se materializam corporalmente por meio de gestos, olhares, cruzadas de pernas, mãos que se movimentam e antecedem a um gesto da avó, ou de uma tia distante de quem não nos lembramos, mas que fazem parte desse corpo ancestral inconsciente.

Esse processo, levantou um olhar privilegiado para esses corpos que trago comigo na memória, e se manifestou durante o processo de recolha de relatos. Foi aprofundado, ainda mais, por minha vivência na comunidade Kalunga, a qual potencializou esse reconhecimento de ancestralidade naquele povo.

Da mesma forma que a memória oferece uma variedade de reflexões que atravessam os conceitos de sujeito, ideologia, história como ferramenta teatral, possibilita uma experiência de linguagem capaz de colocar o tempo passado como um meio de compreensão do presente. (Lopes, 2009, p.137)

Como entender esses corpos através da memória, como interpretá-los de forma consciente e com toda a carga emocional que os acompanha? E quando a atriz e personagem se misturam?

Peço licença, durante a escrita deste relatório, me posicionarei numa espécie de “esquizofrenia poética”, me colocando enquanto “pessoas”, eu, ela e nós, na tentativa de entender o caminho e as diversas pessoas e seus contributos que adentra esse processo. Na minha experiência e caminho como atriz-performer, já havia experimentado por muitas vezes o distanciar das personagens nas minhas interpretações, como sugere Brecht<sup>1</sup>, ou mesmo numa linha realista segundo Stanislavski<sup>2</sup>, ou através da dança proposta pela dançarina Graziela Rodrigues<sup>3</sup>, ou da dança de Butoh<sup>4</sup> por meio de imagens e tensões entre opostos. Seja qual fosse o método de entrega do meu corpo físico no caminho da criação, sempre havia a preocupação de fazer diferente em cada experiência. Porém, esses corpos sempre existiram, por mais complexa que seja uma personagem, por maior que seja o distanciamento das

---

1 Contra a lógica dramática da poética aristotélica e no combate a ilusão dramática, Brecht propõe um tipo de performatividade (a distanciação épica) que se encontra no teatro que defende e preconiza.

2 Para Stanislavski, a vivência, nele próprio, ator, das circunstâncias que determinam a verdade contextual da personagem resulta na impressão de verdade: quanto mais o ator acreditar nas circunstâncias da personagem, mais fundamentado será o seu desempenho e, como consequência, melhor será o resultado final. Portanto, mais crível a sua representação parecerá aos olhos do público.

3 Este trabalho explicita aspectos fundamentais do Processo Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), integrados aos estudos teóricos de imagem corporal.

4 O Butoh é o resultado, não artístico, mas muito mais filosófico, da confluência de duas culturas completamente opostas e nitidamente anacrônicas: a ocidental, que vinha sendo consubstanciada pelos idos da modernidade de uma ideologia americana dos anos 50; e pela oriental, extremamente embasada em séculos e séculos da mais pura tradição milenar japonesa.

matrizes corpóreas e vocais do ator ou atriz, nunca vai deixar de ser ele/ela mesmo/a, “até porque não se desloca a voz, o braço do corpo durante a interpretação” (Podcast Dragões de Garagem - Teatro Documentário, 2021). O ator de uma certa forma sobrevive a cada processo com o estigma de que não pode ser ele mesmo, mas acaba que não é humano, não ser ele mesmo.

Nessa inquietação, e aliado ao meu desejo pelo teatro regional e popular, sempre tive a motivação de me dedicar a uma experiência mais biográfica. E foi em busca de material para minhas pesquisas regionais que participei de uma imersão no povoado Kalunga, durante uma festa religiosa e lá, em contato com aquele povo, me deparei com uma raiz forte de pertencimento. Algo de mim vinha daquele lugar. Sem muito entender o que fazer com aquele sentimento, nem com o material coletado, segui para Portugal, para iniciar meu curso de mestrado.

Já num segundo momento, um ano depois, durante o segundo laboratório de interpretação teatral, em contexto de pandemia, o qual foi realizado online, teve como resultado a filmagem e edição da minha interpretação do canto “Das Visage e das Latumia”, trecho da obra “O Auto da Catingueira<sup>5</sup>” de Elomar Figueira de Melo, que aborda histórias de Dassanta, uma pastora nas suas andanças no cerrado. Texto esse que sempre quis trabalhar num processo criativo, desde os tempos da licenciatura, pela sua linguagem dialetal, pela temática das histórias. A carga emocional trabalhada na personagem, feita através de uma experiência em vídeo, com direção da professora Ana Tamen, numa abordagem Stanislavskiana, me mostrou de forma ainda mais forte a necessidade de falar dessas raízes. Quando me vi imersa naquele processo de repetidos ensaios

---

<sup>5</sup> Obra-prima definitiva da poética sertaneza brasileira, o Auto da Catingueira (1983) foi gravado inteiramente na sala de visitas da Casa dos Carneiros, na Fazenda Gameleira, com a colaboração de grandes malungos, artistas do porte de Juracy Dórea, Marcelo Bernardes, Jaque Morelembaum, Andréa Daltro, Dércio, Xangai entre outros Ernani Maurílio, Adeline Renaut e ainda Cici Corecoré no comando das gravações.

filmados, percebi algumas características da minha mãe, avó e tias, ainda que de forma inconsciente.

Então as questões se colocaram ainda com mais acuidade: Como a atriz pode ocupar o lugar da representação/criação sendo ela mesma? Como trabalhar esses corpos ancestrais de forma consciente e fluida com base nas memórias já existentes?

A partir da primeira pergunta se desencadearam outras tantas. Surgiram em mim questões sobre a representação mimética de Aristóteles<sup>6</sup> na sua visão da representação da realidade, inspirada na minha experiência mais íntima, ou mesmo ao olhar de Platão<sup>7</sup> que desacreditava na representação de uma realidade condicionada, no caso aqui, a minha ancestralidade. Como seguir o realismo segundo Stanislavski, em “vestir a personagem”, sendo essa personagem eu mesma? Ou a dança pessoal sugerida por Graziela Rodrigues, com uma partitura de movimentos que antecedem? Ou até mesmo a *Mimesis Corpórea* do Lume Teatro, onde encontro um terreno propício ao desenvolvimento, mas que se baseia na construção de organicidade na criação através da experiência externa, mas não exatamente proveniente da sua própria experiência, de dentro de si mesmo/a?

O objetivo do Núcleo é estudar a arte de ator em profundidade, focando seus diversos componentes – suas técnicas e métodos de trabalho. Não está apenas preocupado com a produção artística, mas, primeiramente, em pesquisar o homem e seu corpo-em-vida em situação de representação – o ator enquanto pessoa,

---

6 Para Aristóteles, a *mimesis* refere-se a um processo que é compartilhado tanto pela natureza, como pela arte; é dessa forma que interpretamos a famosa afirmação de que “a arte imita a natureza”. Assim, em lugar de associar a imitação ao falso e enganoso, a imitação da natureza por parte da arte não é um retratar, realizar uma simples cópia do real, mas um fazer como, produzir à maneira de (imitar um processo). (Voigt et al., 2015)

7 Para Platão, a poesia épica é vista negativamente por se encontrar a três graus de distância do verdadeiro, se caracterizando enquanto *mimesis* dos fenômenos sensíveis, ao passo que os fenômenos já são considerados *mimesis* das ideias eternas. (Voigt et al., 2015)

enquanto filho de determinada cultura e enquanto profissional do palco(Ferracini, 1999, p.2)

De todos esses métodos que já vivenciei, me inspirei mais nessa última perspectiva, na experiência do que se entende como verossímil e orgânica. Trazer para a interpretação, a mais próxima do real, personagens desse reservatório de memórias íntimas afetivas, advindas da experiência familiar, e que fazem parte dessa pesquisa e experimentação, como “Manifestações teatrais e performativas abertas, permeáveis ao (e permeadas de) real, que evidenciam um desejo de realidade na cena e testemunham uma espécie de ocaso da ficção como motivo maior do teatro.”(Valença, 2020, p.3)

O projeto se desdobrou em algumas partes. Primeiro a coleta de relatos familiares, coleta de “causos” de natureza Kalunga e da comunidade Quilombola, das escutas das oralidades regionais, dos materiais em áudios, sons e imagens, e do resgate de alguns arquivos encontrados.

Depois de revisitar as experiências desse corpo da performer, e ao final da coleta desses materiais, me coloquei na sala de ensaios e trouxe comigo os corpos que me acompanham, de forma consciente e embasada pelas metodologias que me permeiam ao longo dos anos de atuação, principalmente por via da *Mimesis Corpórea*. Na sequência, como se de proposta paralela ao meu trabalho de criação se tratasse, me entreguei na pesquisa/criação audiovisual, para a construção da cena implicando a projeção de vídeo, ampliando a mesma, através da presença da ancestralidade, da religiosidade, do diálogo entre o regional e o contemporâneo, no acesso e partilha dessas memórias. À medida que as experimentações avançavam, trouxe também a força energética da fé na construção desses corpos, dessa fé que trago comigo desde a infância, que foi passada por minha avó, mãe, construindo uma

identidade religiosa, que por sua vez, reverbera de forma forte e presente. No entanto, a ideia desse processo não é pautada na sua relativização, sendo apenas a religião pela religião, ou mesmo as influências dessa doutrina, e tão só o esvaziamento do peso do catolicismo no universo feminino aqui em questão, da força negativa do patriarcado, que também se insere nesse contexto e arrastamos até aos dias de hoje, mas sim como força emocional, de resistência e energia, condutora das histórias.

E por fim, é de referir que esse projeto foi desenvolvido com a partilha de Rogério Almeida, *filmmaker* e editor, e que aqui, juntos, nos propusemos uma experiência híbrida e experimental, através dos elementos observados, repetidos fisicamente até chegarem no resultado pretendido. Porém, estando a solo na cena, e sem poder estar atenta ao que o olho de fora vê, filmámos as experimentações na sala de ensaio e depois juntos, observámos o material e os editámos literalmente, identificando o que considerávamos mais fiel às histórias e depois, já de maneira consciente, avancei na linha dramaturgica e de atuação.

Com as histórias escolhidas e fixadas, contei também com o apoio generoso da artista multidisciplinar de Brasília, Miriam Virna, que se colocou em alguns ensaios, em sessões por zoom, a organizámos os materiais em vídeo e as histórias dentro do trabalho já em andamento.

Ainda dentro das contribuições, não poderia deixar de mencionar o suporte dado pela minha orientadora, Isabel Bezelga, que agregou imenso ao trabalho, trazendo materialidades, provocações, uma percepção atenta e afetuosa, características de seu trabalho.

Esse processo resultou na apresentação do espetáculo “Memórias de mim” na sala T10 no Colégio dos Leões, na Universidade de Évora, onde se usou o espaço não como um teatro convencional, mas trouxe para aquele lugar, aquela casa, o cheiro e as memórias atreladas ao som do rádio.

A seguir o presente relatório irá traçar paralelos entre as metodologias aqui colocadas, sobre o meu universo pessoal com o universo Kalunga. Estabelecendo as relações desses corpos com as histórias contadas de caráter pessoal e familiar e com a religiosidade e as experimentações e embasamentos das 8 cenas, a identificação do trabalho da atriz por uma técnica própria, a partir da *Mimesis Corpórea* do Lume Teatro, bem como as experimentações transversais entre áreas do teatro e audiovisual.

## **I. As memórias no trabalho da atriz encenadora**

### **I.1 Identidade e ancestralidade**

A ancestralidade que aqui abordo tem como origem a reflexão sobre a saga dos enormes contingentes de negros que foram arrancados dos seus territórios e usurpados em diferentes núcleos da sua identidade. O presente relatório não tem por objetivo analisar esse processo, mas também não tem como negar as problemáticas da escravidão e colonização que se exerceram com especial destaque sobre o negro. Embora as perspectivas sobre esta discussão tenham estado - e ainda estejam - sendo debatidas entre brancos, acadêmicos e de classe média, o que remete para a continuidade de existência de invisibilidade na representatividade deste grupo e em face da controversa impossibilidade de tradução cultural têm-se vindo a impor, atualmente, as perspectivas dos próprios sujeitos que mais e mais se fazem escutar no espaço público, não permitindo mais que “falem” em seu nome, mas tomando politicamente em suas mãos essa incumbência de índole identitária e cultural.

Por isso “é fundamental atentar para as experiências individuais e subjetivas de racismo cotidiano, de modo a compreender a memória histórica e coletiva da população negra.” (Freire, 2020, p. 276)

“O pressuposto de que em algum nível todas as formas de diversidade cultural possam ser compreendidas nas bases de um conceito universal particular, seja “ser humano”, “classe” ou “raça”, pode ser tanto perigoso quanto limitante ao tentar-se compreender os modos em que cada prática cultural constrói seu próprio sistema de significação e de organização social.” (Rutherford et al, 1990, p.209)

Trazendo o que foi dito por Bhabha (2010) relativamente ao conceito de tradução cultural, o agrego aqui mais como fortalecimento dessa cultura. Enxergo na comunidade do Vão das Almas claramente o hibridismo dessas culturas, uma festa cristã, mas com danças de matrizes africanas, isso é de suma relevância no que se refere ao fortalecimento desse povo e da forma que resolveram fixar sua cultura e origem, sem deixar de ser quem são e com todas as dificuldades que isso impõem.

Mesmo como pessoa branca, mas de forte ascendência afro indígena, já que afinal, no Brasil, somos todos miscigenados entre índios, brancos e africanos, me permito colocar e dar meu contributo rumo ao não apagamento dos povos negros e indígenas. Me permito falar sobre, não por ser neta de Kalunga e de índio, mas por ser brasileira e por presenciar anos, após anos, a desigualdade e preconceito insistente não só no Brasil, mas também de forma mais global, tendo em vista a experiência em Portugal.

“A questão negra não é uma questão para negro resolver, a questão indígena não é para índio resolver. São questões para todos os brasileiros pensarem.” (Evaristo, 2016). Aqui enalteço Conceição Evaristo<sup>8</sup>, poeta, professora, autora e de grande influência no empoderamento feminino negro, e somo a ela que “são questões para o mundo pensar”.

Algumas questões apresentadas nesse projeto através da história da avó Zefina e de toda sua ancestralidade dialogam com a reflexão que atualmente é premente. “Refletir sobre a ancestralidade no Brasil é refazer caminhos de esquecimentos e omissões, e na

---

<sup>8</sup>Maria da Conceição Evaristo de Brito. Graduada em Letras pela UFRJ, trabalhou como professora da rede pública de ensino da capital fluminense. É Mestre em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro, com a dissertação *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (1996), e Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, com a tese *Poemas malungos, cânticos irmãos* (2011), na qual estuda as obras poéticas dos afro-brasileiros Nei Lopes e Edimilson de Almeida Pereira em confronto com a do angolano Agostinho Neto. (<http://www.letas.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>)

contemporaneidade é refazer caminhos de resistência e ressignificações.”(Freitas & Santos, 2018, p.130)

À partida, esse projeto deriva de muitas ressignificações, enquanto artista, ser humano e mulher. Trazer a personagem de origem pobre, negra, vitimada pelo machismo, sexismo e poder patriarcal, pode parecer como mais uma das personagens que são objeto/sujeito da atual interpelação dramaturgica e da cena contemporânea, mas o cunho íntimo e biográfico dessa proposta pousa direto nos porquês?

Porque falar da Avó? Porque falar da própria história e porque pautar isso na fé? O que sua avó iria achar dessa abordagem num contexto teatral, de tudo o que essas memórias representam para a atriz e para sua família?

O atravessamento dessas memórias, traz à atriz um sentimento forte e amoroso, mesmo que as perguntas pareçam simples para serem respondidas, necessitam de tempo, talvez pela subjetividade que se interpõe, mesmo que precisem de um respirar fundo e sentir, através do seu corpo, centelhas desses sentimentos. Nesse pensar, essas perguntas atravessam a gama de valores e sentimentos encadeados lá atrás, num espaço tempo que não são possíveis de calcular, talvez através das memórias, quiçá um rosto familiar, de alguma das suas muitas mulheres limpando o chão, outra fazendo um doce no tacho, ou mesmo ralhando, aliás, por isso a escolha desse feminino latente como representatividade das mulheres que vieram de lá.

Essa conexão que cada ser humano traz é o que nutre cada identidade. Imbuída de sentimentos que por vezes são fáceis de replicar, por vezes estranhando, por vezes feliz, e muitas vezes triste também, sem questionar se essa tristeza é presente toda vez que as lembranças são acessadas, ou somente o lembrar mais vagamente de um tempo triste, e que hoje já foi transformado em sensações e memórias da história mesmo.

Falar da vó Zefinha, sempre foi fácil depois da aceitação da sua morte. Quando ela morreu cada uma, tanto as filhas, como as netas e bisnetas levaram seu tempo de cura, em especial a prima Raquel que morava com ela. Mas a fé que ela deixou de herança foi um suporte forte, o suficiente, para todas passarem por esse momento, acreditando mais em Deus. Parecia que rezar era ainda mais forte se era em nome dela, mesmo não estando mais entre nós fisicamente. Como “uma espécie de ingênuo e poderoso maravilhamento que por algum tempo se partilha. Uma alegria por estar aqui “vivendo isto” entre todos” (Brandão, 2004, p.29)

A experiência divina ou de energia que não se entende, seria uma espécie de trela para não se perder na realidade dura?

Refletindo sobre a vida da avó Josefina, das lembranças e o escutar dela, que não teve uma vida fácil, ela sofreu muito ao longo da vida, teve um marido alcoólico e agressivo. Teve 10 filhos, perdeu um, trabalhou muito por eles e nunca deixou de ser amor. Mas me interrogo como ela pode dar tanto amor e exemplo de fé nessa situação? Muitas das mulheres, como ela, passaram por isso. Nem sempre ilesas, fatalmente com muitas marcas na alma, mas ao repassar ao filho ou ao neto, guarda para si o rancor ou a dor, e passa a melhor parte, sem a carga do sofrimento. Essa é a sensação com que ficamos. E hoje ao revisitar essas histórias, que repensadas nos dias atuais, para o lugar da mulher em 2021, é de ver, o quanto Dona Josefa viveu e sofreu, e ainda seguiu firme e amorosa, o sentimento que vem, e não se sabe explicar, aquele choro que atravessa a garganta, a cada memória, se torna ainda mais forte expressar com toda a potência que o teatro tem, e honrar cada vez mais a existência dessa avó e o legado que deixou, a sua fé, mais que em qualquer segmento, mas a fé na vida.

Essa fé que não se mede, que não é descritiva, mas que é empírica, existente em todas as mulheres da família, da mais velha até a mais nova, todas carregam essa fé como uma tradição, como se fosse o tear de um tapete que passa de geração em geração, que mesmo no começo, quando ainda não dá para sentir verdadeiramente, só reproduzir, ou por respeito, ou algumas vezes por obrigação, ou mesmo para não interromper o fluxo do tear, mas em algum momento uma a uma, no seu momento vai ter seu “chamado” (o chamado)” com Deus e Nossa Senhora, não necessariamente nessa mesma ordem, mas ele vai acontecer.

“A verdade da religião é Deus e seus supostos desígnios – cada qual tem seu Deus ou Deuses, alguns exclusivos, outros compartilhados.” (Boal, 2008, p.33)

Representar isso, esse sentimento todo que ainda é não conseguir explicar, mas entender como esse “Chamado” se dá, e como se deu a fé que a atriz traz consigo e ressalta através da memória. Aqui não se tem a pretensão de julgamentos em torno da religião em si, falamos anteriormente na “possível trela que isso gera”, claro que pedir que leiam esse relatório sem esse julgar é difícil, mas peço que se deixem inebriar pela energia dessas memórias e na fabulação enquanto ficção. Durante a vivência com a comunidade Kalunga, no “Vão de Almas”, a atriz entendeu que da mesma forma que precisava da herança que sua avó deixou, que é “acreditar na vida, e entrega-la totalmente nas mão de Deus”, todo aquele povo também precisava desse “esperançar”<sup>9</sup> quando em meio à falta de estrutura e condições de saneamento daquela comunidade, um povo quilombola que já sofre há séculos, e mesmo com toda essa carga de sofrimento, aquelas mulheres, ainda se mantêm firmes na fé e nas suas tradições, alegravam-se em festa, filhas e netas reproduzem a mesma vida e se apoiam

---

9 Esperançar, (..) “é preciso ter esperança, mas ter esperança do verbo esperançar; porque tem gente que tem esperança do verbo esperar.” (Freire, 1992)

umas nas outras, mesmo com um patriarcado machista reinando ali. Elas dão continuidade ao seu tear.

Reza pra quem não crê, reza pra conquistar/reza pra agradecer o dia que vai chegar/ reza é pra quem tem fé nas lendas que vem de lá/ reza pra proteger tudo nesse lugar (Serrinha et al., 2017)

A reza, é pra nós cristãos o poder mais forte que temos. É através dela que entramos numa ligação direta com Deus, agradecemos, pedimos ou mesmo só louvamos as maravilhas que é viver e ter a natureza a nossa volta como a obra prima do senhor.<sup>10</sup> Trazer o sentimento de religiosidade para a cena sem se tornar um trabalho religioso de fato mas, falar dessa religiosidade como força vital, como arte e cultura de um povo, com humor e leveza de uma criança que cresce nesse ritual e com verdade é esse o espírito que se pretende nessa abordagem .

“Pouco com Deus é muito e muito sem Deus é nada” (ditado popular que avó Zefina dizia)

A atriz vem de uma família “católica praticante desde que se lembra”<sup>11</sup>, os ditados populares foram também sua base de ensinamento e criação, assim como nas comunidades mais pobres e cristãs como os Kalungas. Dentre os relatos recolhidos o que mais havia eram ditados repetidos pela bisavó, pela avó e por sua mãe. Relatos de uma tradição oral, que ainda vinculada a fé e a religião.

---

<sup>10</sup> Palavras que avó e a mãe sempre falavam antes de rezar

<sup>11</sup> Frase que a atriz fala na peça como na visão de criança e de ser obrigada a ir à missa aos domingos.

Quero deixar claro enquanto postura, que a massificação e manipulação da igreja católica, especialmente no universo feminino, onde homens católicos que vão à missa com suas mulheres e filhos, também em sua casa as maltratavam, as coíbiavam de forma menos cristã possível, é uma realidade ainda existente, em especial na comunidade Kalunga, onde ainda desse modo, seguem a vida.

Porém nesse processo o que se identifica como religiosidade e a energia da fé, é exatamente o fio condutor da história dessas mulheres e de transmissão dessa energia vital que produzem dentro de si, especialmente na trajetória da vó Zefina.

A atriz lembra que quando, não queria ir à missa, lá vinha um, “quem não ouve conselho, não ouve coitado”; “Na hora da morte, não adianta rezar”

Esses e outros são alguns dos ensinamentos ditos como sabedoria antiga que se repetem, e que fazem parte da identidade e imaginário das crianças, em especial da atriz.

Não sei o que a avó diria sobre essas memórias, sobre como foram representadas em cena, e como elas afetaram o público na transmissão desses sentimentos, e o que ela marcou no corpo da atriz, como mulher, como mãe e como uma mulher criada por essa conduta religiosa. Representar a fé aqui é, para além do legado religioso, enaltecer o elo feminino, toda uma história rica em detalhes e ludicidade, quase que um conto ancestral. É materializar ainda mais do que já tem e fortalecer em corpo e espírito, e deixar que a simplicidade do que ela era reverbere. Contudo, assumir tudo isso de forma linda, poética e forte.

## I.2 A cultura Kalunga

“A identidade da comunidade quilombola Kalunga tem ultrapassado as fronteiras do grupo cultural na qual está inserida e vem sendo gradualmente construída em meio aos novos elos que a comunidade agrega.” (Oliveira, n.d., p.2)

A comunidade do “Vão de Almas”<sup>12</sup>, fica localizada na região de Cavalcante - GO, onde fica o maior território Quilombola do Brasil, que começou a partir da exploração do ouro nessas terras, e para cujas minas foram levados a maioria de escravos. De lá muitos deles, fugiram para o meio da floresta, e em meio da chapada e cachoeiras se esconderam para se verem livres dos brancos colonizadores. Lá, as comunidades foram-se formando e tendo como sobrevivência basicamente a agricultura e a recolha de frutas e plantas do cerrado.

Por ser a tão grande altitude e dentro da natureza, a chegada ao Vão só é possível por carros apropriados, com tracionados ou mesmo em carro de exploração.

Antigamente o acesso era muito difícil, a comunidade era mais fechada e só as cidades vizinhas, como Cavalcanti, Teresina de Goiás e Monte Alegre tinham uma relação mais próxima até mesmo, como relação comercial, e infraestrutura de saúde básica que os nativos precisavam, era a essas cidades que rumavam e que os foram acolhendo. Hoje em dia já existem muitos Kalungas como maioria na sua população.

---

12 As introduções sobre a comunidade Vão de almas, tiveram como base o conhecimento e experiência da atriz, e de escuta do podcast (Chá com agroecologia e boletim de campo Emater - <https://podcasts.apple.com/br/podcast/vilmar-kalunga-o-primeiro-prefeito-quilombola-do-brasil/id1521552063?i=1000502860221>)

Hoje, graças a muitas ações comunitárias, agroecológicas e culturais, a comunidade Kalunga do Vão de Almas, já tem muitos visitantes que se interessam pela cultura local, além de pesquisas científicas e antropológicas, que foram sendo realizadas com foco na comunidade.

Atualmente, por exemplo, são os maiores produtores de farinha de mandioca, têm a primeira vereadora mulher e o primeiro prefeito Kalunga eleito no ano de 2020.

Seu povoado conta com muitos jovens nascidos e criados na comunidade e hoje já têm acesso à universidade, procurando cursar agroecologia, educação, cursos esses que fortalecem a comunidade e o labor que aprenderam com os pais, assim como a preservação ambiental da área onde vivem. Mas, infelizmente ainda falta muito para atingir um patamar de igualdade, equidade e acessibilidade, especialmente nos quesitos de oportunidades de trabalho e educação.

Muitos estudos foram sendo realizados por alunos da Universidade de Brasília e pela Universidade de Goiás, valorizando e tornando visível a resistência desse povo.

E para falar nesse processo de pesquisa sobre a experiência na comunidade e o quanto isso impactou no processo criativo da atriz, foi importante fazer essa pequena introdução.

A festa de Nossa Senhora D'Abadia<sup>13</sup>, acontece uma vez por ano, é a festa onde todos os familiares dos Kalungas se encontram para confraternizar, mesmo de outros povoados como “Vão do Moleque”, “Muquém”, “Pilões de Iporá”, entre outras tantas comunidades que lá existem.

---

13 Festa que ocorre uma vez por ano no Vão de Almas, em uma vila que só é habitada durante a festa. Sua origem vem do tempo da escravidão, em agradecimento a liberdade. Nossa Senhora da Abadia também era de devoção da vó Zefina, ela rezava na sua casa todo o ano.

Uma vez por ano, eles se encontram, moças e rapazes se conhecem, primos e primas se abraçam, avós e netos se reconhecem e assim acompanham uns aos outros.

As comunidades antes da festa trabalham juntas, colhem, se organizam, é uma festa muito ansiada por eles, em especial, pelos mais velhos.

Foi nessa festa que a atriz participou e teve sua vivência de quatro dias. Por intermédio de sua amiga Ruth, que era professora de uma jovem Kalunga, foi possível ser convidada para participar da festa. Sim, para participar da festa era preciso ser convidada por um morador da região, que em questão era a mãe da aluna, chamada Meire.

A atriz tinha como vontade adentrar mais naquele território. Como nunca tinha estado no Vão de Almas, por tudo o que já tinha lido sobre aquela comunidade e seus costumes, como foi dito anteriormente, a atriz já tinha experimentado comunidades menores, localizadas em Alto Paraíso e Vila de São Jorge, essas quase 100 km mais distantes de Cavalcante.

Participar da festa, portanto, fazia parte do seu projeto de pesquisa inicial que era compreender e conhecer aquele povo. Dentro da mata, com um rio imenso banhando aquele lugar, paisagens mais primitivas e preservadas, dava ainda uma dimensão muito grande, ao imaginar como vivia aquela gente, em meio ao ar puro, águas cristalinas e natureza exuberante, só o caminho até lá já fazia valer a pena.

Claro que nem tudo são flores, como diz a expressão popular, a atriz fabulava chegar em uma festa com bandeirolas, músicas e barraquinhas cheias de comidas deliciosas, um lugar harmonioso e cheio de poesia. Entretanto, foi recebida por uma realidade nada atraente, música alta, garrafas espalhadas, cigarros e latinhas de bebida no chão. Um chão de terra batida, com água suja, que se misturava ao odor de necessidades fisiológicas.

O primeiro olhar, um olhar branco, privilegiado e cheio de pré-conceitos, aquilo não fazia sentido na sua imaginação, alguns elementos estavam ali, bandeirolas, casinhas pequenas com teto de palha, fumaçando o cheiro bom da comida, a igreja no centro da vila toda enfeitada e cheia de flores de papel decoradas por eles, mas o som que vinha era música da cidade, que contaminava o imaculado da imaginação da atriz, parecia em alguns momentos, a periferia de uma grande cidade, meninas bonitas de cabelos trançado e roupa da moda da televisão.

Ali existiam poucas casas, parecia que cada família tinha uma dessas, mas como eram pequenas, muitos acampavam em volta delas, assim como os visitantes que lá estavam, também procuravam um espaço, pediam permissão ao morador e montavam sua barraca.

Quando lá chegamos procuramos a Meire, perguntávamos por ela e parecia que todos sabiam quem era quem, mesmo com aquelas tantas pessoas.

Meire, dona de um sorriso largo, explicou como funcionava: “banho e banheiro é só descer, vai no rio, e procure aí um canto para montarem a barraca docês”

Já era quase de noite e a lua apontava lá no céu, fomos ao rio tomar banho, achamos um canto e depois fomos a casa da Meire para jantar uma comida simples, arroz, carne cozida e abóbora, esse tempero caiu como aconchego e aliviou um pouco a alma naquele momento.

Dali em diante a atriz, precisou se conectar com a realidade daquele povo e entender o sorriso de cada um.

No começo foi desafiador, não ter saneamento básico, água somente a do rio, lá as mulheres tomavam banho, lavavam a louça da festa, enquanto as crianças e os jovens tomavam banho e brincavam na imensidão daquele rio. Talvez tenha sido o mais difícil para todos, mas já no final do segundo dia, aquilo ali era o menos importante.

Andando entres as casas e vendo a atividade, especialmente dos mais velhos, em não deixar aquela tradição acabar, aquilo ali fazia muito sentido e ao olhar para aquelas mulheres, e sua movimentação em torno da festa, era como se ela visse a avó, sua mãe e tias a preparar o altar com todo respeito pra reza. Conversei com muitas mulheres e uma senhora me chamou a atenção, estava sentada à varanda, na casa do filho, vinha do “Vão do Moleque” pra festa. Contou-me muitas histórias da região, como hoje as coisas eram diferentes de antigamente, como chegavam aquela festa que acontece há muitos anos, talvez séculos, que vinham a cavalo ou mesmo a pé, atravessavam o rio, lá chegavam para agradecer a liberdade. Outras histórias nem sempre felizes e com alguma violência, brigas entre comunidades, um incêndio que havia tido ali lugar há muitos anos, mas a festa continuava todo ano, era um orgulho de todos.

Todos anos tem o rei da festa e sua família, vestidos de gala, passam de casa em casa, oferecem comida, levam o andor com nossa senhora, tem as horas da reza, tem danças com facas e mastros com a bandeira de Nossa senhora D’ Abadia, depois fogos, muitos fogos de artifício, e significando que ali o cristão já podia ir para festa.

A essa altura, já envolvida com a comunidade e suas histórias, percebi que minha fabulação ainda existia, e o romantismo que temporariamente acabou na minha chegada, ali voltava e estava mais forte, houve um entendimento que existe ali fé e amor pela tradição. Amor esse que os mais velhos se queixavam, pois muitos dos seus jovens lá não têm o mesmo interesse pelas tradições, já foram contaminados pela cultura da cidade. Mesmo assim o respeito à hora das rezas, as danças *Corradeira e Sussa* ainda estavam presentes, como manifestação e fortalecimento daquela cultura. “A dança é uma manifestação artística, criação de indivíduos, representação de um povo. Dança é arte e, como toda forma de arte, parte da

expressão individual e gera a memória coletiva de um povo.” (Strazzacappa, 2007, citado por Silva, 2018, p.252)

### **I.3 Regionalidade e Oralidade**

“O corpo é a morada que abriga as memórias, o lugar de sonhos e desejos, mas também das ambiguidades, dos medos e esquecimento” (Lopes, 2009, p.138)

Através da observação e das memórias corpóreas identificadas também como minhas, ficou claro para mim aonde a experiência no “Vão de Almas” me tocou. Foi na leitura do povo daquela comunidade que fiz também a leitura do meu povo, e o desejo de fazer histórias reais que fazem parte da vida de toda gente. O que me fazia ansiar por contar histórias de outros autores e poetas, como de Elomar Figueira de Mello, Cora Coralina, Conceição Evaristo, Manoel de Barros entre outros tantos, na verdade era o desejo de contar a própria história e fazer com que outras pessoas se identificassem e pertencessem a minha história.

Assim como dizia em seus deliciosos poemas, Cora Coralina (1965):

“Não sei... Se a vida é curta  
ou longa demais pra nós  
mas sei que nada do que vivemos  
tem sentido se não tocarmos nos corações das pessoas” (...)

Quem nunca atravessou no olhar de Cora Coralina, os becos que ela viveu no Goiás, os doces que lhe traziam poesias e o encantamento da sua existência.

A singularidade do linguajar regional de quem viveu ali ou mesmo do outro lado do mundo, mas que possui na memória, alguma lembrança de criança, e mesmo que de universos diferentes, consegue fabular através dos seus poemas.

Que dirá Arievaldo Viana que fez das suas histórias de menino, o livro “Nos tempos da lamparina”:

Foi assim que ao ler avidamente cada página pisei novamente na areia fria do riacho á sombra dos pés de oiticica, ouvi os bandos de capotes no terreiro, senti o cheiro do ferro a brasa, da folha verde de marmeleiro e da cinza de fogão a lenha que se misturava aos objetos do precioso monturo(...) (Araújo, 2018, p.15)

Viver essas histórias através da visão do contador, das vivências da personagem, entramos nelas como se fossem nossas, aqui em questão se passa no sertão do Ceará, localizado no nordeste brasileiro e eu que sou do Goiás, até mais próxima da Cora, quero adentrar naquele universo e sentir na mão o “pé de Oiticica”, mesmo não tendo a menor noção do que seja.

Adentrar no universo alheio, é ativar todos os sentidos da narrativa do outro e me fazer pertencer a ela. Isso sempre fez parte do meu imaginário quando criança, e mais a florado como atriz.

“Ele queria poder ver ainda mais vívido — as novas tantas coisas — o que para os seus olhos se pronunciava. A morada era pequena, passava-se logo à cozinha, e ao que não era bem quintal, antes breve clareira, das árvores que não podem entrar dentro de casa. Altas, cipós e orquideazinhas amarelas delas se suspendiam. Dali, podiam sair índios, a onça, leão, lobos, caçadores? (Rosa, 2005)

E com que maestria Guimarães Rosa nos leva ao universo das suas personagens, aqui um menino com olhar curioso para as primeiras experiências no sítio dos seus tios e sua primeira viagem só.

As minhas memórias que despretensiosamente as coloco nesse projeto, são partilhas de uma infância vivenciada através da reza, do cheiro da comida, da fé e de exemplos de muitas mulheres na labuta diária. Podiam ser apenas as minhas memórias, entretanto, deixá-las com encantamento e trazer a minha regionalidade, e fazendo assim do meu mundo “universal”, como diria Tolstoi<sup>14</sup>.

O que dizer então da oralidade popular que atravessa gerações. Na comunidade Kalunga, ao ouvir as senhoras falando, era o mesmo que sentar a beira da minha avó e a ouvir contar um causo, ou mesmo o que fez a caminho do mercado até em casa. A forma com que as palavras foram diminuindo, ou mesmo aumentando com uma expressão mais alargada, o ritmo da fala, tudo isso me levava ao meu eu lá atrás.

“Ihhh eu tenho mucho o puder de Deus, porque Deus passa sem nois, mas nois não passa sem ele.” Dizia dona Fiota, Kalunga de Vão de almas, falando sobre sua fé e da alegria de morar em meio a floresta (Podcast, 2021).

Aqui se tem na fala de dona Fiota, a realidade do povo antigo que não teve a oportunidade de estudar, mas também a fé inabalável no criador, a alegria de quem vive dentro do seu povo e se orgulha de onde vem.

Assim era minha avó.

---

<sup>14</sup> Lev Nikolayevich Tolstoi, mais conhecido em português como Leon, Leo ou Liev Tolstoi foi um escritor russo. Além de sua fama como escritor, Tolstoi ficou famoso por tornar-se, na velhice, um pacifista, cujos textos e ideias contrastavam com as igrejas e governos, pregando uma vida simples e em proximidade à natureza. Sua frase aplicada aqui é: “Se queres ser universal, comece por pintar a tua aldeia.”

Lembro que quando ouvi pela primeira vez o “Auto da Catingueira” de Elomar Figueira de Mello, especificamente o canto “Das Visage e Latumia”, uma pastora que desde nova se viu embreada nas matas a tocar cabras, suas andanças e suas histórias, me levaram pra lá, pro meio “mal-assombrado” da personagem.

(...) Nas minha andança dent dos serrado já vi coisa do invisive e do malassobrado/coisas de fazê arripiá os cabelo/ minha mãe me insinô qui o dismantel a sujera e o dismantel tombém é pecado/contô qui há muito na Lagoa Torta morava m'a mulé/falo in vida da morta dismantelada dos pé té os cabelo cuns dente marelo e os vistido rasgado varria a casa catano os farelo/e adispois amuntuava o cisco dum lado/m'a certa noite essa mulé qui é morta foi jogá o cisco/cuan abriu a porta deu cum bich qui ach qui era o Cão/apois trazia m'a pá de lixo e um ferrão na mão naquela hora nada lhe valeu/só teve tempo de soltá um grito/valei-me São Binidito!/tremeu feiz um fiasco cai baten os casco bateu no chão e morreu(...)  
(Melo, 1983)

Me recordo da excitação que sentia ao ouvir, e relembrar dos meus avós a falar daquela maneira, do medo e das histórias que também ouvia quando criança. Hoje ao escrever sobre esse processo, percebo que mesmo o contexto parecendo distante do resultado em cena, essas referências estavam lá, me fazendo um tapete cheio da energia de todas as histórias que li, ouvi, vivi, portanto, preenche a minha identidade regional.

Tive durante minha carreira de atriz, até então, o prazer de me debruçar de maneira especial em textos dos autores populares brasileiros, principalmente da região nordeste, que apesar da distância com minha terra natal, sempre esteve presente na miscigenação cultural que é a capital do Brasil, cidade de onde vim. Nos anos da licenciatura, um dos trabalhos mais marcantes foi interpretar a personagem Marieta, da peça “A pena e a Lei” de Ariano Suassuna, pela riqueza das personagens, a atmosfera criada entorno daquele universo singular nordestino, que causa empatia já no primeiro momento.

#### I.4 Eu e a *Mimesis Corpórea*

(...) “buscavam um mergulho interior do ator para descobrir sua organicidade e corporeidades.” (Ferracini, 1999, p.19)

A *mimesis corpórea* é um conceito criado pelo grupo teatral Lume, um grupo de experimentações num contexto acadêmico da Unicamp, um núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais, que encontrou na Universidade de Campinas, apoio para diferentes pesquisas. Uma dessas pesquisas baseada nas vivências feitas pelos atores e diretores da companhia e do legado deixado pelo seu fundador, Luís Otávio Burnier, comprometido com a investigação artística, permitiu o desenvolvimento de técnicas, no processo de criação da personagem. Depois do seu falecimento em 1995, o grupo se viu reinventando e aprimorando o legado. Dentre tantos espetáculos criados pelo grupo, destaco de forma particular, “Café com queijo”, um espetáculo que usa a *mimesis corpórea* como base de criação. Partiram de pesquisas de campo no estado do Tocantins, e outros lugares do Brasil, onde desenvolveram o espetáculo através da observação cotidiana das pessoas que representariam, seus gestuais, entonações vocais, a formas de agir e reagir delas.

“Ela possibilita ao ator a busca de uma organicidade e de uma vida a partir de ações coletadas externamente, pela imitação de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano. (Ferracini, 2003, p.1)

A *mimesis corpórea* tem um lugar de ator-observador, onde diversos elementos são observados, imagem, vivência, sons, ambiente. A partir daí, é imitado, experimentado, codificado e teatralizado de forma orgânica, consciente e verdadeira na atuação. Segundo Ferracini (1999), o processo passava pela “corporificação dos elementos observados e pesquisados e sua posterior teatralização, até chegar aos aspectos de interiorização na relação ator/material de campo”.(ibid., p.1)

Trazendo para o meu trabalho, eu já havia entrado em contato com alguns campos, primeiro o Vão das Almas, onde tive acesso a materiais diversos, destacando o corpo forte das mulheres, sua postura mais dura, a musculatura mais desenvolvida pela vida no Cerrado, havia ali uma variedade de corpos, de matrizes vocais, de tônus, mas todos com uma força. E foi ao observar as mulheres mais velhas que minha memória ativou a imagem corporal de minha avó, a mesma força, a mesma maneira de falar, de sentar e de agir. Depois veio o campo virtual afetivo, as coletas advindas da minha família, os áudios de Whatsapp, fotos secaneadas por celulares, sem muita técnica, perdendo assim os detalhes que poderiam me ajudar na *mimesis*, as videochamadas, que mesmo estando longe daquilo que almejava para minha etapa de pesquisa, serviram como base. Por fim o campo consciente e subconsciente oriundo de minhas memórias, um campo mutável, que conforme o acessava, ia se moldando, se aprofundando, chegando aos limites do que era imaginação e fato. Todos esses encontros me causaram incomodo, seja por me sentir um elemento estranho em meio ao povoado Kalunga, a frieza afetiva causada pela comunicação virtual, bem como as dores adormecidas de minha memória que despertavam durante o processo. Transitava aqui nos papéis de estrangeiro e não estrangeiro, o primeiro na minha pseudo invasão naquele povoado, e o segundo onde estava junto aos meus e minhas memórias.

“As sensações que reverberam na corporalidade do performer torna o seu trabalho um sinalizador da subjetividade de seu tempo, criando uma ponte entre a memória pessoal e a ficcional.”(Lopes, 2009, p.139)

Dentro do Lume há uma etapa prévia, que é o treinamento que seus atores praticam, uma etapa física, que envolve a ativação dos corpos, que os prepara para “receber” os materiais advindo dessas pesquisas de campo, para dar seguimento a teatralização da *mimesis*. Saliento que o Lume já possui mais de 35 anos de história, e que suas metodologias foram se aprimorando ao longo dos anos, os processos de conexão entre observações e passagem para cena se dão em ritmo diferenciado. Onde também o material coletado, passa por período de maturação até entrar em cena, atingido assim um grau de profundidade naquilo que é atuado. Eu não passei por tal treinamento de maneira efetiva, mas busquei, a minha maneira, e através de provocações externas, ativar esse meu corpo cênico. Também não tive tanto tempo para “maturação” de grande parte dos materiais que tinha em mãos, precisava colocá-los em cena. Aqui entra algo que acredito ter tornado meu processo, apesar da velocidade como ocorreu, mais fluído e com a profundidade necessária em cena, a pré-existência desses materiais em mim e nas minhas memórias.

Ao pesquisar sobre a montagem “Café com queijo” e o método da *Mimesis Corpórea*, me identifiquei com o processo, atrelei na minha pesquisa esse treino e fiz um paralelo com o meu processo criativo na construção das minhas personagens. Vale ressaltar, que a pesquisa realizada em torno da *Mimesis corpórea* foi complementada por intermédio da atriz Karla Calasans, uma atriz de Brasília que teve algumas experiências com o Teatro Lume e

generosamente fez uma sessão por zoom comigo, sobre o último Workshop que tinha feito com eles. Com base nessa conversa e análise de diversos textos pude compreender as implicações no treino do ator/atriz....

Nas palavras de Ana Cristina Colla (1997):

A mimesis me fez descobrir a beleza das pessoas a minha volta, no momento em que me obrigou a observá-las com novos olhos. Através dela vivi em meu corpo a fragilidade da Dona Maria, velhinha que me acompanhará em meus dias com sua beleza e seu riso estridente. Enquanto tema de pesquisa expandiu o universo de possibilidades a serem desenvolvidas: 1) Observação: como e o que observar na coleta de ações; 2) Codificação e memorização das ações observadas, exteriores a mim, já que eram coletadas de outra pessoa, animal ou foto. O que suscitou novas dificuldades pois até o momento só havia trabalhado com ações surgidas em sala de trabalho; 3) E finalmente como dar a minha vida a essas ações, sem roubar-lhes a particularidade. Como “colar” as ações de outro ser em meu corpo respeitando-lhe as características próprias. Como imprimir em meu corpo jovem os oitenta anos vividos por Dona Maria. (Colla, 1997, citado por Ferracini, 1999, p.20)

Fiz então minha lista segundo essa ordem:

- 1) Na minha observação, como o campo a ser observado eram os relatos das minhas tias, primas, minha mãe e claro, da minha própria memória, coloquei na frente as fotos, áudios e tudo que tinha de material, observei minuciosamente os detalhes e o que daquilo havia ainda nas minhas lembranças. Ao lembrar de cada história, de cada experiência vivida, observei que os materiais que tinha comigo criavam vida, e se tornavam reais.
- 2) Confesso que essa parte da codificação do externo a mim, foi mais difícil, visto que não me via fora desse processo, mesmo ao ouvir as vozes femininas tão familiares a mim, ainda era difícil a “externalização” desse processo, entretanto, ao me aproximar dessas vozes, gestos e corpos, eles foram se achegando a mim com um certo cuidado, de não ser uma atuação vazia,

de me colocar em risco, queria ali fazer uma ponte do real para a ficção, elas mereciam virar poesia.

3) Dar a minha vida a elas, aqui evidencio a construção de histórias vividas pela minha avó, mãe e tios/tias, ainda não na interpretação de mim mesma, das Anas que habitavam em todas essas outras. Confesso que durante os exercícios de criação e com todas as colaborações que esse processo teve, ressalto Isabel e Miriam, que com visões às vezes opostas umas das outras, me trouxeram muitas ações para essas composições, entretanto, mesmo seguindo o treino do Lume, me faltou o entendimento de conduzir os vários lugares que me propunha ocupar. As particularidades que respeitava dessas personas, também eram minhas e colar as ações bem era o que procurava em mim, já que as usava de forma inconsciente. A conexão de todos esses elementos, material coletado, memórias, me levou a algumas matrizes durante o processo e ali identifiquei uma estrutura de trabalho a seguir. Ensaios, repetições e edições foram feitos, assim como os atores do Lume, com elemento audiovisual agregando no processo, a edição dos ensaios gravados, me ajudou a encontrar muitas dessas ações conscientemente.

Voltando ao treino físico, me senti limitada algumas vezes em ver a minha postura, ou mesmo o meu peso em cena, a realidade que a imagem em vídeo me mostrava ampliada, por vezes era frustrante, mas também me provocava a entender mais sobre essas limitações, a de um “corpo gordo” em cena. Corpo esse que já provoço há algum tempo em cena, e fazer corpos menores, magros, mais velhos como o da minha avó, foi transformador. Percebi onde podia jogar com isso, e aqui ressalto algum treino advindo de Chekhov, dos meus corpos cênicos passados. Podia aqui manter a essência dos movimentos, mas de maneira mais madura, focando mais nos impulsos prévios aos movimentos, na energia e nas vibrações internas.

“O corpo de um actor deve absorver qualidades psicológicas, deve ser por elas impregnado, de modo que o convertam gradualmente numa membrana sensitiva, numa espécie de recetor e condutor de imagens, sentimentos, emoções e impulsos volitivos de extrema sutileza.” (Chekhov, 2003, p.2)

O desafio de transformação do ator no palco pode ser abordado de várias formas e a tentação de usar os hábitos acumulados e aplicados com sucesso no passado é grande e pode ser perigoso se for um recurso fácil. Mas, e quando a memória traz gestos, movimentos, ritmos, registos vocais já usados pelo actor, e podem, com experimentações, compor outros personagens? Eu queria confrontar esses corpos que habitavam em mim, corpos ancestrais, corpos de personagens passados, e trazê-los para cena novamente, para falar de mim e dos meus, com um novo olhar, um olhar consciente. É o que faço aqui, juntar experiências diversas, referências, pensamentos, para criar um novo elemento a partir dessa nova ótica, dessa junção, e por que nos é vedado utilizarmos de algo que nos é inerente? Podemos sim, utilizar, experimentar e aprimorar aquilo que com o tempo de atuação em palco sabemos que funciona e atinge o ponto. Repito que não se trata simplesmente do caminho fácil, mas de acessar atalhos para estabelecer uma conexão do actor com o palco, com o público, tornando essa troca mais rica e afetuosa.

No tempo de criação, o passado irrompe com a força que recupera e revela os subsídios pelos quais o sujeito se oferece aos estímulos do processo. Esses materiais são fonte de seu depoimento pessoal, são o próprio sujeito transbordando da pele as ações, sons, palavras e reconstruindo sua história pelas circunstâncias da ficção. (Giordano, 2008, p.4)

## I.5 A interpretação de si mesma

Partindo da sistematização da *Mimesis corpórea* no início dos processos de ensaio, pode-se identificar uma necessidade maior de outros caminhos por parte da atriz, mesmo usando o passo a passo do estudo do corpo visando a sua materialização, ainda era necessário o entendimento desses corpos e seus caminhos. A busca da atriz pela *mimesis* e a manipulação dos elementos observados, leva a um treino do corpo mais dilatado, intenso como na “dança pessoal”<sup>15</sup>. Existe a consciência que essa intensidade não foi totalmente utilizada pela atriz, bem como não chegou o tempo dedicado apenas ao tratamento desse corpo na sala de ensaio, pois se impôs também um tempo de dedicação na ilha de edição do material gravado.

Podemos atrelar nesse processo de criação o “Teatro imagem”<sup>16</sup>, do Teatro do Oprimido de Boal, como marca que se fez presente. Essa técnica consiste em uma possibilidade de transformação, em que através de imagens feitas por desenhos, fotos, danças e improvisações corporais, as pessoas transformam essas ações em imagens concretas e esclarecedoras desses sentimentos, por vezes coisas subjetivas e abstratas dessas imagens, são lidas como se fossem um texto. Pode-se dizer que esse também foi um caminho nas improvisações no processo criativo inicial no levantamento dos materiais.

---

<sup>15</sup>Termo utilizado pelo Lume, para definir a dinamização de energias potenciais do actor. (Ferracini, 1999)

<sup>16</sup>Essa técnica foi criada por Boal quando esteve no Peru onde, por dificuldades na comunicação, criou o Teatro Imagem como uma linguagem não verbal. (Boal,2005)

A minha experiência anterior sem dúvidas foi fundamental nos caminhos para esse processo, saliento aqui meu contato com a dança pessoal proposta por Graziela Rodrigues fazendo dois espetáculos baseados nessa metodologia, “Orixás” e “As Doze Badaladas”. Em ambos, o processo de criação foi baseado na tríade bailarina-pesquisador-interprete, porém, orientado pelos diretores brasileiros, Marcelo Alves e Debora Aquino. Nessa dança, nos colocavam em contato com a terra, chão, raiz, sugerindo um terreiro, um terreno fértil, onde produzíamos ali uma dança que partia das nossas sensações e lembranças, depois de repetidas vezes, eram selecionados os movimentos como partitura corporal para então entrar o texto.

“A concretude deste corpo, porque matéria e alma, nos ensina que a dança é consequência de umas tantas interações cuja chave é a memória do afeto.”(Rodrigues, 1997, p.32). Recordo da repetição como forma de deixar essa partitura mais orgânica.

Uma experiência mais recente que certamente contribuiu no entendimento das subjetividades desses corpos, foi o curso que fiz pela Instituto de dança do Instituto Federal de Brasília, curso de extensão “Butoh-TE - Caminhos e Sombra e de Luz”, ministrado por Tiago Lanuck, onde pude através desse método exercitar o treinamento corporal do artista contemporâneo. A dança oriental de Butoh, que trabalha a proposta filosófica e imaginária dos dançarinos Kasuo Ohno e Tatsumi Hijikata. Tiago Lanuck inaugura a nomenclatura Butoh-Te, que cruza treinamento físico, reflexões e improvisos performáticos, agregando a entrega do corpo, as sensações e energias, trazendo para a dança a energia, o sagrado, e as matrizes ancestrais do povo japonês. Tive ali, experiências de potencial energético importantes que pude trazer para meu corpo através das lembranças. Acredito que essas experimentações anteriores, já eram uma forma de alcançar algo mais pessoal e espiritual.

É curioso como isso antecede um desejo inconsciente de me externalizar. Nesse processo pude fazer um feedback e me provocar ainda mais, assim como na vivência com os Kalungas. Foi como se aquelas imagens se multiplicassem em pensamento, tais como slides acelerados das minhas memórias, gestos ancestrais, as vozes fluíram em uma gama de matrizes, de corpos que aqui pude repeti-los, adorná-los e cristalizá-los.

“Stanislavski pesquisa o si mesmo. Pesquisar o si mesmo é pesquisar a vida inteira; o mestre queria fazer a vida acontecer no palco.”(Copeliovitch, 2016, p.79).

Ao trazer a personagem goiana que recebe o público com café e biscoito de polvilho, trouxe improvisações dessas matrizes e ao final dessa mistura pude identificar como a “Ana” era composta de suas tias e primas, com uma fala um pouco mais alta, como se ali todas quisessem falar ao mesmo tempo, um tom comum entre as mulheres que preparam a comida, arrumam a mesa e contam casos.

A Ana criança tem a leveza e humor desse olhar infantil, que pude observar também no comportamento dos meus filhos, questionamentos importantes que duram segundos, tédios que logo se dissipam ao ver algo curioso. Ana adolescente, engraçada e atrevida e com muitas questões a ferro e fogo.

Foi através dessas sensações que fui dançando, experimentando.

Ana mulher que se enxerga apaixonante e que ao ouvir o relato da avó entende que não é tão simples ser mulher. Nessa Ana em particular, foi preciso haver uma quebra e um distanciamento, gerando no espectador, cúmplice daquele depoimento, um constrangimento com o relato.

A primeira coisa a se fazer é, portanto, quebrar essa distância a que o espectador automaticamente se coloca; irritá-lo, provoca-lo, desarma-lo, para que se possa contar totalmente com ele e introduzir o discurso crítico e essencial numa atmosfera sem preconceitos, de espectadores que perderam os seus privilégios e estão ali, disponíveis e sem esquemas, para aceitar ou rejeitar, contando para esta tomada de decisão com forças que nunca sobre ele atuaram na plateia de um teatro. (Cary & Ramos, 1973, p.121)

Por fim a Ana mãe, mulher, filha e neta. Uma Ana completamente exposta e dando ali o seu relato, despida de persona. Apenas ela, entregue e olhando nos olhos do seu íntimo e do espectador.

Como atriz não mensurava, no início do processo, uma maneira de criar uma narrativa interiorizada sua e da sua família, achando prudente aplicar junto à *mimesis*, outras experiências que também fazem parte desse corpo atuador e cheio de personas. Era importante trazer algumas personas da comunidade Kalunga, que remetiam corporalmente à sua avó, tia e primas, contudo ao centralizar e visualizar as imagens feitas, pôde se deter em algumas e reproduzi-las novamente, até entender gestos e movimentos que acionados repetidamente, ganhavam um olhar plural face ao material em evidência.

Nesse primeiro momento, alonguei, ouvi um vídeo sobre as etapas da *mimesis* e coloquei músicas e causos Kalungas durante o exercício, me lembrei de uma senhora com a qual eu conversei e imaginei um corpo pequeno, com pernas de alicate, e simulei nessa caminhada algum peso da idade dessa senhora, e por algumas horas realizei atividades imaginárias dessa senhora, ora como minha avó a fazer beiju<sup>17</sup>, ora como minha mãe a arrumar a casa, ora coma a dona Meire ao final da tarde a sentar na varanda, tomar seu café a olhar a paisagem, com cacoete de

---

<sup>17</sup>Beiju, uma comida feita de farinha de mandioca, também conhecido como tapioca. Comida de origem Indígena, amplamente difundida na culinária brasileira.

mastigar a língua, tentei sentir o tempo e aquela solidão. (Diário de Bordo da atriz, 2021)

Esse levantamento das personas apresentadas no espetáculo, culminou no entendimento da importância da representação da atriz como costura. No ensaio com a Isabel, vimos como “diversas” Anas perpassavam a narrativa, a Ana criança/neta, Ana adolescente, Ana moça, Ana mãe.

Essas Anas norteavam a história apresentada, unindo os fragmentos dessas memórias e dos corpos que a atriz encontrava em si mesma.

## **I.6 Teatro Documental**

“(...) o Teatro Documentário se distingue particularmente por apresentar uma dramaturgia documentária que faz uso da reutilização de fontes e documentos históricos”(Giordano, 2013, p.1). O teatro documentário hoje já se faz presente em muitas obras e com muitas denominações, desde que começou a ser sistematizado como um gênero teatral no início do séc. XX. Segundo o breve ensaio sobre o conceito de teatro documentário (Giordano, 2013), se apresentam algumas fases distintivas ao longo do percurso cronológico. Ao pensar na narrativa desse processo, falar de mim, da história da minha avó, esses relatos apresentados, se tornam algo maior, talvez como recuperação histórica das minhas memórias e experiências. Uma narrativa simples, tão comum que correlaciona com história de tantas outras pessoas. Entretanto, as fontes “documentos” usados nesse trabalho, ao invés de ilustrar

ou conferir factualidade, têm como objetivo envolver o espectador na narrativa contada pela atriz. Na primeira fase do teatro documentário, se fazia uso desses documentos para fins políticos, usado muito por Piscator e Brecht no teatro Épico. Definitivamente não apresento um teatro político com recurso ao “distanciamento”, mas vejo muitas nuances desse processo com alguma legitimidade na luta por igualdade das mulheres apresentadas nesse enredo. Por exemplo, ao ser apresentada aqui a realidade da minha avó, de forma poética, mas realidade essa ainda vivida por muitas mulheres ao redor do mundo, trago para a cena questões de extrema importância a serem refletidas.

“O ato de documentar, já com Piscator, adquiriu uma conotação investigativa, pois pressupõe que o documentarista tinha um olhar compreendido aqui como ponto de vista, tentando perceber na realidade dados que em si são metáforas para entendê-la de maneira ampla.” (Soler, 2013, p.138)

Marcelo Soler<sup>18</sup> no seu artigo do campo documental, relembra que Piscator coloca a questão do ponto de vista documental, da investigação que esse gênero traz. Em paralelo, reforço ainda neste processo de dramatização documental, a questão da luta da igualdade das mulheres para ter uma vida mais justa, visto que, a violência doméstica que cito na realidade da minha avó, é também a realidade das mulheres da comunidade Kalunga e de muitas outras realidades pelo mundo. Serve sim, uma questão investigativa sobre esse prisma, não um instrumento de investigação, mas ao mencioná-las em muitos momentos da narrativa, já as coloco como uma problemática social.

---

<sup>18</sup>Marcelo Soler, mestre, doutor e pesquisador do teatro documentário, já encenou muitas obras e atualmente integrante do grupo brasileiro “Teatro documentário”.

Na segunda fase, ainda como caráter investigativo, Giordano e Soler, apresentam a presença do grupo *Living Newspaper*<sup>19</sup> como maiores influenciadores e investigadores cênicos que agiam política e socialmente.

Já na terceira fase, é atribuído a Peter Weiss na teatralização do espetáculo “O Interrogatório” e à dramaturgia baseada em depoimentos reais prestados no tribunal, como tratando-se de Docudrama. “(...)Peter Weiss inaugura assumidamente um projeto de Teatro Documentário como possibilidade de criação de uma dramaturgia que estabelece um diálogo com as necessidades políticas contemporâneas.”(Giordano, 2013, p.2)

Também Peter Brook na mesma perspectiva, constrói uma dramaturgia de um conflito no campo de guerra, com a intenção de conscientizar o espectador da importância de tomar partido de conflitos ideológicos mundiais.

Ao falar da migração dos meus avós para dar mais dignidade aos filhos em outra cidade, abordo também a relação de sobrevivência dos menos afortunados, principalmente de uma realidade da miséria brasileira, que ainda hoje, tantas décadas depois, pouco se alterou. O diálogo dessas necessidades, certamente atravessa o espetáculo.

Já no que se diz respeito à quarta fase do teatro documentário, se encontra Augusto Boal, influenciado pelo grupo *Living Newspaper*, que tinha como base de criação as notícias de jornais e dessa forma conseguindo burlar a censura da época. Aliás, o Teatro do Oprimido de Boal (2005) tinha a característica de deixar claras todas as formas de opressão. Através das várias modalidades, Teatro-Fórum, Teatro do Invisível, todas tinham a mesma forma de tornar visível as injustiças sociais. Foi com Teatro Jornal que começou o TO, num tempo de muita

---

<sup>19</sup>De acordo com Marcelo Soler, as peças do Living Newspaper eram escritas por pesquisadores-escritores que tomavam notícias de jornais da época. (Soler, 2013)

censura, Boal desenvolveu uma técnica que permitisse a ele e outros atores atuar mesmo diante a repressão. Através de leituras de jornal, o grupo fazia a interpretação do que era dito nas entrelinhas e assim apresentava no palco formas de se libertar daquela opressão ditatorial, usando muitos recursos como a improvisação, leitura simples, leitura cruzada, leitura com ritmo, texto fora de contexto, entre mais de dez outras formas. O público-alvo naquela altura eram os sindicatos, grupos estudantis, delegações. Eles mostravam aos espectadores como se fazia o Teatro Jornal, possibilitando o aparecimento de muitos outros grupos e a sua multiplicação.

“A técnica representava um avanço na inclusão de oprimidos e oprimidas, no processo de produção teatral. O teatro servia como espelho no qual a comunidade podia ver seus problemas refletidos, analisar a realidade vivenciada e buscar os meios para superar a situação indesejada.” (Santos, 2016, p.81)

Na cena que fala da migração, a narrativa da atriz ecoa como um grito, faz o uso de um tom militar, acompanhado da marcação do bumbo, como ao anunciar mortos de uma guerra, essa quebra intencionalmente se associa ao distanciamento que o teatro documental propõe, serve de espelho para o espectador, sai da poesia de uma música também forte, mas para realidade que ali se declara.

“No teatro contemporâneo, o ato de documentar nada mais é do que construir um ponto de vista sobre a realidade, tendo em vista que a representação nunca aborda a totalidade, mas sim a fragmentação seletiva dos factos.” (Giordano, 2013, p.8)

Fica assim patente, nestes brevíssimos exemplos, que a linguagem múltipla do teatro documentário, gera imensas possibilidades de criação e pesquisa a partir do “Campo Documental”. De acordo com Soler, no caso dessa pesquisa, quando a recordação é trazida para o contexto de relato, a transposição de cena ocorre e a natureza do tema se transforma. No desenvolvimento de um processo de criação são convocados múltiplos saberes, e esse gênero agrega cada vez mais, e esses saberes são partilhados ao longo dos anos, fazendo que em outros contextos teatrais facilmente se encontrem rastros da sua presença. É transformador, transforma quem faz e quem assiste. É nesse âmbito que registro o caminho do *Memórias de mim* por esse gênero, sob o olhar dos fragmentos de memórias aqui construídos e pelos documentos coletados e projetados em cena.

## **II. O processo de criação do espetáculo Memórias de Mim**

### **II.1 Base de pesquisa, relatos e imagens**

A primeira etapa consistiu em buscar fotos, relatos das suas memórias e das mulheres vivas de sua família. Se por um lado o contexto pandêmico impediu uma ida ao Brasil para uma coleta pessoal, na inter-relação e escuta dessas mulheres, possibilitando uma pesquisa mais rica, por outro lado, as ferramentas tecnológicas disponíveis foram bem utilizadas pela atriz que conseguiu reunir muitos materiais, entre eles, fotos, gravações e depoimentos áudio.

Uma segunda etapa foi reavivar o corpo da performer. A atriz contou com a ajuda da sua amiga diretora que a provocou em alguns exercícios em encontros feitos online pela plataforma Zoom. Buscaram ali, trabalhar algo fora da atriz e do que ela trazia com ela, na busca de entender mais suas resistências físicas e controle do corpo, realizando alguns exercícios que a distanciavam mais ainda dos corpos que ela já trazia consigo e conhecia bem.

Entretanto, a atriz percebeu que ao insistir em buscar maneiras diferentes de interpretar, uma nova voz, um novo corpo, uma nova dinâmica, além de um ciclo vicioso no processo de criação, era produzir um outro tipo de corpo que não era aquele onde queria se concentrar. Ao estabelecer que era daquela memória corporal que queria falar, não fazia sentido não mergulhar em si mesma.

O ator/atriz traz consigo a necessidade de inovar nas suas criações. É por natureza criador/a insatisfeito/a. Mesmo que, “usar o seu armário” pareça ter uma carga pejorativa e inaceitável pela classe artística e crítica, o que seria do/a ator/atriz se não fossem todos os

processos estudados, criativos e aglomerados no seu instrumento de trabalho que é seu corpo e mente?

“Cada indivíduo desenvolve uma caracterização exterior a partir de si mesmo e de outros; tirando-a da vida real ou imaginária, conforme sua intuição, e observando a si mesmo e aos outros.” (Stanislavski, 2013, p 32)

Alguns exercícios como definir sensações e nomear cada uma por cores, sugeridos por Miriam Virna, deram ao processo uma camada mais abrangente no que se referia aos sentimentos. Até então eram apenas exercícios dissociados do material coletado, apenas a atriz com seu corpo, voz, experiências. Paralelamente, foram três meses entre áudios, videochamadas, emails com relatos das suas tias, primas e mãe e até o seu próprio relato de memórias mais resistentes ao longo dos anos, que confluíram na finalização da coleta desses dados.

Esse material foi organizado pela atriz, numa espécie de cronograma temporal de lembranças vividas não só por ela, mas por todos que ali participaram. Dessas histórias muitas foram experimentadas, entretanto só algumas foram selecionadas. E entre tantas tão interessantes, dois roteiros foram levados para sala de ensaio.

Houve recolhas também da comunidade do Vão de Almas, de outras comunidades que já conhecia também de natureza Kalunga, das suas experiências com a comunidade de São Jorge um vilarejo em Goiás, onde também existem outras comunidades Kalungas, das quais a atriz estava mais próxima, pois, já fazia ali um trabalho comunitário há mais de 20 anos.

A experiência em comunidade, não podia deixar de trazer para esse processo Augusto Boal<sup>20</sup>, com seu olhar legítimo das condições humanas, condições essas que abrangem toda subjetividade das questões sociais que são sempre associadas, a forma de viver e sobreviver de um povo.

Augusto Boal (1931-2009) foi um dos dramaturgos que mais contribuiu para a criação de um teatro genuinamente brasileiro e latino americano. Desde os primórdios de sua carreira, no teatro de Arena, até o Teatro do Oprimido, técnica que o tornou mundialmente conhecido, passando pelas Sambóperas, sua preocupação foi a de criar uma linguagem que pudesse traduzir a realidade do seu país, uma maneira brasileira de falar, sentir e pensar. Essa preocupação imprime ao seu trabalho uma dimensão política e social, concebendo o teatro como instrumento de transformação alicerçada na temática e na linguagem.(I.A.B., n.d.)

Os caminhos percorridos por Boal em busca de uma identidade própria, tanto na encenação como na dramaturgia, através de seminários de dramaturgia, o levaram a entender que podia-se abordar no palco a realidade política do momento, fazendo o espectador pensar, assim como fazia Brecht<sup>21</sup>. Interpretando personagens seus conterrâneos, ele dava um carácter próprio às histórias brasileiras, estimulando o público a analisar.

Apesar do foco do trabalho, não ser de luta por condições melhores para essa comunidade, entender como vivem e representar essa realidade através das histórias comuns

---

20 Augusto Boal, fundador do teatro do Oprimido, O Teatro do Oprimido é um método criado por Augusto Boal com o objetivo de estimular o diálogo sobre a realidade, com uma visão crítica e transformadora dessa realidade, no teatro do oprimido as pessoas devem ser protagonistas da sua própria história, para compreender o problema que enfrentam e buscar meios de superá-los, acontece quando analisamos o passado no presente e assim podemos reinventar e transformar o futuro.

21 Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dramaturgo, romancista e poeta alemão, criador do teatro épico anti aristotélico. Sua obra fugia dos interesses da elite dominante, visava esclarecer as questões sociais da época. ([https://www.ebiografia.com/bertolt\\_brecht/](https://www.ebiografia.com/bertolt_brecht/))

entre mulheres de forma poética e verdadeira, faz parte de um posicionamento político e social.

A princípio a atriz se preocupou em relatos de causos<sup>22</sup> dos próprios nativos, casos que são contados para as crianças que vivem em meio a mata, histórias mal-assombradas, que particularmente eram as preferidas para a performer. Entretanto quando a imensidão de relatos, histórias da sua família, em especial da sua avó foram sendo acessadas pela atriz e quem as contava, se percebeu o quanto cada uma dessas histórias seriam importantes ser recontadas e da potência que cada uma trazia para o processo.

Muitas histórias já perdidas na linha do tempo, mas retomadas com mais verdade e sentimentos, faziam cada vez mais sentido como mulher que representava ali todas as mulheres que a atravessavam, não só da sua família, mas por todas que tinha na história, resistência, fé e amor, e ali eram muitas, em especial as mulheres Kalungas.

O hábito de ouvir histórias desde cedo ajuda na formação de identidades; no momento da contação, estabelece-se uma relação de troca entre contador e ouvintes, o que faz com que toda a bagagem cultural e afetiva destes ouvintes venha à tona, assim, levando-os a ser quem são. (Torres & Tettamanzy, 2008, p.2)

Então, decidiu-se apenas pelos relatos familiares, onde todos ou a grande maioria envolvia sua avó, ali também simbolizando a mulher Kalunga.

---

22 Prosa- “causo”, histórias EX: Vô te contar um causo, uma prosa”

Já com algumas histórias selecionadas e com entendimento que o exercício em questão era aproximar a atriz cada vez mais desses corpos que conhecia tão bem internamente se colocava a questão: Como externalizá-los?

No trabalho com seus arquivos, conscientes ou inconscientes, o performer vai buscar formas de materializar aquilo que sente, daquilo que lembra. O discurso que se constitui é heterogêneo, fragmentado e disperso por envolver os diferentes sentidos pelos quais ele é afetado.(Lopes, 2009, p.137)

O desafio sem dúvida era tomar consciência dessas memórias baseadas não somente na atriz, mas também das suas primas, tias e mãe. Reproduzi-las apenas não era o objetivo, entretanto, aprofundá-las ainda mais, seria possível?

## **II.2 O Audiovisual como suporte**

“Mas ao longo dos anos, ao mesmo tempo em que o cinema buscou alcançar uma independência e autonomia em relação ao teatro, também houve um percurso de aproximação entre estas duas artes, com a utilização da estética cinematográfica dentro dos espaços cênicos, através de telas e espaços para projeção”(Molina Jr, 2015, p.58)

Segundo Molina Jr. (2015), no seu artigo “Experiência audiovisual na cena teatral”, onde faz um breve e interessante apanhado sobre as primeiras experiências do audiovisual no teatro até os dias de hoje, faço aqui uma reflexão sobre essa importante ferramenta nesse processo.

A utilização das projeções de vídeo em espetáculos teatrais já deixou de ser uma novidade há muito tempo, peças e mais peças de teatro utilizam essa ferramenta dentro da cenografia, seja na simples projeção de vídeos, seja numa rebuscada encenação baseada em *videomapping*, com auxílio de incalculáveis projetores, ou em peças onde o cinema se funde com Teatro, com cenas editadas e projetadas em tempo real. Na montagem do espetáculo *Memórias de Mim*, o audiovisual esteve presente em praticamente todo processo.

Parti em princípio a gravar os ensaios, dessa forma colhia material para que tanto a Isabel, quanto a Miriam pudessem ver meu processo, já que era difícil conciliar horários com as duas, por outro gostava de estar só para criar, experimentar corpos, matrizes vocais, cenas. Comecei então a criar uma rotina de após cada ensaio, assistir ao material gravado, e com auxílio do Rogério, selecionar as partes que eu considerava boas, e realizar mesmo uma montagem mais próxima da linguagem audiovisual. A seguir, com material já compilado, enviava para Isabel e para Miriam verem o caminho que estava a seguir. Como este processo tão comum no ambiente audiovisual poderia melhorar minha performance em cena? Mesmo preferindo o processo habitual, com uma direção ativa, ao meu lado, dando os caminhos, esse processo me permitiu ao mesmo tempo estar no lugar de atriz e encenadora, com algum *delay* entre as duas, mas, mesmo assim, pude me dirigir, e na observação dos vídeos, fui traçando o caminho.

O audiovisual também, através do *streaming*, possibilitou uma intervenção maior da Miriam, que pôde ver ao vivo algumas sessões de ensaio, e fazer apontamentos cruciais no que diz respeito ao meu corpo em cena, na forma como eu interpretava o texto e principalmente na construção do esqueleto dramático do espetáculo.

Quando não era possível a presença da Isabel e nem da Miriam por Zoom, segui gravando os ensaios, sempre colocando em prática as minhas observações na montagem do material anterior, bem como as orientações da Isabel e da Miriam. Muitas das cenas gravadas foram efetivamente usadas na montagem.

“A tecnologia tinha como função dar verossimilhança ao relato”(Giordano, 2013, p.3)

Neste caso, Giordano menciona o apoio dentro da tecnologia especificamente em cena, mas usufrui dela em todo o processo criativo de forma ativa.

Ver as gravações foi de suma importância na construção das personagens e em especial as características gestuais identificadas como as memórias corpóreas em questão.

Realizar literalmente um zoom sobre as cenas, permitiu encontrar as semelhanças e trabalhar a partir daí, cada corpo representado, o da avó, o da tia ou de alguma senhorinha que vi na vivência da comunidade Kalunga.

No passado, tive a oportunidade de assistir algumas montagens do diretor e provocador José Celso e hoje entendo melhor a transição literária para cenografia audiovisual das suas encenações, apesar de em contraste com meu processo, percebo essa linha criativa nas “Memórias de mim” e como a linguagem cinematográfica nos provocou nessa montagem, através dos símbolos, da fragmentação do roteiro e dos recursos de iluminação e sombra. A experiência audiovisual nos deu um olhar privilegiado na costura das cenas e apropriação dessa linguagem para sensibilizar e contar essa história.

### II.3 Estruturação e Cenas

Depois da seleção dos textos que iriam entrar no espetáculo, iniciou-se um processo de construção da dramaturgia. O desafio se colocou em como, a partir de diferentes relatos, criar uma narrativa coesa, incluindo as regionalidades e religiosidades, as memórias da atriz, e ainda elementos de contemporaneidade. Foram criados 5 momentos, 4 desses baseados nas histórias, e um inicial de apresentação do universo onde minha avó viveu. Das histórias selecionadas estavam: a minha percepção da “missa” quando criança, reflexões sobre a fé passada pela matriarca da minha família; os “nove irmãos”, onde eu descrevia cada um dos meus tios, e onde eu trabalhava seus corpos a partir do que estava presente em minhas memórias; a estupefação em “nunca beijou”, onde eu relatava uma memória da minha adolescência, onde descrevia o não primeiro beijo da minha avó; e por fim “milagre da vó Zefina”, a partir de um texto escrito por Rogério, onde era narrada uma história “clássica” da minha família sobre o falecimento da minha avó.

Comecei então o trabalho de me aprimorar nos textos, horas e mais horas dedicadas a fixação dos mesmos, para depois partir para a interpretação. Com esses textos decorados iniciei as experimentações. Ensaio sozinha na maioria das vezes, fui utilizando o recurso da gravação em vídeo, fazendo o mesmo texto de formas diferentes. Depois levava esse material gravado para a ilha de edição, onde eu podia escolher o que me agradava em termos de interpretação, e daí enviava para Isabel e posteriormente para Miriam. Nem sempre a devolutiva era a que eu esperava, e a disparidade entre as opiniões de nós três (eu, Isabel e Miriam) às vezes acabava por me confundir os caminhos. Resolvi que iria me guiar pelas

minhas convicções, ouviria sim aquilo que fizesse sentido, e defenderia aquilo que para mim fazia sentido nas cenas.

Pouco a pouco as cenas, em separado, foram tomando forma, os elementos de cada uma foram sendo elencados, com contribuições coletivas e pontuais. A partir de uma provocação de Miriam, fui em busca desses elementos de cena, que objetos eu guardava nas lembranças da casa da minha avó. Recorri novamente aos meus familiares, investigando o que cada um tinha de lembrança daquele lugar. O rádio, a televisão, as panelas, a comida, o penico, as cortinas de banheiro, as imagens dos santos, as fotos emolduradas na parede. Desses selecionei a televisão e uma imagem de santa Luzia.

Um elemento que eu gostava que entrasse no espetáculo, era alguma comida que minha avó fazia, algo regional. Como no texto de apresentação eu falava sobre o biscoito de polvilho, pensei em inseri-lo de alguma forma no espetáculo. Contudo relutei sobre realmente materializar o biscoito no espetáculo, pois já tinha visto outros espetáculos que usavam esse recurso de preparar um alimento em cena e distribuir para a plateia, como “Calango Deu!” de Suzana Nascimento, que me tocou imensamente quando assisti anos atrás, onde era feito um café em cena, e “Enluarada” de Caísa Tibúrcio, onde a mesma cozinhava uma galinhada em cena. No fim acabei por colocar o biscoito em cena pois se fez necessário, como condução essa memória afetiva atrelada ao biscoito e agregava muito a cena inicial. E por conta desse biscoito, outra cena do espetáculo surgiu, que é a cena da receita do biscoito de polvilho.

Os ensaios se deram inicialmente numa sala da Arena de Évora, sem estrutura teatral. A seguir migrei os ensaios para uma sala na Sociedade Harmonia Eborense, que da mesma forma que a Arena de Évora não tinha uma estrutural teatral. Lá os ensaios tiveram uma importância maior, cenas como a receita do biscoito de polvilho e nove irmãos começaram a

tomar corpo. Mas foi na mudança para a sala T10 do Pólo dos Leões, conhecida como a “casinha”, que o espetáculo realmente deu um salto. Aquele lugar se materializava na casa da minha avó a cada ensaio. Foi aí que Isabel ligou uma chave crucial para o meu entendimento, que aquele espaço era realmente a casa da minha avó, que ali revisitava e convidava a plateia para aquele lugar onde as memórias criavam vida.

Foi durante um ensaio na casinha, com a Isabel, que veio outra colaboração importantíssima para o meu entendimento na interpretação das cenas, a decodificação das Anas que perpassavam as cenas do espetáculo. A Ana que fazia a apresentação inicial, uma persona criada por mim, que era um eu atual, contudo um eu “breteira”, mais caricata, um jeito que costumo me comportar nas festas de família, com sotaque e trejeitos goianos. Depois essa Ana se transformava na Ana criança na cena da missa. Seguiu então para uma Ana de hoje na cena “Reza na casa da Vó”. Voltava para uma Ana adolescente na cena “Nunca Beijou”, e finalizava numa Ana crua, sem máscaras, uma Ana que sofria a dor da perda no seu relato pessoal. “Esse passeio dos corpos, vetores de corpos que vão se transformando e que são sempre a Ana, que se encontram e têm em comum a Ana França.”, concluiu Miriam Virna em conversa.

Na casinha fui em busca de uma cenografia que ao mesmo tempo me remetesse a casa da minha vó, mas que soasse contemporânea, afinal estava a fazer teatro em Portugal, e muito da cenografia do que vi por cá tinha estética nada parecida com minhas experiências em teatro regional brasileiro. Pensei em colocar porta retratos suspensos, projeções em vídeo *mapping*, vários devaneios que fugiam imenso ao que de facto era a essência desse espetáculo.

A eliminação de música (ao vivo ou gravada) não produzida pelos atores permite que a representação em si se transforme em música através da orquestração de vozes e do entrechoque de objetos. Sabemos que o texto em si não é teatro, que só se torna teatro quando usado pelo ator, isto é, graças às inflexões, à associação de sons, à musicalidade da linguagem. A aceitação da pobreza no teatro, despojado este de tudo que não lhe é essencial, revelou-nos não somente a espinha dorsal do teatro como instrumento, mas também as riquezas profundas que existem na verdadeira natureza da forma de arte. (Grotowski, 1976, p.18)

Aos poucos tudo foi caminhando para o mais simples, não tinha um cenógrafo, não tinha recurso financeiro para conceber nada, então me aproximando um pouco do teatro pobre que Grotowski propõe, claro nas suas devidas proporções, pois utilizamos recursos de iluminação, projeção e sonoplastia nesse espetáculo, entretanto, de maneira mais minimalista, fui montando meu cenário com coisas simples, uma cadeira, uma mesa, um tapete, um abajur, um pequeno aparador, a imagem de santa Luzia deu lugar a um calendário com a imagem da santa, muito presente nas casas brasileiras, a TV deu lugar ao rádio, e os porta retratos suspensos, viraram fotos projetadas na parede. Tudo acabou por se encaixar perfeitamente. Aquilo ali aos olhos da plateia, se transformou na casa da minha avó.

Parto agora para descrição da montagem de cada cena, as iniciais e de transição, criadas para estruturar o esqueleto do espetáculo. A ordem a seguir segue exatamente a ordem das cenas durante o espetáculo.

### II.3.1 Biscoito de Polvilho Frito

Muito antes de saber o que ia fazer como projeto de mestrado em ator encenador, fiz uma viagem a Madrid, em janeiro de 2020, e participei de um projeto no Teatro del Barrio, onde através de uma espécie de entrevista, os entrevistados realizam uma troca com o entrevistador, um passava algo da sua história para o outro. Ele me passou uma receita de Migas e chouriço do seu tio e eu passei a receita do biscoito de polvilho frito da minha avó. Era ali um prenúncio do meu trabalho sobre as minhas memórias, e lá já estava presente essa lembrança marcante do biscoito de polvilho que permeou minha infância até os dias de hoje.

Essa cena é advinda do primeiro texto escrito para o espetáculo, nela eu faço um apanhado do povo goiano, dos seus costumes, levanto dados geográficos, faço correlações com o povo alentejano, essa cultura do campo, apresento o biscoito de polvilho e sirvo o biscoito de polvilho. Nos primeiros ensaios insisti na interpretação do texto, em nuances mais sentimentalistas, afinal estava falando das minhas origens. Pedi então um feedback para Isabel que numa primeira conversa mais produtiva me sinalizou muitas materialidades em que me apoiar, já para a Miriam, que honestamente me sugeriu não interpretar. Fiquei um tanto confusa, como poderia parar de interpretar, não era esse meu ofício? Foi então que percebi, depois de analisar a gravação do ensaio, o lugar onde eu estava a ir, eu estava interpretando algo que eu sou, ao invés de simplesmente ser. Não havia ali a necessidade criar subterfúgios, entonações, eu estava falando de mim mesmo, de onde eu venho e fazia sentido legitimar essas sugestões da Miriam com as materialidades do texto como indicou a Isabel.

E fui aos poucos evoluindo, através principalmente da improvisação, depois de ter tomado posse do texto base, usei minhas habilidades como atriz de rua, e experimentei. Até

que num desses improvisos, encontrei a persona goiana, mais caricata, algo que sempre esteve presente dentro de mim. Fui moldando essa persona, e a fiz mais espevitada, e um pouco frenética. O tom da cena era mesmo de comicidade, envolver ao máximo os espectadores para adentrarem no terreno das minhas memórias.

Então a construção da cena se deu da seguinte forma: primeiro a plateia que chegava era levada a varanda da casinha e lá aguardava até que todo público estivesse presente. De dentro da casinha, eu começa a cantarolar uma pequena música que o Rogério compôs sobre o biscoito de polvilho. Durante os ensaios finais senti ali a necessidade de inserir também alguma música que minha avó costumava ouvir. Nessa altura tive o privilégio de ter minha mãe e meu pai na minha casa em Évora, e aprofundar minhas pesquisas in loco com eles. E foi minha mãe quem falou da música “As andorinhas voltaram” do Trio Parada Dura, que minha avó gostava. Quando o Rogério usou ela no ensaio, na mesma hora fui transportada para a casa da minha avó, e isso ajudou imenso a entrar na cena. Então logo após eu cantarolar a música do biscoito de polvilho, o Rogério soltava “As andorinhas voltaram”, vinda do rádio e eu cantava junto. A seguir eu abria as portas da varanda da casa e avistava o público. Em tom de surpresa pela presença deles iniciava meu texto, montava uma mesa na varanda e oferecia o biscoito de polvilho, biscoito esse que era feito pouco tempo antes da apresentação começar, para manter a textura ideal. Nesse momento eu fazia uma improvisação com a plateia, e ia pincelando o texto. Por vezes dava voltas ao texto tendo como principal interlocutor o público que interagira comigo, mas como já sabia o esqueleto do texto era fácil voltar ao rumo. “Como ele declama suas falas e como cumpre as instruções, são as portas abertas para um vasto campo de improvisação.”(Chekhov, 2003, p.42)

No desenlace da cena, falava sobre o aspeto religioso do povo goiano, adentrava a casinha e convidava a plateia a entrar.

### II.3.2 Tudo católico

Nessa cena eu queria falar com um certo tom de sátira sobre a rotina mais importante para os católicos, a missa dominical. Lancei ali um olhar de criança sobre a imposição dessa rotina desde os tenros anos, e que de quase nada são realmente catequizantes. Tracei ali um paralelo entre o que era imposto e de onde eu realmente desenvolvi minha fé, nas rezas na casa da minha avó.

Para a cena usei a coreografia da missa, o movimento de sentar, levantar e se ajoelhar. Como forma de dar mais amplitude, esse movimento era repetido de maneira frenética, bem acima do normal, e os textos ditos nos intervalos. Ali levantei de maneira subtil, questões sobre o que de facto se passa na cabeça de uma criança que pouco entende o que é dito durante a missa, e tem que se submeter a essa imposição semanalmente, que por muitas vezes a afasta de seguir a tradição religiosa na vida adulta. Essa é uma realidade comum a muitas pessoas, e causa identificação imediata, tanto por quem passou por isso, quanto pelas pessoas que não são adeptas a religião católica. Em comparação a vivência na comunidade Kalunga, pude ver como os jovens se comportavam também da mesma forma durante as rezas, o interesse era mais pela festa.

Contudo entre a cena anterior e essa cena, havia uma lacuna a ser preenchida. O que eu faria enquanto o público entrava para tomar lugar nas cadeiras da plateia dentro da casinha? Foi aí que entrou a contribuição do Rogério, que a partir de uma ideia de usar sons de uma missa, preencheria essa transição. Inicialmente a ideia era usar os sons da missa durante a cena, para marcar a cronologia de uma missa real e suas etapas, ato penitencial, homilia, consagração, comunhão. Mas durante os ensaios, ficou claro que seria melhor deixar a cena sem sonoplastia. Com acesso aos áudios coletados durante a pesquisa, ele usou um onde minha mãe canta emocionada uma música sobre São João ensinada a ela por minha avó. Ele então mixou a essa canção, junto a sinos de igreja e sons de um incensário, comum em celebrações festivas. Em um ensaio com a presença da Isabel, ela fez as vezes da plateia e demorou bastante para entrar e se sentar, isso foi primordial para que o Rogério ajustasse o arquivo sonoro, a fim de controlá-lo durante a entrada do público.

Nessa sub-cena criada para entrada do público, eu entrava numa espécie de transe espiritual, e passeava pelo espaço cénico, enquanto o público se acomodava nas cadeiras. Para a quebra desse transe e início da cena propriamente dita, o Rogério usou uma marcação grave e seca no bumbo da zabumba. Dai eu acordava e corria para cadeira, e iniciava a coreografia do “sobe e levanta”, movimento de sentar e se levantar da cadeira, satirizando o que acontece numa missa, onde há momentos onde se deve levantar, outros onde devemos nos sentar, e quem não é praticante, acaba por não perceber a hora de se movimentar. Durante a cena eu ia dizendo o texto e alternando entre as posições: de pé, sentada e de joelhos.

No fim da cena eu iniciava um sobe levanta frenético, beirando a exaustão. Parava então o movimento sentada. Desconstruía a Ana criança e finalizava com o texto onde eu me refiro sobre o local onde eu realmente aprendi o que era ter fé, a casa da minha avó.

### II.3.3 Reza na casa da avó

Inicialmente essa cena seria apenas a projeção de um vídeo coletado durante as pesquisas, o vídeo do último aniversário da minha avó. Durante os ensaios a cena evoluiu para o seguinte formato, ao final do sobe e levanta frenético da cena anterior, eu ainda sentada, dava a deixa dizendo que o local onde eu realmente tinha aprendido a ter fé era na casa da minha avó.

Nessa cena eu queria deixar claro, que sim eu ainda era católica e seguia a religião, e que não era devido as homilias e rotina de igreja, mas na grande festa que era rezar na casa da minha avó, a família toda se reunida, uma família numerosa, eram nove os filhos de minha avó, e muitos netos. A grande maioria comparecia nesses eventos, onde muito da minha percepção de como a fé movia a minha família. Claro que parte da ludicidade daqueles tempos vinha das brincadeiras com meus primos e primas, rezamos sim, mas farreávamos também. A comida também era algo que guardo na memória, era que comia os biscoitos de polvilho frito, o Beju, a cural, pamonha, biscoito quebrador.

Durante um determinado ensaio resolvi que no início da cena, eu após falar o texto inicial, incorporaria minha avó, utilizaria a memória corporal que tenho dela, e arrumaria o cenário como se estivesse para receber as visitas. Enquanto eu “arruma a casa” para receber os convidados. O Rogério soltava somente o áudio do vídeo do aniversário, por sugestão da Isabel, que sentiu que aquele áudio era bem interessante, pois levava a imaginação do local. Depois de organizar as coisas, o vídeo era finalmente projetado. Nesse momento desconstruí a matriz corporal e me aproximava da Ana de hoje. Enquanto o vídeo passa eu ia apresentando as pessoas. O vídeo foi editado para funcionar melhor na cena, primeiro mostrava algumas

das minhas tias enquanto eu as apresentava, depois a minha avó com meu irmão, quando a câmara se aproximava da minha avó, a imagem era congelada, eu chegava perto da projeção e apresentava minha avó. O vídeo então continuava e seguia para a uma imagem das pessoas rezando o terço na sala da casa da minha avó. Nos aniversários da minha avó sempre havia reza. Era uma tradição agradecer por mais um ano de vida rezando. Mas a reza não era restrita aos dias de aniversário, sempre que era dia de algum santo que minha avó era devota, lá estava eu de novo na casa da minha avó rezando o terço.

Durante a cena da reza, eu também rezava em cena, como se realmente estivesse ali na casa da minha avó. A energia da cena se acentuava quando entrava em coro com o vídeo. Depois o vídeo e o áudio saiam em fade out, e eu concluía o texto falando sobre as festas dos santos, citando os que guardo na memória, com uma ênfase especial para Santa Luzia, que é a santa predileta da minha mãe.

Eu queria fazer uma cena somente sobre Santa Luzia, onde eu utilizaria duas linguagens que estavam no meu projeto inicial, o teatro de formas animadas e a literatura de cordel. Queria aproveitar os conhecimentos que adquiri na disciplina de teatro de marionetas com a Professora Doutora Christine Zurbach durante o curso de mestrado, e também a minha bagagem dos anos que atuei levando para o teatro as histórias de cordel. Tinha escolhido o teatro de sombras, pois é uma linguagem que me causa encanto, e pela sua proximidade com a animação, seria possível utilizar recursos lúdicos para acessar, utilizar efeitos de luz para contar a história. Eu iria utilizar uma técnica de projetar as sombras num televisor de tubo, até consegui esse televisor e o mesmo fazia parte do cenário. Alguns entraves foram tornando essa ideia, ao meu ver genial, em algo impraticável, não havia tempo para que eu dominasse a técnica do teatro de sombras até a data da apresentação, não tinha recursos financeiros para

custear os elementos cênicos, e ainda teria a história de Santa Luzia em cordel para escrever. Além disso, aos olhos da Miriam, soava como um apêndice da peça, uma quebra no caminho. Eu relutei muito para abandonar a ideia, queria falar sobre Santa Luzia, e as barbáries que ela passou por lutar contra os costumes de seu tempo, e seguir a vocação cristã. Fazer eu uma homenagem em nome da minha mãe em cena. Aproveitei então a deixa onde eu mencionava a santa, e contei de forma resumida a história da Santa. Foi então criada uma micro cena, uma espécie de transição para próxima cena. Essa ideia continuou a desagradar a Miriam. Foi então que durante um brainstorming surgiu a ideia de fazer essa micro cena explorando uma dilatação do meu corpo cênico, trazendo instabilidade, com uma matriz vocal totalmente díspar de tudo que eu fiz durante o espetáculo. Fui em busca de um corpo extra-cotidiano, algo que tornasse aquela micro cena mais interessante.

(...) a artificialidade das formas do teatro e da dança que passam de um comportamento cotidiano a um "estilizado" é a premissa necessária para produzir um novo potencial de energia, resultado de um excesso de força que se encontra com uma resistência. (Barba, 1994, p.21)

A micro cena então tomou uma outra forma, mais performática, mais potente. Ainda contei com o auxílio da trilha sonora, o trecho inicial da música Yaya Massemba, na interpretação de Vírgina Rodrigues, essa música faz a ligação para a cena seguinte, Josefina e Geraldo.

#### II.3.4 Josefina e Geraldo

“Que noite mais funda calunga  
No porão de um navio negreiro  
Que viagem mais longa candonga  
Ouvindo o batuque das ondas  
Compasso de um coração de pássaro  
No fundo do cativoiro  
É o semba do mundo calunga  
Batendo samba em meu peito  
Kawo Kabiecile Kawo  
Okê arô okê(...)”(Mendes & Capinan, 2005)

Essa canção me acompanhou durante muitos dias ao longo do curso de mestrado em Évora. Ouvi sempre a versão na belíssima voz de Maria Bethânia, durante a pesquisa do povo negro e povo Kalunga, descobri que se tratava de uma composição de Roberto Mendes e Capinan. Uma letra forte e bela, que retrata de forma poética, uma saga Kalunga. Queria que essa música fizesse parte do espetáculo, e pesquisando versões, encontrei uma gravação ao vivo na voz de Virgínia Rodrigues, de 2015, uma potência. Essa gravação tinha uma introdução com efeitos que casou perfeitamente com a micro cena de Santa Luzia. Ao final da cena, me encaminhava para o retrato emoldurado de minha avó e de meu avô que estava na parede, iluminado, retirava-o e dançava ao som da música. A ideia era me conectar aos dois personagens daquele retrato antigo e mostrá-los para a plateia. O trecho da música acima

citado, foi o trecho utilizado nesse momento. Apesar do significado da canção não necessariamente retratar a origem do povo Kalunga, mas introduzem a palavra, e dão a sensação de retratar a origem do povo, contudo na canção a palavra retrata o mar, que é um dos significados da palavra em Angola, mas esse relatório não pretende discutir o significado real da letra, mas sim o significado que ela tinha para mim, e sua utilização nessa cena, onde eu abordava a origem da minha família, a partir da história de minha avó. No meu imaginário essa canção contava história do povo Kalunga, sua vinda nos navios negreiros para o continente americano. E foi nessa atmosfera que a dança se desenvolveu, um misto de dor pelo povo africano, saudade da minha avó e a alegria de contar sua história no palco.

Após o verso “Okê arô okê” a música era interrompida bruscamente, e soava o bumbo da zabumba. Em tom quase militar, eu dizia o texto da origem da família Cardoso, e utilizava o retrato emoldurado a frete do meu rosto. O texto era o retrato de uma realidade de fome e miséria, que obrigava, e ainda obriga muitos brasileiros a migrar de seu local de nascimento, para uma terra estranha, a procura de melhores condições de vida. Realidade essa que não é exclusiva do meu país, mas presente ao redor do mundo todo. Permito adentrar no universo de distanciamento provocado por Brecht, através dessa quebra.

No fim abaixava o quadro, ao último toque da zabumba, dizia o final do texto já de maneira coloquial e o levava de volta para a parede.

### II.3.5 Nove irmãos

“O personagem surge quando o ator deixa de ser simplesmente o que é para aparentar ou simbolizar algo além de si mesmo”(Amaral, 2002, p.41)

A conceção dessa cena veio da vontade de trazer os corpos dos tios e tias, baseada em parte na *Mimesis Corpórea*, mas tendo como matéria a própria memória, e como na minha memória percebia esses corpos. Para dar início a essa cena, após devolver o retrato emoldurado para a parede, precisava encontrar alguma ligação para encenar os corpos dos meus tios e tias e da minha mãe. Pensei em arrumar a casa, falando as características de cada um deles, esses os nove corpos iriam se materializando. A ideia não funcionou, esta tudo meio vazio. Falar sobre os corpos e fazê-los ao mesmo tempo perdia força. Por sugestão da Miriam, decidi então gravar em *OFF* essas características, me dando mais liberdade para performar. Para preencher a cena, tivemos a ideia de utilizar mais o rádio, afinal era uma rádio enorme cenicamente, e deveria então ter uma importância maior em cena. Lembrei dos tempos na casa da minha avó, das músicas que ela escutava. O rádio então entrou na cena. Decidi que após deixar o retrato na parede, eu começaria a arrumar a casa, eu Ana, que estava a visitar aquele lugar de memórias depois de muito tempo (uma observação dada pela Isabel). Em um determinado momento eu ligava o rádio. O Rogério preparou uma trilha para esse momento, colocou sons de estática, enquanto eu sintonizava o rádio. Algumas músicas inaudíveis iam surgindo, até que aparecia “Quem eu quero não me quer” de Raul Sampaio, uma das músicas prediletas da minha avó. Então eu parava e apreciava um pouco a canção. Em seguida continuava a sintonizar o rádio. Começava então a música “Viva a Vida” de Milionário e José

Rico (1988). Essa música me transportava imediatamente para as festas de fim de ano da minha família durante a minha infância, permitindo acessar as memórias que tinha desses corpos. Mixado a essa música entrava o *OFF*. Durante os ensaios fui aprimorando a construção de cada um dos nove corpos encenados, ao ponto de não apenas reagir as características que iam sendo ditas no *OFF*, incorporando-as enquanto eram ditas, mas transitando entre os corpos de maneira rápida. Foi preciso muito treino para que eu deixasse de reagir ao *OFF*, e de imediato fizesse essa transição. Pedi então ao Rogério que ajustasse o *OFF*, para que houvesse então alguns segundos, onde eu desmontava um corpo, reagia à lembrança da pessoa que eu acabava de interpretar, muito da saudade que sinto, pelos que já faleceram, bem como pelo tempo que não os vejo, e montava o corpo seguinte anunciado pelo *OFF*. Essa cena foi um dos maiores desafios que enfrentei nesse espetáculo, me afastar da emoção, criar nove matrizes corporais e transitar de maneira rápida entre elas, mas a construção desses corpos e o auxílio das gravações me permitiu enxergá-los em mim. Entretanto, ainda faltava um suporte que dava força e diferenciava eles além da interpretação, dado aí pela utilização do pano da limpeza como um lenço “Mágico” que tomava forma e ligava cada personagem.

Nessa cena achei por bem que eu representasse meus tios, tias e minha mãe através da projeção. Então no momento em que o *OFF* anuncia um personagem, uma foto  $\frac{3}{4}$  dele era projetada na parede. No fim da cena todas as fotos formavam uma grande moldura na parede com os nove irmãos.

### II.3.6 Nunca Beijou

Ao final da cena dos “Nove Irmãos”, o rádio marcava a transição ao final do *OFF*, com um apresentador anunciando a música que acabara de tocar, uma chamada com o nome da rádio 105 FM, que era a rádio mais ouvida pelas pessoas da minha família na época, uma rádio popular de Brasília. Em seguida iniciava um forró, composto por um parceiro amigo de longa data, Pablo Ravi, sanfoneiro de Brasília.

Nesse momento eu soltava o cabelo, passava um batom e começava a dançar ao som da música pelo espaço cênico. O rádio saía em fade out e eu começava o texto. Houve até uma pequena polêmica, se eu tinha que desligar o rádio ou não. Que necessidade teria de fazê-lo? Era, ao meu ver uma literalidade desnecessária. E assim foi, não houve ninguém que se incomodou com esse fato na plateia.

Nessa cena eu retratava uma lembrança dos meus tempos de adolescente, com minhas primas na casa da minha avó. A princípio julgava essa história engraçada, pois na época foi mesmo, não tinha a noção do que estava por trás daquilo. Nesse dia em questão, em uma conversa com minha avó, descobri que ela nunca havia sido beijada, mesmo tendo sido mãe de 10 filhos, um havia morrido após o parto. Eu como era uma adolescente brincalhona, dei na mesma hora um beijo na boca da minha avó, e todos rimos. Enquanto criava essa cena, pude compreender melhor o subtexto que ali havia. A dura realidade de mulheres como minha avó, que viviam um casamento sem amor, sem afeto.

Durante a cena eu me ajoelhava no tapete e contava a história com um tom de humor, levando a plateia ao riso. Utilizei a frase “nove filhos e nunca beijou” para transitar do humor para o perplexo, meu riso ia se transformando em choro, exacerbando a dor que minha avó

devia sentir, e mesmo assim levava sua vida com garra e força, hoje ainda infelizmente tão comum, especialmente no universo das pessoas mais simples. A plateia que antes ria da história agora também se sentia incomodada, percebendo que a piada não tinha graça, que havia dor envolvida naquela história. Intencionalmente permitir um vazio, fez-se necessário naquela quebra.

Vir a ser ator consiste em atravessar o palco vazio e levar consigo o observador. Mesmo que este não saia do seu ponto no espaço, de sua imobilidade física de observador, também ele atravessou o espaço vazio. É a superação dessa dificuldade de transportar o outro consigo ao realizar a sua ação que faz da cena uma cena no espaço vazio(Copeliovitch, 2016, p.82)

A cena terminava comigo no tapete e a luz em fade out suave, sem blackout.

### II.3.7 Receita

Essa cena surgiu por acaso no espetáculo, havia pedido para uma tia minha que me enviasse uma receita de biscoito de polvilho frito. Pois apesar de minha avó fazer muito essa receita, nenhuma das suas filhas fazia. Então essa minha tia que era casada com um tio falecido, irmão de meu pai, sabia fazer o biscoito tão bem quanto minha avó fazia pois sempre frequentou a casa da minha avó, aliás morava mesmo perto. Como eu precisava fazer o biscoito para a cena inicial do espetáculo, pedi que ela me ensinasse. Ela me mandou alguns áudios explicando a receita. Minha tia já tem mais 60 anos, e não é uma expert em tecnologias,

mas mesmo assim me envio os áudios pelo Whatsapp. Havia algo genuíno e engraçado naqueles áudios, cheio de matéria-prima para se levantar uma cena interessante. Resolvi então transformar esse áudio em cena. Inicialmente tocava o áudio e ia reagindo a ele, houve muitos ensaios dessa cena, Miriam me sugeriu algo sem a representação e a dublagem síncrona, foi um desafio também achar um lugar de representação do corpo dessa tia, tia Neusa é outra de muitas mulheres que tenho orgulho e referência, apesar de não ser minha tia de sangue, era importante lhe fazer essa homenagem. Tia Neusa ficou viúva muito cedo, com três filhos pequenos, meu tio havia falecido de cirrose em decorrência do alcoolismo. Improvisei então uma cena com farinha, ovos, pano de cozinha e uma grande bacia, tentava fazer a receita, num tom de pantomima. Mostrei para Isabel a ideia da cena, onde ela identificou alguns elementos interessantes. Resolvi também mostrar a Miriam, que definitivamente não gostava do tom que eu ia. Veio então a ideia de fazer a cena em dublagem. Ideia que não agradou muito a Isabel. Durante os ensaios, eu comecei a relutar em dublar, não me sentia confortável, não conseguia entrar no clima da cena, pensei mesmo em tirá-la do espetáculo. Mas segui ensaiando tentando achar o ponto. Porém a medida que ensaiava o áudio repetidas vezes, entendia a essência de quem era minha tia, identificava a delicadeza e ingenuidade que lhe é particular, mais foi através de exercícios e gravações que pude perceber que tinha que senti-la ao invés imitá-la. Em um ensaio já perto da estreia, a Isabel incluiu um subtexto que fez com que eu me sentisse mais segura, eu Ana, encontrava um antigo livro de receitas, e lá estava a receita do biscoito de polvilho.

Durante a dublagem a ideia era mesmo buscar um pouco da expressão do espírito da minha tia, mas que representasse também a minha avó. E no fim ficou uma mistura das duas.

Foi uma cena que só pude perceber como ela funcionava com a plateia. Ela trazia uma leveza, após o constrangimento da cena anterior, e preparava o terreno para a cena final do espetáculo.

### II.3.8 Milagre da vó Zefina

A vida da minha avó foi repleta de acontecimentos marcantes, sofrimento, alegrias, desafios e vitórias, mas sem dúvida sua morte foi algo que marcou definitivamente sua história, não somente pela falta que ela acarretou na nossa família, mas da maneira como ela aconteceu. Nessa cena eu relatava as circunstâncias ao redor do falecimento de minha avó. O Rogério escreveu o texto inicial dessa cena, com a percepção daquilo que ele sabia sobre o ocorrido e meu relato. Eu fiz algumas alterações, e fechei o texto final. Em resumo, minha avó faleceu quando foi visitar minha tia Modesta, que estava em estado gravíssimo de saúde, ela foi internada no mesmo hospital que minha tia, e em poucas horas ela faleceu. Pouco tempo depois minha tia se recuperou, logo todos disseram que minha avó havia dado a vida por ela.

A ideia era que a Ana dessa cena, fosse a Ana mãe, mais madura, a Ana de hoje em dia.

Ao final do áudio da receita da cena anterior, a iluminação sai em fade, era então projetado o *lettering* presente no início do vídeo do aniversário da minha avó:

“Josefina Avelino Cardoso. Dona Josefina comemora hoje seus setenta e oito anos de vida cercada do carinho dos familiares e amigos. 18/setembro/1993. Desejamos que Deus a conserve connosco por muitos anos ainda.”

Esse foi o último aniversário da minha avó. Esses dizeres projetados para a plateia, era a primeira parte da mensagem que, em conjunto com o resto da cena, causariam um impacto emocional.

Depois que a projeção saía, eu começava o relato. Ao fundo o Rogério fazia uma cama sonora em tom menor, tocando violão. Mais uma peça para envolver a plateia, tornando mais dramático o tom do relato. Durante a cena eu tomava um copo de água, que simbolicamente remetia a passagem da minha avó para o plano espiritual, e a água que permanecia em mim era o seu legado. Quando eu chegava no ponto do relato onde minha avó ia visitar minha tia no hospital, eu levantava e seguia para uma janela da casinha. Ao abrir a janela, havia uma um projetor de luz que me iluminava. Nesse momento eu contava como minha avó começou a passar. O Rogério então simulava uma batida de coração acelerando na zabumba até parar. A iluminação remetia a uma passagem por onde eu via minha avó partindo, e ali me despedia dela. Eu fechava a janela. Virava para o público e dizia que entendia minha avó e teria feito o mesmo. A luz saía em fade out, e a última projeção aparecia. Um looping com as fotografias dos meus familiares, que ia parando aos poucos, mostrando minha bisavó, minha avó, minha mãe, eu e minha filha, a minha árvore genealógica feminina. Por fim fazia-se um blackout, e começa a tocar novamente um trecho da música Yaya Massemba.

## **II.4 Montagem**

A construção estética do espetáculo passou por algumas etapas. Antes de tudo veio a escolha do local de apresentação. Havia inicialmente duas opções de espaço para realização

do espetáculo, eram duas salas localizadas no Pólo dos Leões da Universidade de Évora, uma era a “Sala Preta” e a outra era a Sala T10, também conhecida como a casinha. Não houve nenhuma dúvida em escolher a casinha. Era o local perfeito para dar vida ao meu espetáculo, um espaço não convencional, que eu poderia explorar na dramaturgia que estava sendo criada. Decidi então usar dois espaços da casinha, a varanda, onde acontece a primeira cena, e a sala interior, onde o espetáculo se desenrola. Tivemos alguns desafios em relação às capacidades técnicas do espaço. Teríamos que montar toda a estrutura de iluminação, foi nesse momento que descobrimos que a estrutura elétrica não permitia o uso de muitos projetores de luz, e que teríamos que usar modelos antigos, não havia como usar os modelos LED, pois os mesmos não tinham como serem instalados na casinha por falta de cabos. O professor Renato Machado, foi quem nos alertou para esses problemas. Mas julguei que era possível compor um bom desenho de luz assim mesmo, tanto que depois pude assistir a um espetáculo nesta sala, e a iluminação me parecia bem.

Nessa altura, início do mês de maio, ainda estava ensaiando na Sociedade Harmonia Eborense, era um trabalho mais corporal e de apropriação do texto. Só a três semanas da estreia, final de junho, é que pude ensaiar na casinha, dividindo espaço ainda com outras atividades que estavam ocorrendo lá. Nesse momento é que as coisas começaram a tomar uma forma mais definida. Foram três semanas de trabalhos intensos,

Faltava então decidir como faria a composição do cenário naquele espaço da casinha. Já tinha escolhido alguns elementos que estariam em cena, como o retrato emoldurado dos meus avós, a imagem de Santa Luzia e a TV, que foi substituída pelo rádio. Como não havia solicitado o apoio financeiro previamente, algo que considero errado por parte da universidade, pois precisamos pedir com muita antecedência esse apoio, numa altura que não sabemos exatamente o que necessitaremos na montagem, tive que contar com os elementos que existem na estrutura da universidade, de montagens anteriores. Garimpei em meio a muita poeira, uma

cadeira, um tapete, uma mesa, um aparador. Encontrei ao lado dos contentores de lixo da universidade uma TV antiga, que seria perfeita para minha ideia inicial. Como relatado anteriormente, acabamos por substituir a TV pelo rádio oferecido pela Isabel. Optei mesmo por uma cenografia simples, o que acabou por contribuir para uma atmosfera mais intimista que o espetáculo propunha.

Montado o cenário, chegou o momento de fazer o desenho de luz do espetáculo, tive então a contribuição sensível do Renato, que assistiu ao meu ensaio e propôs uma iluminação mais pontual, sem muitas alegorias, nas palavras dele, colocar luzes além daquilo descaracterizaria a estética que eu propunha. Para montagem da luz tivemos ainda o apoio de precioso de Fabrisio Canifa, estudante da licenciatura, prestativo e focado, que além de montar luz, foi o operador de luz do espetáculo.

Montamos a luz há 4 dias da estreia, e tivemos que reafinar no ensaio geral, um dia antes da peça, pois acabei por mudar minha movimentação na cena da Santa Luzia. Isso acabou por gerar um certo problema para que o Fabrisio e o Rogério resolvessem, levando em consideração que o Renato havia deixado as cenas gravadas na mesa, e ele não estava mais em Évora naquela altura. Mas mesmo à distância nos ajudou a reprogramar a mesa de luz e no final deu tudo certo.

## II.5 Sessões e partilhas

O espetáculo teve sua estreia no dia 12 de julho de 2021, com um público de aproximadamente de 25 pessoas, levando em consideração as restrições pandêmicas em vigência na altura. Foi possível perceber como as cenas funcionavam com a plateia. Na cena inicial as pessoas interagiram bem, comeram o biscoito, na cena seguinte o tom de humor também funcionou. Até a cena da dublagem, de que eu tinha um certo receio, funcionou muito bem. Consegui vencer o desafio de não me emocionar, mais do que o necessário, com minha própria história, na cena final. No final do espetáculo percebi o quanto falar das minhas histórias causou empatia com o público. Muitas pessoas vieram falar comigo depois do espetáculo realmente emocionadas. Acredito que falar da minha avó era como falar da avó de todos. Essa personagem que costuma ter uma importância grande nas famílias, de união, de afeto. Depois da sessão realizei um bate-papo com os interessados na plateia sobre o processo de criação. Foi uma troca bastante rica recebendo aquelas devolutivas e as dúvidas que tinham sobre o processo.

No dia 13 realizamos a segunda sessão. Novamente com um público de 25 pessoas, corrigimos alguns detalhes, como afinação da luz de algumas cenas, o Rogério remixou os áudios da peça para encaixarem no tempo, bem como alguns aspetos da projeção que ele julgou que poderiam ficar melhores, levando em consideração as limitações do projetor de vídeo que usávamos. A sessão ocorreu de forma semelhante ao dia anterior, eu já me encontrava mais segura em cena, sabia o caminho a seguir, mesmo com a presença da minha mãe e do meu pai na plateia, que poderia ser um fator de instabilidade, apresentar para eles foi ainda mais motivador. Nesse dia transmitimos em *streaming* o espetáculo para meus familiares e amigos do Brasil. A devolutiva da plateia foi semelhante à primeira sessão, com pessoas

emocionadas, outras curiosas sobre a técnica que eu usava para ter o distanciamento ao interpretar minha própria história. Novamente após a sessão tivemos um bate-papo riquíssimo.

### III. Considerações Finais

Quando decidi fazer um mestrado em teatro aos 42 anos de idade, buscava encontrar novas formas de atuar, de encenar, dar um novo norte às minhas pesquisas empíricas, mas carentes de metodologias, sentia que era hora de voltar à academia. Apontei para o povo Kalunga e para o Alentejo, queria ali traçar paralelos, encontrar novos campos de afetação. Mas encontrei nesse primeiro lugar, o “Vão”, uma semelhança com lugares outros, meus. Me encontrei, e uma nova corrente de pensamento me levou aos questionamentos que perpetuaram esse projeto, como essa ancestralidade que trago no corpo cênico e nas minhas memórias poderiam ser matéria para criação cênica.

Desse novo pressuposto inicial de entender como as minhas memórias, vividas ou não, reverberam no meu corpo e na minha voz, e de como usá-las de forma consciente, percebi que essa consciência veio da capacidade geradora que elas possuem, como um substrato fértil para criação de um espetáculo tão afetivo e humano.

Baseando-me na perspectiva em que a experimentação artística enforma a investigação, foi pela natureza empírica que caracteriza esse projeto e pela pesquisa que me foi permitida ao longo desses meses, que as considerações finais resultam em imbuir ainda mais de teatralidade esse universo pessoal e familiar que me foi possível alcançar nesse processo de montagem.

Um processo de profundo questionamento, desde a recolha dos relatos, aos contatos estabelecidos na busca das memórias junto às mulheres que me pertencem e a quem pertencem, a reconstrução das memórias que partiram de cada lembrança e que chegaram a mim com

tanta sede de revivê-las, de ambas as partes. Sem contar com a transformação da vivência junto à realidade da comunidade Kalunga, me possibilitando poetizar junto àqueles corpos tão cheios de ancestralidade, e ali “condicioná-los” a mim própria, colocando em questão como meu corpo poderia reverberar aqueles tantos corpos que já me são legados, mas agora de maneira mais consciente.

Revisitar cada corpo e as memórias, corpos vivos e cheios de histórias, que são pesados, não por carácter negativo, mas sim, por um bom peso de vida, cheios e libertos daquele passado, para pulsar em futuro na cena.

Ao entender as subjetividades dessa criação, pude desenvolver competências em muitos âmbitos, como por exemplo, me colocar no lugar desses corpos e dessas histórias, defender aquilo que era necessário defender e abrir mão do que não era. Essas escolhas foram complicadas, pois no universo de revisitar o meu passado, parecia ser importante colocar tudo em jogo. Mas cada uma em seu contexto e com suas materialidades, foram sendo costuradas em “bordado rico de muitos pontos” juntamente aos corpos, analisadas junto à ferramenta de apoio audiovisual e sendo compostas também como dramaturgia e com ligações entre elas. Diante disso, a pesquisa teve como objetivo geral a prática da construção e revisitação diária, seja na sala de ensaio ou mesmo na ilha de edição, seja no caminho da codificação desses corpos, de um olhar atento a essas subjetividades e invisibilidades que existem no território da criação e atuação.

São muitas camadas que abrangem esse processo de construção, o tapete da sala da casa da minha avó, revelado em cena, é uma pequena ponta de novelo, a porta de passagem dessas memórias e de relatos que trago em comigo. Camadas essas que passaram por mim em algum momento desse processo.

Cito aqui os aspetos limitantes desse processo: Já no início, lá no Vão de Almas, minha pesquisa ficou mais no campo da observação passiva, não consegui naquele curto período de tempo, conversar com tantas pessoas quanto desejava. Somente tive acesso mais profundo a poucos personagens, de grande significância é claro, mas gostaria de ter escutado mais, coletado mais depoimentos naquela vivência tão rica, e principalmente ter na minha vivência, acompanhado também o dia a dia comum daquelas pessoas, para além dos dias festivos que estive com eles.

Outro ponto limitante foi justamente na coleta de dados junto aos meus familiares, pois ao fazê-lo à distância (por conta da pandemia), muito se perdeu, o contato frente a frente poderia ter levado a relatos mais profundos, mais ricos, com mais materialidades. Uma observação presente dos corpos dos meus familiares, auxiliaria na conceção da cena dos nove irmãos. Uma ida a campo na cidade de Arraias, berço de minha avó, me nutriria de mais elementos para performar em cena. Uma pesquisa mais aprofundada sobre a árvore genealógica da minha família, certamente esclareceria melhor as hipóteses que levantei sobre minha ancestralidade. Vejo que para os problemas aqui levantados, sei que precisaria de mais estudos e pesquisas condicionados as problemáticas tão materiais e reais.

Aponto também para todo o contexto pandêmico, que limitou os encontros com minha orientadora, os ensaios a sós, e os encontros com colegas provocadores que tiveram de ocorrer pelas frias telas dos portáteis e telemóveis, e não substituem, a meu ver, a energia gerada em encontros presenciais.

Por fim gostava de ter mais tempo para me dedicar ao treino de atriz, experimentar mais, apresentar mais o espetáculo, e assim aprimorar os resultados que obtive com ele.

Por outro lado, tais limitações me levaram justamente ao uso das minhas memórias para concepção artística, confirmando para mim, as potencialidades desse uso em processos criativos, nos campos da encenação, atuação e dramaturgia. O uso das memórias abre um leque de possibilidades praticamente infinitas de novos universos a serem explorados no âmbito das artes performativas, de deferentes formas.

Cabe a mim continuar essa investigação, buscando aprofundar as metodologias utilizadas nesse processo, encontrar outras formas de teatralizar memórias, novas maneiras de acessar os meus corpos ancestrais, meus corpos cênicos, e experimentar processos criativos em outras memórias, encená-las em diferentes contextos. Que esse seja um ponto de partida para outros pesquisadores da encenação de memórias, das ancestralidades, e dos corpos que habitam em cada atriz/ator, performer, dançarina/o, enfim que as pistas encontradas sejam rizomas de novas práticas no fazer teatral.

#### IV. Bibliografia

- Amaral, A. M. (2002). *o ator e seus duplos*. São Paulo: SENAC.
- Araújo, A. R. (2018) Prefácio. Vianna, A. (2018). *No tempo da Lamparina* (1ª): Premiús Gráfica.
- Barba, E. (1994). *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec.
- Bhabha, H. (2010). *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
- Boal, A. (2005). *Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2008). *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Brandão, C. (2004). *De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás*. Goiânia: Editora UFG.
- Cabral, Y. (2020) Composição A Avó Adormecida. In Vidor, H. B. (org.) *A poesia do texto na (po)ética do encontro: Experiências artístico-pedagógicas com a literatura, leitura e teatro*. Florianópolis: UDESC.
- Cary, L., & Ramos, J. (selecção/trad.) (1973). De Brecht ao Living. In *Teatro e Vanguarda: Grotowsky – Brecht – Piscator – Lefebvre – Benjamin – Plachon*. Lisboa: Presença.
- Chekhov, M. (2003). *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes.
- Colla, A. (1997). Entrevista. In R. Ferracini. (1999). *Mímesis Corpórea - A Poesia do Cotidiano*. **INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. \_  
<http://www.portcom.intercom.org.br>  
Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/63b264d1006b31c15f5f819b3cd287e5.pdf>

- Copeliovitch, A. (2016). O trabalho do ator sobre si mesmo: memória, ação, linguagem e silêncio. *Conceição/Conception*, 5(2), (pp. 76 - 89)  
<https://doi.org/10.20396/CONCE.V5I2.8648046>
- Coralina, C. (2014). *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias*. Goiânia: Global.
- Custódia, M., & de Oliveira, W. (n.d.). *Memoria e Identidade Quilombola, Em Tempos De Modernidade: O Caso Da Comunidade Kalunga, No Estado De Goiás*. Goiânia.  
[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/133/o/mem%C3%B3ria\\_e\\_identidade\\_cultural\\_quilombola.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/133/o/mem%C3%B3ria_e_identidade_cultural_quilombola.pdf)
- Evaristo, C. (2016). *Conceição Evaristo: a literatura como arte da “escrevivência”* / Entrevistada por Leonardo Cazes. O Globo. Disponível em:  
<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/conceicao-evaristo-literatura-como-arte-da-escrevivencia-19682928>
- Ferracini, R. (1999). Mímesis Corpórea - A Poesia do Cotidiano. *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*.  
<http://www.portcom.intercom.org.br>  
Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/63b264d1006b31c15f5f819b3cd287e5.pdf>
- Ferracini, R. (2003). *A Mímesis Corpórea – Março de 2003 | Grupo Teatral Moitará*.  
<http://www.grupomoitara.com.br/intercambios/artigos/renato-ferracini-a-mimesis-corporea-marco-de-2003/>
- Freire, M. (2019). *Cadernos de Campo*, vol. 29, n.1, p.268-277.

- Freitas, R. O. de, & Santos, S. A. dos. (2018). Ancestralidade negro-brasileira no romance Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo. *SOLETRAS*, 36, 128–147.  
<https://doi.org/10.12957/soletras.2018.33686>
- Giordano, D. (2013). *Breve Ensaio sobre o Conceito de Teatro Documentário*.  
<https://performatus.com.br/estudos/teatro-documentario/>
- Giordano, D. (2008). *A memória como recriação do vivido*.  
<https://doi.org/10.11606/T.27.2008.tde-07052009-143057>
- Grotowski, J. (1976). *Em busca do teatro pobre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Kilomba G.. (2020). *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó.
- I.A.B. (n.d.). *Augusto Boal*. Retrieved November 15, 2021  
<http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/>
- Leonardelli, P. (2008). *A memória como recriação do vivido*. Tese de Doutorado. ECA – Universidade de São Paulo  
<https://doi.org/10.11606/T.27.2008.tde-07052009-143057>
- Lopes, B. (2009). A performance da memória. *Sala Preta*, 9, 135–145.  
<https://doi.org/https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145>
- Molina Jr, J. S. (2015). Experiências audiovisuais na cena teatral. *Revista Movimento*.
- Oliveira, M. (n,d). Memória e identidade quilombola, em tempos de modernidade o caso da comunidade Kalunga, no estado de goiás. Goiânia
- Rodrigues, G. (1997). *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*. Rio de Janeiro: Funarte.

- Rosa, J. G. (2005). As Margens da Alegria. In *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Santos, B. (2015) Teatro Essencial Essência Comunitária: Uma Reflexão Sobre o Teatro do Oprimido. In H. Cruz. (coord.) *Arte e Comunidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Serrinha, P., Alvaro, N., & Feyjão, V. (2017). *Reza pra Agradecer, Música disponível em* <https://open.spotify.com/track/4ErtQbbuDPNniADInvFoZw>
- Silva, K. (2018). A Arte da Sússia: a criança no processo de fortalecimento e preservação de uma tradição. *Revista Humanidades e Inovação*, v.5 (7), .249 – 254.
- Soler, M. (2013). O campo do teatro documentário. *Sala Preta*, 13(2), 130–143. <https://doi.org/10.11606/ISSN.2238-3867.V13I2P130-143>
- Stanislavski, C. (2013). *A Construção da personagem*. 22ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Torres, S. M., & Tettamanzy, A. L. L. (2008). Contação de histórias: resgate da memória estímulo à imaginação. *Nau Literária*, 4(1). <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/5844>
- Valença, E. G. (2020). Ficção e Realidade no Teatro a partir das Ideias de Vilém Flusser. *Revista Brasileira de Estudos Da Presença*, 10(3). <https://doi.org/10.1590/2237-266092353>
- Voigt, A. C., Elizabet, C., Rolla, O., & Soerensen, C. (2016). O conceito de mimesis segundo Platão e Aristóteles: breves considerações. *Travessias*, 9 (2).

#### Discografia:

Melo, E. F. (1983). O auto da catingueira [LP] Gravado na Casa dos Carneiros. Gravadora Rio do Gavião.

Mendes, R & Capinam (2005). YAYÁ MASSEMBA. Gravação ao vivo de Virginia Rodrigues, do lançamento de MAMA KALUNGA, no Auditório Ibirapuera, em abril de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r-70cBxqHYE>

Serrinha, P. da, Alvaro, N., & Feyjão, V. (2017). *Spotify – Reza pra Agradecer - song by Pretinho da Serrinha, Nego Alvaro, Vinicius Feyjão.*  
<https://open.spotify.com/track/4ErtQbbuDPNniADInvFoZw>

#### Podcasts

Podcast Boletim do campo (2021) – Episódio Sabedoria Kalunga: Ensinamentos do maior território quilombola do país. <https://anchor.fm/emater-df/episodes/Sabedoria-kalunga-ensinamentos-do-maior-territrio-quilombola-do-pas-e17phoi/a-a6irr90~>

Podcast Dragões de Garagem (2021) – Episódio Teatro Documentário

Podcast Chá com Agroecologia. (2020) – Episódio Vilmar Kalunga: O primeiro prefeito Quilombola do Brasil. <https://anchor.fm/chacomagroecologia/episodes/Vilmar-Kalunga-O-primeiro-prefeito-Quilombola-do-Brasil-eo00h0/a-a45oppe>

#### Bibliografia Passiva

Adichie, C. N. (2011). *Hibisco Roxo*. Tradução Romeu, J. São Paulo. Companhia das Letras

Carlson, M. (2020). O mesmo, só que diferente: o Teatro e a “assombração”. Tradução Lima,

- E. Revista *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*. (pp.1 a 13). DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731023820200045>
- Costa, E. (2015). *O ensino do teatro em comunidades negras rurais: memórias e identidades Kalunga em cena*. Dissertação (Mestrado em Artes) —Universidade de Brasília, Brasília.
- Eisenstein, S. (2002). *O sentido do filme*. Tradução Ottoni, T. Rio de Janeiro.
- Fischer-Lichte, E., & Borja, M. (2013). Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Sala Preta*, 13(2), 14-32. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>
- Freire, P. (1980). *Conscientização. Teoria e prática da libertação. Uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Cortez e Moraes.
- Furtado, M. B., Sucupira, R. L., & Alves, C. B. (2014). *Cultura, identidade e subjetividade quilombola: uma leitura a partir da psicologia cultural*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Miranda, P. J. (2020). *Consciência Negra*. Lisboa: Nova Mymosa.
- Rosa, J. G. (1977). *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

**V. Anexos**

**V.1 Anexo 1 – Texto do espetáculo**

**Memórias de Mim**  
**de Anna França**

**CENA EXTERNA**

*Anna (hoje) de dentro da casa começa a cantarola, sai, vê os convidados, e com uma tigela cheia de biscoito frito, oferece a iguaria a eles.  
Enquanto isso, conversa com eles.*

**Anna**

Eu fiz biscoito frito pra gente. Receita da vó Zefinha.  
Eu achei que vocês não viessem. Hoje em dia encontrar é luxo.  
Teatro então! É luxo só.  
Eu espero que vocês gostem desse biscoito. Eu sou doida nele. É memória afetiva mesmo. Coisa da minha infância.  
Aliás, biscoito frito é bem coisa de goiano. E eu, apesar de não ter nascido em Goiás, sou bem goiana.  
Tá no sangue!  
O Goiás é meio assim como o Alentejo. Tem esse espírito da roça, de povo que trabalha na terra, esse jeito caipira.  
Quem visita Arraias é tomado pelo tal jeitão goiano. Apesar de que Arraias deixou de ser Goiás em 1988. Virou Tocantins. Mas isso é uma outra história. Pra mim, Arraias continua sendo Goiás. Muda a nomenclatura, mas a essência não muda. A gente é assim: roceiro, gosta de uma pinguinha. E muito religioso.

*Anna convida a plateia a entrar na casa*

### **ÁUDIO: CANTO SÃO JOÃO**

*A plateia é convidada a sentar. Anna (criança), sentada no canto esquerdo do palco, levanta e sobe, sobe e levanta, e vai ficando visivelmente incomodada.*

#### **Anna**

Minha família é tudo católico praticante, desde que me lembro. Mas como toda criança, eu fugia da missa como o Diabo foge da cruz. Achava muito chato aquele sobe e levanta, aquele levanta sobe... minha mãe me colocava num vestido lindo com gola de marinheiro e tudo. (áudio da homilia senta)  
Agora imagina aquilo engomado com maisena! Era uma “pinicação” dos diabos. Ficava difícil concentrar na homilia. Era o sermão e a gola pinicando.

*Anna para a movimentação*

#### **Anna**

Aí eu observava as pessoas em volta. Parecia que cada um tava num lugar diferente, menos ali no sermão. Eu era a mesma coisa. Dava até dó do padre.

*Anna (em sobe e levanta)*

Mas eu tinha mais dó era de mim.  
E depois da comunhão vinha um alívio.  
A missa já tava perto do fim!

*Anna inicia um sobe e levanta frenético até que para*

#### **Anna**

Mas olha, quando a reza era na casa da minha avó... aí era diferente.

### **PROJEÇÃO: REZA NA CASA DA VÓ ZEFINHA**

*Anna mostra a plateia a projeção apresenta algumas pessoas no vídeo. Depois fala o texto.*

#### **Anna**

A família toda reunida. Nove irmãos e a filharada tudo junto. Os netos da Zefinha.

Era muita música cantada à capela, ladainha e terço. E olha que tinha reza o ano todo: Dia de Nossa senhora Abadia, de São João, de Nossa senhora dos remédios, dia de Santa Luzia "protetora dos olhos". A Santa Luzia é a santa predileta da minha mãe, que sempre teve problemas nos olhos.

*Anna conta a história de Santa Luzia*

*Anna vai à parede pegar o quadro dos avós e volta dançando para o centro ao centro.*

### **AUDIO: MÚSICA YAYA MASSEMBA**

*Anna mostra o retrato dos avós. Anna leva o retrato a frente do rosto.*

#### **Anna**

Dona Josefina filha kalunga casou-se com geraldo filho de india em Arraias. Dessa união renderam 10 meninos, um virou anjo e os outros 9 sobreviveram junto a eles as necessidades daqueles tempos.

De pau de arara menino no colo e trouxa na mão, chegaram em anapólis e dali cada um foi se arranando, e dessa família mulheres fortes se viram através de

Dona Josefa até terem os seus próprios descendentes. Mas assim tudo começou.

*Anna leva o quadro de volta para a parede, começa a arrumar a casa e liga o rádio.*

### ***AÚDIO: OFF OS NOVE IRMÃOS***

*Anna faz a demonstração corporal da família.*

#### **OFF**

Os filhos da Vó Zefinha:

Luiza: Me lembro bem de como dançava com tio Arthur nas festas de Ano Novo, braços arqueados lá no alto, e quando era fim de noite, já grudava a cabeça no ombro soltava os braços e se deixava levar.

Edite: Lembro dela mais sentinela, era muito menino pra olhar e vez ou outra minha mãe me deixava lá. As pernas mais grossas, parecia um pouco pesada e arrastava um pouco o pé, e o pescoço mais pra dentro. Uma fortaleza só.

Modesta: Essa tinha um olhar doce e paciente, não lembro de vê-la nervosa. Ao mesmo tempo, tinha um olhar sofrido e seu corpo respingava um bocado disso também. Talvez pela lida de cuidar dos filhos, como minha prima Olívia, sua fiel escudeira.

José: Seu apelido é José Caridoso, de tão bom que é, seu corpo fininho anda com os joelhos um pouco arqueados, e sempre pronto para ajudar, um olhar quase ingênuo, um homem de família

Adão: Esse era o mais especial, olhar de criança num corpo mais velho, ficava quieto nos cantos e observava tudo, adorava as crianças e doce de goiabada.

Cardosa: Maria Messias para os outros, para nós sempre a tia Cardosa. Das irmãs é mais modelete, magra, arrumada e vaidosa, adora passar um creme na gente, diz “que é pra pele ficar boa” (Solta riso em off)

Essa é a risada dela.

Fátima: Essa é minha madrinha, quando mais jovem era mais pedra firme ao cuidar de nós, hoje é o xodó dos primos, gosta de uma boa conversa e de uma cerveja bem gelada e diz de um jeito bem goiano “é mesmo”. (em Off)

Socorro: mais conhecida como tia Help, sonhadora como ela, um pouco avoadada, ingênua, com um coração de menina, gosta de uma roupa vermelha que representa também seus ideais, ama passear. E me chama de um jeito carinhoso. (Off dona cristina).

Joana: Essa era a Eva do Adão que ama se chamar Joana, a melhor na cozinha, não sabe muito a quem puxou talvez sua avó, mas o corpo é o mais parecido com o da Zefinha, ereto e andando mais durinho como um soldado, mas elegante como minha avó. Também herdeira das mazelas, pressão alta, diabetes, glaucoma e uveíte, doenças que levaram dona Joana a ser devota fervorosa de Santa Luzia, ” a protetora dos olhos”.

### **ÁUDIO: RÁDIO COMEÇA A TOCAR UM FORRÓ**

*Anna tira o batom do sutiã, começa a dançar, depois vai ao centro, rádio desliga em fade e ela conta a história do beijo*

#### **Anna**

Eu estava sentada na sala com minha avó, estávamos eu minhas primas Renata, Claudia, Flavia, minha avó e acho que a Raquel, ela nos contando como era o namoro no seu tempo, quer dizer a falta dele, e aí chegou um momento que eu sempre a mais atrevida, perguntava as coisas pra ela:

-Vó como foi que o vô te pediu em namoro?

-Ela; que namoro minha fia, naquele tempo não tinha essas coisas não

- Então não tinha uns beijinhos às escondidas?

-Hããã(em negativa), Eu nem sei o quer ser beijada, nunca fui!

-Uai Vó! como assim e os nove filhos?? (espantada).

Ficamos todas em silêncio sem acreditar.

Depois que o espanto acabou saltei de onde tava e tasquei uma bitoca na boca dela e disse:

Agora já sabe! Eu e minhas primas caímos na gargalhada

Nove filhos e nunca beijou...

Nove filhos e nunca beijou...

*O riso de Anna se transforma em choro e a luz vai se apagando*

*Anna vai ate a cadeira, pega o livro de receitas, folheia*

**AUDIO: OFF DA RECEITA DE BISCOITO DE POVILHO FRITO**

*Anna dubla o áudio.*

**PROJEÇÃO: CRÉDITOS DO VÍDEO DE ANIVERSÁRIO DA VÓ ZEFINA**

**MÚSICA: VIOLÃO EM TOM MENOR AO FUNDO**

*Ana leva a cadeira a frente e conta a história*

**Anna**

Um dia minha tia Modesta adoeceu. Senti o clima pesar dentro de casa. Minha mãe numa aflição como eu nunca tinha visto. Lamentos e medos. Ela sofria ainda mais por imaginar a mãe dela passando pela dor de perder uma filha.

Uma matriarca como a minha avó. Com aquele coração profundamente maternal, amoroso, zeloso. Ver um dos seus nessa situação. Era quase insuportável. Eu pescava algumas conversas. Alguém disse: “Dessa ela não passa”. Essa frase me marcou.

Lembro do peso que ela teve na  
minha mãe. E eu não entendia bem o que aquilo significava. Tia Modesta ia  
piorando. O estado dela era grave. As irmãs se alternando nos plantões.  
Lembro da ausência de minha mãe em casa. Outra pessoa cozinhando e  
arrumando a casa. Uma tristeza. Um vazio. Um aperto. Eu senti muito medo. O  
dia da partida da minha tia parecia ter chegado. Era o que todos diziam.  
Vó Zefinha bateu o pé e disse que seria ela a acompanhante.  
Ela se arrumou, preparou o espírito e foi cedo para o hospital. Chegando lá se  
informou sobre a situação de minha tia. A coisa não tava boa.  
E aí foi ela quem começou a não se sentir bem. Vó Zefinha acabou sendo  
internada no mesmo hospital.  
E em questão de poucas horas, ela fez a passagem. Tudo virou caos. Um peso.  
Minha mãe desabou. Eu olhava aquilo e sofria também.  
O mundo desabou. A matriarca partiu, sem aviso, sem cerimônia. Minha tia até  
então moribunda, em pouco tempo se recuperou.  
Sabíamos que algo estranho aconteceu, todos falaram do sacrifício de minha vó  
em favor de minha tia. Houve ali uma troca.  
Eu como mãe sei que exatamente a mesma coisa.

## **LUZ ABAIXA**

**PROJEÇÃO: FOTOS EM LOOPING ATÉ CENTRALIZAR A FOTO  
DA BISAVÓ, DA VÓ ZEFINHA, DA JOANA, DA ANNA E POR  
ÚLTIMO DA CORA**

**ÁUDIO: Mãeeeeee! (Cora)**

*Blackout*

## V.2 Anexo 2 – Fotos de Cena

Figura 1 - Cena Biscoito de Polvilho Frito



Foto Rogério Almeida – 12/08/2021

Figura 2 - Cena Tudo Católico



Foto Rogério Almeida – 12/08/2021

Figura 3 - Cena Reza na Casa da Vó



Foto Rogério Almeida – 12/08/2021

Figura 4 - Subcena Santa Luzia



Foto Rogério Almeida – 12/08/2021

Figura 5 - Cena Josefina e Geraldo



Foto Rogério Almeida – 12/08/2021

Figura 6 - Cena Nove Irmãos



Foto Rogério Almeida – 12/08/2021

Figura 7 - Cena Nunca Beijou



Foto Rogério Almeida – 12/08/2021

Figura 8 - Cena Receita



Foto Rogério Almeida – 12/08/2021

Figura 9 - Cena Milagre da Vó Zefina 01



Foto Rogério Almeida – 12/08/2021

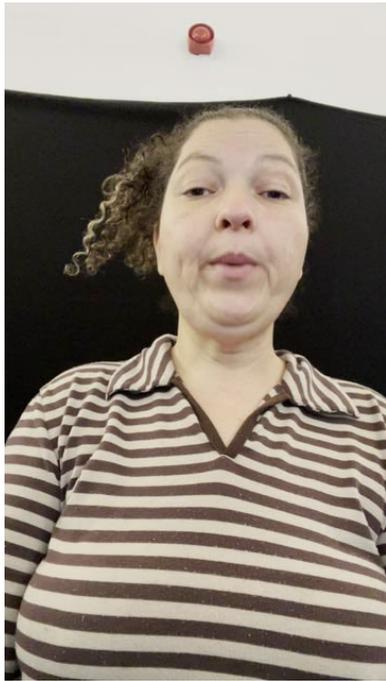
Figura 10 - Cena Milagre da Vó Zefina 02



Foto Rogério Almeida – 12/08/2021

### V.3 Anexo 3 – Fotos Ensaios

*Figura 11 - Ensaio Arena D Evora*



*Figura 12 - Ensaio Arena D Evora*



*Figura 13 - Ensaio SHE*



*Figura 14 - Ensaios SHE*



*Figura 15 - Ensaios Casinha*



*Figura 16 - Ensaios Casinha*



*Figura 17 - Ensaios Casinha*



#### V.4 Anexo 4 – Fotos vivência Vão de Almas

*Figura 18 - Vivência Vão de Almas*



07/2019 – Foto Rogério Almeida

*Figura 19- Festa de Nossa Senhora da Abadia*



07/2019 – Foto Rogério Almeida

*Figura 20 - O Rio*



07/2019 – Foto Rogério Almeida

*Figura 21 - Meire*



07/2019 – Foto Rogério Almeida

**V.5 Anexo 5 – Relatos transcritos, e fotos:**

*Figura 22 - Retrato Josefina e Geraldo*



*Figura 24 - Tia Edith*



*Figura 23 - Tia Modesta*



*Figura 26 - Bisavó*



*Figura 25 - Dona Joana*



### **Das rezas**

A minha infância foi muito importante. Venho de uma família goiana cheia de causos e costumes. Somos católicos praticantes desde que me lembro, claro que como toda criança fugia da reza, da missa como o Diabo foge da cruz, achava chato aquele sobe e levanta, mas quando era reza na casa da minha avó era diferente, estava lá toda a família, 9 irmãos e aquela filharada tudo junto "os netos da Zefinha" era tanta reza no ano, dia de Nossa senhora Abadia, de São João, Nossa senhora dos remédios, dia de Santa Luzia "protetora dos olhos, essa sei bem porque essa era uma das santas prediletas da minha mãe, que teve muito problemas nos olhos e sempre recorria sempre a Santa Luzia, que virou santa porque foi obrigada a casar quando nova, mas ela queria seguir sua vocação que era servir a Deus, mas o homem que

queria toma- lá como esposa elogiava muito seus olhos , e mesmo ela com toda humildade, dizia que não queria se casar, ele insistia e dizia que os olhos dela eram lindos, um dia Santa Luzia pegou tirou os olhos e colocou numa bandeja e os ofereceu a ele. Por isso era a Santa protetora dos olhos.

E todas essas rezas e novenas eram feitas na casa da minha avó, como muita música cantada em capela, ladainhas e terços, mas o melhor era depois que acabava em biscoito de polvilho frito, bolinho de chuva, pão de queijo, cuscuz, beiju, café, chá de capim santo e erva cidreira, ah e tinha os biscoitos quebradores, esses eram muito secos e embuchavam na boca, mas nada como um chá queimando a língua pra descer aquela farinha toda! Pela minha narrativa pode parecer ruim, mas essa mistura era tipo um vulcão na boca, só de lembrar sinto esse sabor da minha infância feliz. Inclusive esses quebradores, até hoje minha mãe viaja pra Arraias a cidade da minha avó e de muitos dos filhos, sempre volta com vários saquinhos do biscoito.

Nas rezas que todos ficávamos ali ( os primos) tentando na nossa hora da ave maria não rir (lembra muito uma brincadeira que os adolescentes “Youtubers” fazem hoje vendo cenas engraçadas e se segurando para não rir, "tentem não rir") era esse o nosso desafio, até porque a mãe ou a tia que tivesse mais próxima da gente já puxava nossa orelha ou enfiava um beliscão, não podíamos nos arriscar, e isso tornava aquele momento mais interessante, era uma grande roda onde todos rezavam a sua ave maria.

Assim também era o Natal, só que mais legal, antes da reza, os adultos faziam o amigo oculto entre eles e nós fazíamos um só das crianças , com minha avó na organização e depois que acabava o nosso, sentávamos no alpendre ( uma área no fundo da casa da minha avó rodeada com uma mureta, e cada um corria pra pegar o melhor lugar pra assistir as entregas

de cada um, inclusive Tina um dia no começo de dezembro que todos ia a casa da minha avó fazer o sorteio, era muito importantemente guardar o segredo até a véspera de natal. E ficávamos doidos chegar a idade de participar dos dos adultos como os primos que completavam seus 16, 17 anos, parecia bem mais divertido e tudo isso acontecia antes da meia noite, porque a meia noite em ponto minha avó trazia o aniversariante da noite num cesto cheio de palha, era o mesmo menino Jesus de todos os anos, tinha até a ponta do nariz descascada, era grande e sempre uma briga pra quem acompanharia minha vo com as velas, e cantando "noite feliz" até hoje lembro da voz dela um pouco desafinada e cheia de emoção, ali todos os anos eu chorava, aliás não sou eu, todos ali se "mencionava" assim ela dizia.

### **Dos partos**

Minha avó era uma espécie de parteira, ou de uma pajé que tinha que que tá presente em todos os partos, e como tinha muitos filhos ela tinha que administrar esse tempo. Sei muito do que minha mãe e tias contavam quando ela chegava e ajustava o quarto da parida o berço da criança e as comidas que faziam. Tinha uma história que a mulher que tinha acabado de parir não podiam lavar o cabelo durante o resguardo, eram 40 dias, não podia pegar sereno e nem comer comida remosa, que era peixe, nem carne e molho com muita gordura, não fazia bem para cicatrizarão e nem pro sangue que a mulher jogava fora, era importante também lavar esse sangue pra terra, assim como o umbigo do recém nascido enterrar assim que cai, lembro bem das comidas que eram feitas, pois mesmo não tendo minha avó quando tive meus filhos, minha mãe e minhas tias vieram ao meu pôs parto e repetiram essa tradição fielmente.

Era um frango com pirão com tempero maravilhoso que descobri depois que era cominho, fazia canjica, arroz-doce, tudo pra engrossar o leite do peito, quando neném chegava em casa os primeiros banhos eram de chá de picão, uma florzinha amarela que nasce no mato, então minha avó acordava cedo pra procurar o picão pra dar o banho no bebê, água do banho ficava amarela que só vendo, isso protegia a criança de ter icterícia. Ainda pra parida tinha mingau de milho ou fubá e canela para cicatrização, confesso que a parte melhor de ter acabado de pariri essa comilança é claro o carinho que era envolvido nessa tradição.

### **Curandeira**

Minha avó era mulher de um filho de índio que já tinha na vida a cura ancestral pelas plantas, e não menos por isso, era também era uma raizeira, na roça onde viveu erra a medicina que tinha, enxergava nas plantas a medicina mais avançada, antes disso só Deus! Lembro uma vez que tive um furúnculo bem em cima do ânus ( bem no rego mesmo) e aquilo era terrível, uma dor horrorosa, fora o incomodo que era pra ir ao banheiro, sentar, ele era tão grande que minha avó dizia "que tinha dois olho " aff, eu no auge dos meus 12 anos tentava visualizar um bicho de dois olhos na minha bunda, mas aquilo inflamou de uma tal maneira que até febre deu, minha mãe me levou pra casa da minha avó , que me colocou de bruços na cama dela por três dias e me dava chá pra beber e colocava umas ervas em cima do bicho dos oião (assim ela brincava comigo) dizia que era aguento, um antiinflamatório, e outras que não lembro o nome, no terceiro dia quando acordei o bicho tinha estourado, era sangue e pus por toda a cama, minha avó falava matamo o bicho! E eu feliz da vida fiquei, sem dor, tenho até hoje a

marca da visita desse bicho danado, mais minha super avó curandeira me livrou das garras desse bicho esquisito.

### **Papagaio**

Parece até que vou contar uma piada né ? Mas não é não, é que minha vo tinha uma papagaio que ela amava, e minha vo criava uma prima com ela desde de pequenininha, a Raquel, éramos muito amigas, pois adorava ir pra casa da minha avó e ficar com ela, tínhamos os mesmos gosto, nos trancava no quarto pra ler capricho, e minha avó ficava gritando a Raquel do quintal pra fazer as coisas, e ela não ouvia e sempre que chegava alguém na casa da minha avó o papagaio era o primeiro a gritar " ô Quequelllll vai atender à porta !"

E ele mesmo no respondia, "ela não escuta, tá enfiada com a fuça nas revistas"

### **São João**

Minha mãe se chama Joana, ela dos filhos era a quinta, antes dela veio a tia Luíza, tia Edite, tio Zé e o tio Adão (esse já faleceu) e depois minha mãe.

Minha mãe me contava que quando ela nasceu minha avó queria colocar o nome dela de Eva, que era pra combinar com o nome do tio Adão, mas como diz, só que para sorte da minha mãe (ela diz sempre!) ela nasceu no Dia de São João, e minha avó que sempre foi muito devota de São João, resolveu colocar o nome de Joana. Minha mãe sempre que conta essa história agradece a Deus e a intercessão de São João, porque ela diz que acha Eva pavoroso.

### **Quase morrida**

Minha mãe conta que quando era pequena uns dois ou três anos minha avó tinha que ir pra outra cidade pra fazer farinha de mandioca, colhiam a mandioca e ficava alguns dias fazendo a farinha. E ela precisava deixar as crianças que na altura eram 5 com a mais velha que devia ter 10 ou 11 anos. Nessa época havia pés de manga, jatobá e outros frutos do cerrado no fundo de casa e minha mãe disse que ela era muito fraquinha, e só ficava deitada ou dormindo, não tinha comida em casa, e os outros que eram maiores se viravam no quintal comendo as frutas, e como minha mãe ficava dormindo os maiores não percebiam que era de fome, quando minha vo chegou minha mãe estava "quase morrida" sem força, diz que minha vo fez um mingau com a farinha que trouxe e foi molhando a boca da minha mãe de pouquinho em pouquinho como um sabiá, até que com uns dois dias minha mãe já estava melhor pra se alimentar.

### **Dindin**

Pra alegria das primaidas minha avó fazia dindin pra vender, mas a gente chupava assim mesmo, minha avó não era aquela mamãe da cozinha italiana por exemplo, não fazia comidas que a gente achava "Uau" até pra falar verdade os almoços de domingo, eram bons porque cada um levava um prato, minha avó fazia carne com batatinha, xuxu, nada apetitosas, minha mãe que o diga, ela sim é uma cozinheira de mão cheia, mas minha avó era dos detalhes, do biscoito quebrador, da petá do beiju, e sempre que cozinhava a gente já sabia, a cozinha ficava uma bagunça, assim era com o dindin, ela pra amarrava o bicho e girava ele pra dar o

nó e isso respingava na cozinha toda e quando era de morango o que a gente mais gostava, a cozinha ficava cor de rosa.

### **Dias das mães (o último)**

Minha avó era muito festeira, acho que puxei bem isso dela, adorava reunir toda família, no dia das mães ,acho que o último que tá presente não só na minha memória mas acho que a de todos primos e tios, foi ela muito animada, o povo ia chegando e dando presente pra ela, um vestido ela ia lá e vestia, uma blusa ela ia lá e vestia em cima do vestido, outro vestido e ela "punhava em riba do outro" e saia desfilando pra gente ver, ela nesse dia estava linda, cheirosa e maravilhosamente alegre e nós apreciando cada detalhe sem saber que estávamos preenchendo e nos nutrindo de memórias da melhor avó do mundo.

### **Nunca Beijou**

Sentada na sala com minha avó estávamos eu minhas primas Renata, Cláudia, Flavia (irmãs) minha avó e acho que a Raquel, ela nos contando como era o namoro no seu tempo, quer dizer a falta dele, e aí chegou um momento que eu sempre a mais atrevida, perguntava as coisas pra ela:

- Vó como foi que o vô te pediu em namoro?

Ela:

- Que namoro minha fia naquele tempo não tinha essas coisas não

Eu:

- Então não tinha uns beijinhos escondido?

- Hum! Eu nem sei o quer ser beijada, nunca fui!

- Uai Vó como assim e os nove filhos?? (espantada).

Depois que o espanto acabou saltei de onde tava e tasquei uma bitoca na boca dela e disse:

- Agora já sabe!

Eu e minhas primas caímos na gargalhada!

### **Doença**

Lembro bem dessa época, porque era muito difícil ver minha avó sofrendo, ela sofria de osteoporose, na época não sabia muito o que era, minha mãe dizia que era dor nos ossos, chegamos na casa dela e quando não a víamos no portão nos esperando, sabia que ela não estava bem, estava ela deitada no sofá gemendo de dor, isso me doía por dentro, ficava imaginando lá dentro da gente, por baixo das carnes o osso doendo, só essa tal de osteoporose pra deixar minha avó abatida, lembro que ela foi pra Goiânia pra casa da minha madrinha pra fazer tratamento, nessa altura ela estava de cadeira de rodas e lembro também da gente ir lá visitá-la , foram tempos borocochos(tristes), tínhamos muito medo de perdê-la . Mas ela fez o tratamento, se recuperou e voltou até andar, não foi ali que ela nos deixou.

### **Troca de lugar**

Minha tia modesta estava muito doente no hospital, tinha feito uma cirurgia, e não tinha bons prognósticos. Minha Avó aparentemente estava bem de saúde, só muito preocupada

com a tia Modesta, mas os outros filhos, não falavam muito sobre o estado dela para não a preocupar. Mas como toda mãe ela sentia dentro dela o que acontecia, minha avó tinha diabetes, mas estava sempre bem cuidada.

Minha avó que morava em Taguatinga resolveu ir ver a tia modesta no plano onde ela estava internada e não falou pra ninguém, e chegou lá, acho que não conseguiu vê-la porque estava na UTI, e de repente minha avó é internada na emergência e morre. Na verdade, essa história é um daqueles assuntos de família que pairam no ar como um "mistério". Minha avó entrou bem e saiu morta e minha tia quase morta saiu viva, a única coisa que se ouvia falar é que minha avó trocou de lugar com a tia Modesta, que morreu anos mais tarde com um câncer no intestino.

### **Meu avô**

Era um homem rude, filho de índio. Apesar de ter tido mais tempo com ele, pois ele morreu depois da minha avó, tenho poucas memórias, acho que pelas histórias que minha mãe e minhas tias contavam dele ou mesmo minha avó, apesar de tudo ela nunca falou mal dele pra gente, mas achava ela um pouco tensa quando ele estava presente. Tem uma história que ouvi muito, talvez daí inconscientemente me distanciei emocionalmente dele, ele não era para nós o que a avó era.

Minha madrinha estava de resguardo da minha prima Vanubia, e foi ficar com a minha avó.

E meu tio Adão que nasceu antes da minha mãe, ele era muito especial, talvez um pouco altista, já que naquela época não se tinha um diagnóstico ou acompanhamento, nasciam-

se crianças especiais que eram chamadas de mongol ou abobalhado, mas meu tio não, ele era "especial", era um pouco o xodó da minha avó, talvez ela via a necessidade de o protegê-lo assim como uma onça com o filhote mais fraco do bando.

Já meu avô o tratava como o filhote que poderia atrasar o bando, e era sempre muito agressivo com ele. Além do mais, meu avô bebia muito e como todo patriarcado machista, quem sofria os desmandos do meu avô era os filhos, minha avó e especialmente o tio Dão, como chamávamos.

Estava minha tia conversando com tio Dão que tinha ido visitar o bebê, ele adorava crianças e a recíproca também existia. Meu avô chegou cheio da manguaça(bêbado), e já partiu para cima do tio Adão que estava com um prato de comida na mão que voou longe e minha tia de resguardo se jogou na frente do meu tio, pois sabia que ele seria o alvo do meu avô e ele não se fez de rogado, bateu na minha tia parida.

### **Ainda sobre ele (cômico)**

Minha mãe estava grávida de mim, e foi almoçar na minha avó. Chegou lá muito enjoada e já foi pro banheiro vomitar, pouco depois minha avó serviu o almoço e minha mãe sentou pra colocar o prato, meu avô olhou pra ela e disse:

- Se é pra butar pra fora é melhor nem ponhar pra dentro, vai desperdiçar comida.

### **Calcinhas**

Quando minha avó ia passar uns dias lá em casa, sempre ia no varal e contava as calçolas dela, assim dava pra saber quantos dias ela ia ficaria com a gente.

### **Letrada**

Minha avó aprendeu a ler já idosa, e foi no grupo da igreja chamado Neocatecomenato que lá eles a ensinaram a ler. Antes quando tinha reza, adorava chegar cedo que ela mandava a gente ler a Bíblia ou os livrinhos da novena, às vezes ainda quando chegava e ela tava rezando pedia pra procura os versículos e ler pra ela, mas o mais lindo foi ver minha avó quando aprendeu a ler, igual criança descobrindo as letras, passeávamos de carro com ela e ela lia os outdoors, as vezes a gente se gabava e a corrigia e ela elegantemente se colocava numa elegância de "tenha paciência minha fia, o que pra você já é sabido, pra mim são flores nascendo.

### **Oração da manhã**

“Senhor no silêncio desse dia que nasce

Venho pedir a paz, sabedoria e a força

Hoje quero olhar o mundo com os olhos cheios de amor

Ser paciente, compreensivo, humilde, suave e bom

Ver teus filhos através das aparências como tu mesmo os vê, para assim

apreciar a bondade de cada um

Fecha meus ouvidos de toda murmuração

Guarda minha língua de toda maledicência

e só os pensamentos que bendigam permaneça em mim,

Quero ser tão bem-intencionado e justo, que todos que se aproximarem de mim, sintam a sua presença.

Reviste-me de tua bondade e faze que durante este dia eu te revele.

Amém.”

### **Mesquinharia**

Eram duas cumadi, uma foi visitar a outra, e passaram a tarde toda proseando, a cumadi falou pra cumadi;

– Já conversei agora vou me embora!

A outra cumadi, dona da casa dizia:

- Vai não cumadi, vou mandar aprontar um café,

Aí a outra cumadi doida por um cafezinho, esperava mais um pouco, quando via que de lá nada ia sair, se levantava e dizia:

– Já me vou cumadi.

A outra de pronto dizia;

– Mas agora que vou passar o café?

Aí a cumadi se sentava mais um bocadinho na esperança do café, lá prá tantas já não aguentava mais esperar se levantava ia embora, a cumadi levava ela no portão e dizia:

- Nem quis esperar pelo café cumadi!

### **“Da mulher preguiçosa”**

Era vez uma mulher muito preguiçosa, desmanzelada e não fazia nada dentro de casa, seu marido ia trabalhar e quando voltava ela não tinha feito nada, um dia chegou em casa e muito se admirou ao ver a muié cozinhando um ovo na colher por cima da vela, deitada na rede, ele espantado pergunta:

- Muié isso é obra do Cão?

O capeta sai debaixo da terra e diz:

- Minha mesmo não, que até eu estou admirado!

### **“Da Semana Santa”**

Uma mulher na época da Semana Santa, ficava atentando aos devotos da cidade que faziam Quaresma e jejuavam na quarta e na sexta-feira da paixão. Sempre blasfemava dizendo que aquilo era bobagem, que não tinha porque não comer carne e nem deixar de fazer nada porque Jesus nem se importava com essas manias e tradições. No dia da sexta-feira da paixão, o dia em que os cristãos fazem jejum de cedo até o sábado de aleluia pelo sacrifício que Jesus fez por nós, essa mulher resolveu fazer um bife bem suculento, abriu as janelas para que o cheiro espalhasse pela rua, deixando as pessoas revoltadas com aquele ato, pegou o bife foi pra janela pra comer na frente das pessoas que passavam, e não se cansava de falar que tudo aquilo era bobagem, só que na hora que ela mordeu o bife, e mastigou, se entalou com a carne e morreu na hora.

### **“Alma fora do corpo”**

Um homem foi caçar com outro e depois de um dia dentro da mata, esticaram uma rede entre as árvores, um falou pro outro vou dormir um pouco e você vigia, depois trocamos.

O homem que ficou de vigia achou estranho o ruído que o amigo que tava dormindo fazia e resolveu observar, foi quando percebeu que um bichinho preto entrou pelo nariz dele e depois saia pelo olho, depois pelo ouvido e ficava brincando por todo corpo do homi(homem), nesse mesmo tempo, se ouvia barulho em meio a mata, junto com baruío(barulho) do homem, e o homem que dormia nem se mexia.

No outro dia, esse homi acordou e disse ao outro,

- Rapaz tu acredita que sonhei que viajava em tantos lugares, fui pra tanto canto que parecia que nem tava aqui na terra.

O Homem que observou o que tinha acontecido com o amigo, se lembrou da sua avó que contava que quando isso acontecia com alguém, era que a alma saia do corpo e vagava, e voltava pro corpo depois do passeio.

### **Tia/Madrinha: Maria de Fátima**

“O amigo do alheio foi te visitar? (se dizia isso quando um ladrão entrava na sua casa, e o outro perguntava soube o roubo.)

Minha Avó dizia para quem não gostava de estudar:

“Quem não lê, mal fala e mal vê.”

Quando se queixava de falta de dinheiro:

“Pouco com Deus é muito, e muito sem Deus é nada”

Para os afoitos:

“Antes lamber quer cuspir”

“Quem não ouve conselho ouve coitado””

“Mas antes um pássaro na mão que dois voando”

### **Tia Socorro**

“Brou brou brou: setembrou, novembrou, dezembrou o ano acabou”

### **Joana (minha Mãe)**

#### **Dos ditados**

“Corrente dura de prata e de ferro eu tenho quebrado, mas encontrei uma de ouro que caro tem me custado.” (minha avó dizia isso pra minha mãe porque dizia que tinha muita personalidade)

Quando minha mãe demorava para ligar ou aparecer minha avó se queixava e minha mãe respondia:

- Mas mãe porque não me ligou?

- Ué minha filha, “quem não tem tempo pra falar não tem tempo pra escutar”

“Essa quer a saia e também a bunda pra mexer dentro”, dizia quando queria mais do que merecia, como se fosse “dá o braço e ele quer logo a mão” ou “não basta pegar meu olho e ainda quer lamber o buraco”

Link Arquivos em áudio e vídeo:

[https://drive.google.com/drive/folders/1qx3hYWCobliTXvVCcahJe\\_KYQAbWM8EJ?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1qx3hYWCobliTXvVCcahJe_KYQAbWM8EJ?usp=sharing)