

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Sâmia Ramare de Oliveira Mendes

Estratégias de criação cênica feminina negra carriense:
uma análise das obras “porElas” e “Para acabar com o ciclo de mula”

Belo Horizonte

2025

Sâmia Ramare de Oliveira Mendes

Estratégias de criação cênica feminina negra caririense:
uma análise das obras “porElas” e “Para acabar com o ciclo de mula”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes
Linha de pesquisa: Artes da Cena
Orientador(a): Dr. Rogério Lopes da Silva Paulino

Belo Horizonte

2025

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028
M538e
2025

Mendes, Sâmia Ramare de Oliveira, 1991-
Estratégias de criação cênica feminina negra cariense [recurso eletrônico] : uma análise das obras "PorElas" e "Para acabar com o ciclo de mula" / Sâmia Ramare de Oliveira Mendes. – 2025.
1 recurso online.

Orientador: Rogério Lopes da Silva Paulino.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Artes cênicas – Teses. 2. Representação teatral – Teses. 3. Negros nas artes cênicas – Teses. 4. Mulheres no teatro – Teses. 5. Identidade de gênero na arte – Teses. 6. Arte e sociedade – Teses. I. Paulino, Rogério Lopes da Silva. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **SÂMIA RAMARE DE OLIVEIRA MENDES**

Número de Registro **2023703888**

Título: “**Estratégias de criação cênica feminina negra cariense: uma análise das obras “porElas” e “Para acabar com o ciclo de mula”**”

Prof. Dr. Eduardo dos Santos Andrade – Presidente da Comissão – EBA/UFMG

Profa. Dra. Denise Araujo Pedron – Titular – TU/UFMG

Profa. Dra. Soraya Martins Patrocínio – Titular – UNESPAR

Profa. Dra. Cecília Lauritzen Jácome Campos - Titular - URCA

Belo Horizonte, 29 de agosto de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo dos Santos Andrade, Professor(a)**, em 01/09/2025, às 10:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Denise Araujo Pedron, Vice diretor(a) de unidade**, em 01/09/2025, às 15:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Soraya Martins Patrocínio, Usuária Externa**, em 02/09/2025, às 08:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cecília Lauritzen Jácome Campos, Usuária Externa**, em 03/09/2025, às 09:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 04/09/2025, às 11:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4512003** e o código CRC **956DA117**.

Dedico esta dissertação às mulheres da
minha família.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à espiritualidade e à ancestralidade por terem guiado minha cabeça e meus passos.

Agradeço a toda minha família, em especial às mulheres da minha vida, que me criaram com amor, caráter e dignidade.

Às minhas avós Maria da Conceição (*in memoriam*) e Luzia Mendes (*in memoriam*).

À minha mãe Marta Maria. Às minhas irmãs: Aila Maria, Maria Sueli, Maria Suelene e Sáryla Pâmella.

Agradeço à minha família de axé, por terem me ajudado de todas as formas no meu ingresso e conclusão do mestrado. Amo vocês Cristina Lopes, Thiago Florêncio, Omar Lopes Florêncio, Célia Lopes e Ena da Silva.

Agradeço às mulheres artistas generosas, sem elas esse trabalho não seria possível, Cecília Lauritzen, Lia Vieira e Suzana Carneiro.

Agradeço ao meu amor, meu companheiro, João Carlos, que segura minha mão e compartilha a vida.

Agradeço à Adriana Chaves, Luana Sofiati e Kariny Tavares Dutra. Sem as leituras e orientações de vocês, além do cuidado e o zelo com minha pesquisa e meu texto, nada disso seria possível. A generosidade de vocês atravessou o Brasil. Elas de Minas e eu aqui no Ceará nos fortalecemos muito. Eu nunca estive sozinha nessa pesquisa porque meu caminho se cruzou com o caminho de vocês.

Agradeço à minha psicóloga Fernanda Silva, por me amparar em todos os momentos de desafios e incertezas e estar comigo na travessia.

Agradeço à Rogério Lopes, orientador da pesquisa, pelas leituras e apontamentos.

Agradeço a generosidade da banca, pela leitura afetuosa, mulheres com quem aprendo sobre vida, arte e como ser uma intelectual. Meus mais sinceros agradecimentos, Cecília Lauritzen, Denise Pedron e Soraya Martins.

Meu sincero agradecimento à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG que financiou essa pesquisa. Agradeço também a Universidade Federal de Minas Gerais pela oportunidade.

Agradeço ao Grupo Africanidades e a Cidade pela importante contribuição no meu letramento racial e acadêmico. Ao professor Cristiano Cezarino, pelo acolhimento desde o primeiro dia na UFMG. Às minhas irmãs e aos meus irmãos Adriana Chaves,

Joicinele Alves, Michelle Sá, Aderson Ferreira, Rodrigo Antero e Lucas Fabrício. O caminho da pós-graduação foi possível pois estive ao lado de vocês.

Agradeço a MOFUCE por abrir suas portas e me acolher, em especial aos amigos que viraram minha família em Belo Horizonte: Aline Mendes, Roger Domingues e Leonardo Ferreira.

Agradeço aos afetos de Belo Horizonte: Tereza Bruzzi, Inácio Bruzzi, Lena Cunha e Bruno Assis pela generosidade, por terem me acolhido em minha chegada.

Agradeço ao Altamar Di Monteiro, Tatá Santana, Yuri Estrela e Noá Santana, família que me acolheu e me ensinou sobre amor e afeto, muito obrigada por tudo!

Agradeço ao Edgard Pradino e toda família pela acolhida, carinho e amor.

Agradeço a todas/os estudantes pesquisadoras/res da UFMG que diariamente lutam por uma universidade pública brasileira melhor, em especial a Marlon de Paula, Danielle Cascaes, Marina Campos, Luisa Godoy e Inajá Neckel, que cruzaram meu caminho e, com afeto, me ensinaram sobre a academia e como desenvolver meu papel como intelectual tendo responsabilidades e direitos.

Agradeço aos/às técnicos/técnicas, professores/professoras da UFMG por construir um ambiente de ensino-aprendizagem em especial à: Natália Arruda (secretária da pós-graduação em artes), Rita Lages, Laura Eber e Bya Braga.

Agradeço à minha família Cariri: minha amiga Bárbara Matias Kariri que, desde minha primeira manifestação de vontade em fazer a pós-graduação, segurou minha mão, leu o pré-projeto e fez contribuições importantes durante todo processo.

Agradeço ao amigo querido Kléber Benício, pelas valiosas contribuições no meu processo de formação, pelas leituras e amparos durante o mestrado e por me incentivar a seguir na pesquisa.

Agradeço ao Grupo Ninho de Teatro, minha casa e meu pouso seguro para ir e voltar, Suzana Carneiro, Monique Cardoso, Edceu Barboza, Fagner Fernandes e Elizieldon Dantas.

Agradeço à Coletiva Terreira pelas múltiplas aprendizagens no meu letramento racial e intelectual como artista negra.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Ocupações Artísticas da Cidade, meu respiro para criar.

Agradeço as fotógrafas e fotógrafos que embelezam meu trabalho com seus olhares, Jaqueline Rodrigues, Nivia Uchôa, Rubens Venâncio e Samuel Macêdo.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você (Anzaldúa, 2000, p. 232).

RESUMO

Esta dissertação investiga estratégias de criação cênica elaboradas por uma artista negra nordestina, a partir de experiências pessoais atravessadas pela violência de gênero. A pesquisa se debruça sobre a obra *porElas* (2023), uma produção do Grupo de Pesquisa Ocupações Artísticas da Cidade (OAC), sob minha direção, e a performance *Para acabar com o ciclo de mula* (2021), da artista Suzana Carneiro, refletindo sobre como a cena pode se constituir como espaço de denúncia, cura e outra construção simbólica. Ancorada na escrevivência (Conceição Evaristo, 2020) e na perspectiva do tempo-espiral (Leda Maria Martins, 2021), a autora articula memória, território e corpo como eixos dramaturgicos. O trabalho mobiliza referências das poéticas negras femininas em cena para fabular outras formas de existência na cena e na vida. As obras analisadas estabelecem diálogos com o espaço urbano, o coletivo e a ancestralidade, propondo a arte como forma de mobilização comunitária e enfrentamento às estruturas de silenciamento e opressão. Conta também com depoimentos derivados de entrevistas com as artistas criadoras dos trabalhos investigados. Assim, a criação cênica é compreendida como gesto poético-político de resistência e invenção, no qual o corpo se inscreve como testemunho e possibilidade de reinvenção.

Palavras-chave: criação cênica; mulheres negras; violência de gênero; espaço urbano; Cariri cearense.

ABSTRACT

This dissertation investigates scenic creation strategies developed by a black Northeastern Brazilian artist, grounded in personal experiences shaped by gender-based violence. The research focuses on the work *porElas* (2023), a production of the Research Group Ocupações Artísticas da Cidade (OAC), under my direction, and the performance *Para acabar com o ciclo de mula* (2021), by the artist Suzana Carneiro, reflecting on how performance can constitute a space of denunciation, healing, and alternative symbolic construction. Anchored in *escrevivência* (Conceição Evaristo, 2020) and in the perspective of spiraled time (Leda Maria Martins, 2021), the author articulates memory, territory, and body as dramaturgical axes. The work draws on Black feminist poetics in performance to imagine other forms of existence on stage and in life. The analyzed works establish dialogues with urban space, the collective, and ancestry, proposing art as a means of community mobilization and resistance to structures of silencing and oppression. The research also includes testimonies derived from interviews with the artists who created the investigated works. Thus, scenic creation is understood as a poetic-political gesture of resistance and invention, in which the body inscribes itself as testimony and as a possibility of reinvention.

Keywords: scenic creation; black women; gender violence; urban space; Cariri region of Ceará.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Intervenção Procura-se, do Grupo 100 diferente.	12
Figura 2 – Mapa da cidade de Belo Horizonte.	22
Figura 3 – Frame do vídeo do esquete <i>Estilhaça</i> (2023).....	26
Figura 4 – Residência: Partilha de Pensamentos Sobre o Teatro Hoje.	27
Figura 5 – Foto formatura do ABC da minha irmã Sáryla, (à esquerda), minha mãe Marta e eu.	29
Figura 6 – Cartaz do I Festival dos Inhamuns – Circo, Bonecos e Artes de Rua.....	31
Figura 7 – Espetáculo “O Cravo e a Rosa”	32
Figura 8 – Espetáculo “Conte Lá Q’eu Conto Cá”.....	33
Figura 9 – Espetáculo “O Mistério da Cascata”.	34
Figura 10 – Mapa do Cariri.	35
Figura 11 – Foto 1 da Intervenção “sÓ” no antigo Centro de Artes – Juazeiro do Norte.	38
Figura 12 – Foto 2 da Intervenção “sÓ” no antigo Centro de Artes – Juazeiro do Norte.	39
Figura 13 – Encenação “#poreLas” – Atriz Ranielle Lessa no Beco da Mijada.	42
Figura 14 – Encenação #poreLas – Atriz Raíssala Bezerra no Beco da Mijada.	44
Figura 15 – Espetáculo “Duas Vezes Sem”.....	47
Figura 16 – Espetáculo “Duas Vezes Sem”.....	48
Figura 17 – Ação performativa “Carta à/ao espectador/a pandêmico/a – CEP”	50
Figura 18 – Ação “Influxo”.	51
Figura 19 – Montagem de fotos Iemanjá na esquina da praça bicentenário, Cecília Lauritzen em deriva.	60
Figura 20 – Montagem de imagens, primeira deriva do processo de criação Cecília e Lia vendo ervas medicinais que estavam na calçada da Casa do Chá no centro da cidade. .	61
Figura 21 – Montagem de imagens, primeira deriva do processo de criação, Cecília observando a arquitetura de uma plaquinha da lanchonete que tomamos café no centro da cidade.	63
Figura 22 – Montagem de imagens, segunda deriva do processo de criação	64
Figura 23 – Montagem de imagens, terceira deriva do processo de criação no bairro Seminário.....	66
Figura 24 – Plantas no quintal de Aparecida, visita do processo de criação no bairro Batateiras.	70
Figura 25 – Eu, Cecília e Lia com Mestra Edite em frente a sua casa, no bairro Gisélia Pinheiro/Batateiras.....	73
Figura 26 – Cecília com o litro de leite de janagúba. Santos com oferendas embaixo de uma árvore no bairro Belmonte.	75
Figura 27 – Processo de criação do espetáculo porElas, no bairro Alto da Penha.	77
Figura 28 – Processo de criação do espetáculo <i>porElas</i> , no bairro Pimenta.	79
Figura 29 – Processo de criação do espetáculo <i>porElas</i> , no bairro Batateiras.	81
Figura 30 – Espetáculo <i>porElas</i> – Ação 1, apresentação no bairro Pimenta.	83
Figura 31 – Bastidores do espetáculo <i>porElas</i>	85
Figura 32 – Espetáculo <i>porElas</i> – Ação 3, apresentação no bairro Centro.	86
Figura 33 – Espetáculo <i>porElas</i> , apresentação no bairro Pimenta.	86
Figura 34 – Espetáculo <i>porElas</i> nos bairros Pimenta e Centro	89
Figura 35 – Espetáculo <i>porElas</i> nos bairros Batateiras e Centro.....	91

Figura 36 – Apresentações do espetáculo <i>porElas</i> no bairro Centro (Crato, CE) e Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (Fortaleza, CE)	92
Figura 37 – Espetáculo <i>porElas</i> nos bairros Centro e Pimenta.....	94
Figura 38 – Espetáculo <i>porElas</i> , apresentação no Centro Cultural do Cariri - Crato (CE).	95
Figura 39 – Espetáculo <i>porElas</i> na Ação 7 – Contar uma história Criar uma cena.....	96
Figura 40 – Espetáculo <i>porElas</i> nos bairros Pimenta e Centro	98
Figura 41 – Monumento à voz de Anastácia (2019).	105
Figura 42 – Performance <i>Para acabar com o ciclo de mula</i> (2021), de Suzana Carneiro.	110
Figura 43 – Performance <i>Para acabar com o ciclo de mula</i> (2021), de Suzana Carneiro.	112
Figura 44 – Espetáculo <i>O fim é uma outra coisa</i> (2024).....	117
Figura 45 – Performance <i>Para acabar com o ciclo de mula</i> (2021), de Suzana Carneiro.	123

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: EU VIM DA TERRA.....	11
2 A TRAJETÓRIA DE UMA ARTISTA SOBREVIVENTE À VIOLÊNCIA DE GÊNERO.....	20
2.1 RABISCOS NA CIDADE INVENTADA – BELO HORIZONTE	21
2.2 QUEM EU SOU E DE ONDE VENHO – O CARIRI.....	29
2.3 RASTROS DE UMA CRIAÇÃO CÊNICA SOBRE A TEMÁTICA DA VIOLÊNCIA CONTRA MULHER.....	36
2.4 OCUPAÇÕES ARTÍSTICAS DA CIDADE – OAC	46
3 UMA DERIVA PELAS MEMÓRIAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO PORELAS	54
3.1 ESCREVIVENDO – ANALISANDO O ROTEIRO/TEXTO DE PORELAS	81
3.1.1 Ação 1.....	82
3.1.2 Ação 2 – O que você carrega?.....	84
3.1.3 Ação 3 – Variações de movimento.....	85
3.1.4 Ação 4 – Sequência, bairros e cena chá	87
3.1.5 Ação 5 – Carrego? Balde.....	88
3.1.6 Ação 6 – Velas	90
3.1.7 Ação 7 – Contar História Criar Uma Cena.....	92
3.1.8 Ação 8 – Autocuidado Ritual Cheiro De Ervas.....	96
3.2 CONTAR UMA HISTÓRIA CRIAR UMA CENA – A ESCOLHA POR ANASTÁCIA	99
4 CRIANDO REALIDADES COM AS ESTRATÉGIAS DE PARA ACABAR COM O CICLO DE MULA	107
4.1 O CORPO CÊNICO FEMININO NEGRO REELABORA E FABULA.....	119
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS.....	129
APÊNDICE A – ENTREVISTAS	135
APÊNDICE B – ROTEIRO DE PORELAS	155

1 INTRODUÇÃO: EU VIM DA TERRA

Eu vim da terra e é pra terra que eu quero voltar
Eu quero servir de alimento pra terra
Porque foi a terra me serviu de alimento até agora
E eu quero servir de alimento pra ela também

As palavras de Mestra Edite Dias, fundadora do grupo *A Gente do Coco: Mulheres do Coco da Batateira*, formado por mulheres de sua comunidade, lembra-nos que somos da terra. Que a terra nos alimenta em seu sentido mais profundo e amplo, que nosso corpo é alimentado pela terra, e ela se alimenta de nós. Esse ensinamento traduz o trabalho que o grupo fomenta em sua comunidade há mais de quatro décadas, e nos traz a subjetividade da riqueza artística.

O coco, mais do que um alimento, é manifestação cultural ancestral afro-brasileira compartilhada no território Cariri e nos ensina, com seu canto e dança, a festejar a terra. Não estamos longe dela, temos um elo que se reatualiza. A pisada forte do pé no chão ritualiza os sentidos. No Cariri, juntamente a grupos de tradição cultural, que é o exemplo das *Mulheres do Coco da Batateira*, aprendemos cotidianamente sobre os sentidos de agrupamentos fortalecidos pela presença feminina. É aprendendo com o canto e movimento do coco que rompemos o silêncio. A coletividade de mulheres também ensina a resistir contrariando as violências a que fomos submetidas.

O território do Cariri e a história de violência e silenciamentos impostos a corpos racializados vêm de tempos outros. Aqui há a memória de uma corpa¹ que tentaram silenciar, mas segue resistindo ao tempo. A região, conhecida mundialmente por sua chapada do Araripe, mantém um corpo desaparecido, a de Maria Madalena do Espírito Santo de Araújo, e seus governantes ainda não ofereceram uma resposta a respeito. Mais conhecida como Beata Maria de Araújo, foi uma mulher negra importante para que a cidade de Juazeiro do Norte (CE) tenha se tornado um símbolo religioso e seja procurada anualmente para as romarias (ou seja, peregrinações de fiéis a santidades, para pedidos ou graças alcançadas). Seu túmulo foi violado e até hoje, mais de 100 anos depois de sua morte, não se sabe onde estão seus restos mortais.

¹ Irei também utilizar o termo “corpa(as)” na busca de borrar e tensionar lugares impostos historicamente. Inspirando-me pela construção da tese “Avermelhada, corpa-guerra corpa-cura” (2024), da artista Bárbara Matias Kariri.

Figura 1 – Intervenção *Procura-se*, do Grupo 100 diferente.

Fonte: Blog O Berro².

Nota: Colagens feitas pelo Grupo 100 diferente nas ruas de Juazeiro do Norte em 2011.

² A imagem foi retirada do Blog O Berro, o qual não disponibilizou autoria da imagem. Material online. Disponível em: <https://oberronet.blogspot.com/2011/05/procura-se-beata-maria-de-araujo.html>. Acesso em: 31 out. 2023.

O milagre em Juazeiro é protagonizado por uma mulher negra e pobre. Em 1889, Maria de Araújo recebeu a comunhão de Padre Cícero Romão Batista. Ao receber a hóstia, ela obteve sensações em seu corpo entrando em um estado de êxtase. Retornando a si, percebeu que sua boca jorrava sangue. Esse foi o primeiro acontecimento de inúmeros outros que se tornavam semanais. Aos poucos a população tomou conhecimento do ocorrido. Ela se tornou símbolo de fé pela população, sendo considerada beata pelo povo, mas não foi reconhecida por parte da igreja (Ediane Nobre, 2024). Infelizmente, Maria de Araújo foi silenciada pela igreja católica.

Como reforça em entrevista à historiadora Ediane Nobre, é “simbólico” que o templo cristão coloque a figura de Padre Cícero como grande protagonista e sua estátua seja uma das mais visitadas do país (Rodrigues, 2019). As romarias a seu louvor acontecem com grande frequência, levando multidões de fiéis a Juazeiro do Norte. Em seu artigo *Eu te darei um coração capaz de me amar*, Ediane Nobre (2024) apresenta o pós-morte de Maria de Araújo:

Em 1930, o seu túmulo foi profanado e seus restos mortais sumiram para sempre, restando apenas uns fios de cabelo, um terço e pedaços do hábito com o qual fora enterrada. Neste teatro, os sacrifícios são bem-vindos, mas somente às mulheres o silêncio será imposto. (Nobre, 2009, p. 199)

As inúmeras violências as quais Maria de Araújo fora submetida trazem um desejo de reparação e justiça e apontam para a ferida social e cultural que marca a região: o alto índice de violência contra mulheres.

As estatísticas apontam que desde 2018, quando é possível obter dados sobre o feminicídio no estado do Ceará, até o primeiro semestre de 2023 ocorreram 157 casos de feminicídio, dos quais 27 mulheres foram cruelmente vitimadas nas cidades da Região do Cariri. Entre os 10 municípios com os piores índices, estão: Juazeiro do Norte, Crato e Brejo Santo (Nascimento, 2023). Eu, como mulher negra que resido na região há quase 15 anos, infelizmente não passaria ilesa do patriarcado, sou uma sobrevivente.

Assisti angustiada durante os últimos anos as violações sobre nossas corpos aumentando assustadoramente. Esse ataque infelizmente cresce no Brasil. De acordo com as palavras de Verônica Isidório, uma das fundadoras da Frente de Mulheres do Cariri Cearense que atua na região desde 2012: “o Cariri, este lugar encantado por muitos, é também um espaço hostil, onde homens matam mulheres em praça pública” (Isidório, 2021, online). É relevante dizer que a região do Cariri é aquela que atualmente apresenta

o maior índice de feminicídio no estado, sendo o Ceará o quinto estado do Brasil onde há os maiores índices de morte ao gênero feminino (Sampaio, 2023, online).

Nos últimos dois anos, quando as estatísticas passaram a ser divulgadas pelo Governo do Ceará, há registros oficiais de 4.785 mulheres no contexto da Lei Maria da Penha, no Cariri, entre janeiro de 2021 a setembro de 2022. O Cariri fica atrás apenas da capital Fortaleza, em números totais de casos em cada ano: foram 2.674 ocorrências em todo o ano passado e 2.111 nos nove primeiros meses de 2022, conforme dados da Secretaria de Segurança Pública e Defesa Social. (Roque, 2022, online)

Como vimos na citação acima, são números elevados que nos assustam, pois é uma região marcada pela forte presença da diversidade cultural, pelas manifestações religiosas, festividades, romarias, riquezas que se contrapõem ao terror do alto índice de feminicídio e violências contra as mulheres. Um fator também importante a destacar é que a área rural é bastante acentuada nas bordas das cidades, ou seja, aqui vivemos um limite curto entre o urbano e o rural. Bárbara Matias, indígena Kariri, em seu artigo *Trilogia Afeminada: mascaradas para dizer do memoricídio no Karyry do Ceará*, também traz um dado importante sobre o feminicídio na região do Cariri:

Partindo desse argumento e diante da realidade de feminicídio que tem crescido na região Cariri do Ceará, reflito que quando esses corpos são mortos há um projeto anterior para essa eliminação, são mulheres netas de indígenas que tiveram que mascarar sua identidade em prol da sobrevivência, quando essas mulheres atualmente são mortas elas carregam um silenciamento anterior, há uma memória indígena que ainda não foi reivindicada e reparada completamente. (Matias, 2021 p. 123)

Há toda uma memória ancestral sendo ceifada à medida em que os corpos femininos são violentados e mortos. Na trilogia afeminada, trabalho realizado por Bárbara Matias Kariri, as obras *Líquida* (2017), *Influxo* (2017/2018) e *Carcaça* (2020) denunciam as violências que atingem corpos femininas na região do Cariri. Segundo a autora, ao trazer em suas performances os casos de feminicídio, ela alerta seu público sobre essas explorações, resquícios de uma invasão territorial desde 1500 (Matias, 2021).

Segundo sabedoria tradicional quilombola e indígena, a questão da terra é a mãe de todas as lutas. Em seu texto *Somos da terra*, Nego Bispo (2018) apresenta seu território e conta das invasões e tocaias que seu povo enfrentou. O autor apresenta as aprendizagens vindas pelas oralidades de mestras e mestres com os quais conviveu ao longo da vida. Bispo começou a frequentar a escola aos nove anos de idade por estratégia de sua

comunidade, para aprender a linguagem dos brancos, e se colocava como um tradutor para o seu povo, pois a comunidade também o reconheceu como interlocutor.

Ele aprendeu na escrita a transpor contratos que a sua comunidade foi forçada a assumir. O autor explica que os governantes romperam com os contratos feitos de forma oral e passaram a formalizar os contratos em papel (Bispo, 2018). Encontrar na escrita também formas de agenciamento de uma luta é reconhecer a estratégia de sobrevivência feita por nosso povo que, mesmo diante das opressões, resistiram às violações que lhe foram impostas, por meio de inúmeras táticas pensadas e executadas. A este exemplo, elegendo um tradutor em sua própria comunidade, para assim lutarem por sua terra.

No texto *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, Glória Anzaldúa (2000) declara que “a escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver” (p. 232). Descobrir formas outras de existir, depois do acontecimento que me esfacelou e hoje se converteu em força motriz para meu desejo de vida, arte e luta, e retornar para a academia, para um programa de pós-graduação em artes no sudeste do Brasil, é uma das minhas estratégias.

Além disso, ampara este estudo o conceito de *escrevivência* cunhado por Conceição Evaristo (2020), segundo o qual a produção escrita está completamente ligada a quem narra, à coletividade e à comunidade. Ao me aproximar do termo *escrevivência*, consigo nomear e fazer uma ponte em minha escrita e pensamento, pois Evaristo traduz o que eu como mulher negra desejo neste estudo: falar em primeira pessoa e denunciar os casos de violências que recaem sobre nossas corpos. Em suas palavras: “Escrevivência nunca foi uma mera ação contemplativa, mas um profundo incômodo com o estado das coisas” (Evaristo, 2020, p. 34).

Esta dissertação tem como tema a produção cênica feminina negra do Cariri cearense, a fim de realizar um estudo sobre os processos criativos que abordam a violência contra a mulher enquanto um corpo negro e feminino. Nesta análise, trabalharemos com as obras *porElas* (2023), produzida pelo Grupo Ocupações Artísticas da Cidade (OAC) com minha direção, e com a performance *Para Acabar com o Ciclo de Mula*, da artista Suzana Carneiro (2021).

A importância desta pesquisa se faz justamente do reconhecimento de que a cena artística não está apartada da sociedade. Nesse sentido: elaboro a pergunta de pesquisa: Quais reflexões as teatralidades e performatividades negras podem impulsionar a partir

de trabalhos cênicos que coloquem a mulher negra como protagonista e criadora de novas realidades?

A tomada de consciência diante da insistência da violência me provoca a realizar a análise de minha obra artística e de outra criadora do Cariri que tocam nessa temática, na tentativa de tecer uma escrita que, além de denunciar as opressões de gênero e raça, elabora estratégias artísticas para alerta, combate e enfrentamento a essas opressões, buscando compreender os mecanismos artísticos que apresentam estratégias através dos trabalhos de combate à violência no Cariri.

Compreendo a luta do movimento feminista mundial e suas especificidades e urgências na luta por sobrevivência das pessoas em comunidades, sendo que as mulheres negras são as principais vítimas do patriarcado e capitalismo. Para nós, há incansáveis marcadores que nos lembram constantemente das violências que recaem sobre nós. Para abordar as marcas que nos acompanham, recorreremos ao conceito de *interseccionalidade*, proposto como ferramenta analítica por Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021). É a partir dele que, nesta dissertação, penso como raça, classe e gênero se inter cruzam em sociedades caracterizadas pela diversidade. Segundo as autoras,

a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. (Collins; Bilge, 2021, p. 16-17)

A interseccionalidade age na compreensão da operação desses atores associados: raça, classe e gênero, os quais não operam separadamente, mas agem em conjunto. As autoras acentuam ainda que a interseccionalidade é utilizada como forma analítica quando compreendem que as necessidades sociais não são categorias para serem olhadas de forma distintas, visto que as dificuldades se sobrepõem. As pesquisadoras explicam que essas categorias separadamente são insuficientes, assim, elas historicizam essa questão a partir do contexto estadunidense dos anos 1960 e 1970.

Entendemos que antes do atributo do pensamento interseccional os problemas sociais eram vistos isoladamente, o que gerava lacunas dentro dos movimentos sociais e pesquisas acadêmicas. O conceito da interseccionalidade nos ajuda a discutir os trabalhos: *porElas* (2023) e *Para acabar com o ciclo de mula* (2021), uma vez que as questões de gênero, raça e violência podem ser vistas de forma entrecruzada nas narrativas apresentadas pelas artistas. Compreendo, assim, que a interseccionalidade pode ser utilizada na análise de problemas sociais distintos, frutos “[...] da desigualdade social global, que é um fenômeno [...] e a ascensão do movimento de mulheres negras

brasileiras em [...] desafios específicos, como o racismo, o sexismo e a pobreza [...]” (Collins; Bilge, 2021, p. 20).

Escrever e documentar nossas histórias de vida, com as quais a arte da cena se cruza inevitavelmente, são um movimento de reivindicação histórica, pois o ato de escrever traz poder e gera movência nas estruturas hegemônicas. Anzaldúa (2000) nos diz da força e importância da escrita para mulheres racializadas, algo semelhante à reflexão proposta por Grada Kilomba (2019), que aborda a importância da fala e do reconhecimento das subjetividades negras no processo de emancipação da pessoa racializada, que deixa de ser objeto e passa a ser sujeito de sua própria história. Anzaldúa (2000) nos convoca também a descortinar o passado e a romper as estruturas, desmascarando os processos de traumas gerados pela colonização e as violências as quais nossos corpos foram submetidos. Romper com os silenciamentos impostos a nós mulheres negras é tarefa cotidiana, assim como descolonizar o pensamento e criar uma fissura nos ciclos hegemônicos nos quais somos colocadas.

No artigo *Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos*, Adriana Santos e Stephan Baumgärtel (2015) constroem referências sobre procedimentos para atrizes negras nas artes da cena e explicam:

O/A performer negro/a pode propositalmente reconhecer e utilizar seu status ambíguo, como pessoa real, como uma representação teatral e como construção sociocultural expondo o controle de representação racial; expor, explorar e explodir essas definições a partir de provocação e ressignificação de discursos. (Santos *et al.*, 2015, p. 33-34)

Este reconhecimento transforma o espaço cênico e o ressignifica, já que é neste local que estereótipos racistas são expostos. E, ao serem explorados e ampliados, geram possíveis transformações em quem os assiste. Isto é perceptível no espetáculo *porElas* (2023), pois a comunidade é convocada a criar juntamente com a cena que está posta. A partir destas referências apresentadas, quero demonstrar que me preocupo em trazer autoras que possuam um corpo igual ao meu, pois há um corpo político expondo sua construção e ressignificando o seu fazer. Leda Maria Martins (2021) anuncia a corporeidade negra como vasto manancial teórico, e que a performatividade se expande quando se encontra com estes conhecimentos, uma vez que o corpo negro é imbuído de memórias e saberes ancestrais.

Metodologicamente, foi realizado levantamento bibliográfico em banco de teses e dissertações e periódicos acadêmicos, bem como busca em sites, redes sociais e outras fontes que trouxeram os índices das violências contra a mulher na região do Cariri,

considerada uma das regiões de maiores ocorrências de vítimas no estado do Ceará. Também foi realizada uma busca de trabalhos cênicos de autoria e/ou de atuação de mulheres que tratam da violência contra estas corpos. Os trabalhos artísticos *porElas* (2023) e *Para acabar com o ciclo de mula* (2021) foram analisados por meio de vídeos, fotos, cadernos de criação das artistas criadoras e realização de entrevistas semiestruturadas, feitas com Cecília Lauritzen e Lia Vieira, criadoras do trabalho *porElas* (2023), e com Suzana Carneiro, performer e criadora de *Para acabar com o ciclo de mula* (2021).

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, narro sobre minha trajetória artística e de vida desde o início de minha vida artística até o momento que inicio a pesquisa e criação de trabalhos que têm as temáticas de violência de gênero e raça.

O segundo capítulo da dissertação investiga o processo de criação da obra cênica *porElas* (2023), uma produção do Grupo de Pesquisa Ocupações Artísticas da Cidade – OAC (CNPq/URCA). Destaco os aspectos de sua construção performativa, encenada por uma mulher negra cearense que reside na região do Cariri, sul do estado do Ceará. Busco compreender como um corpo de uma artista negra violentado pelas opressões de gênero e raça cria, denuncia e revela, através de suas narrativas cênicas, a violência contra corpos femininos, em um exercício de escrivência (Conceição Evaristo, 2020). Compartilho uma deriva pelas memórias que atravessaram o processo criativo, enfatizando os afetos, os deslocamentos e os encontros que impulsionaram a construção dramática.

O texto destaca a metodologia baseada na escuta e na partilha de experiências entre mulheres de diferentes raças, idades, territórios, trajetórias, religiões, interseccionando e criando um espaço de acolhimento e reconstrução simbólica, que busca não construir imagens de controle (Patricia Hill Collins, 2019) e tem a fabulação e a narrativa (Saidiya Hartman, 2020), (Soraya Martins, 2023) como fortes aliadas no processo de escrita da dissertação. Revisito fragmentos de diários, áudios e registros de ensaios e apresentações, tecendo uma dramaturgia performativa.

Convoco a presença dos corpos em sua potência política e poética. Através de encontros, o trabalho se torna uma cartografia de resistências, onde a cena opera como território de cura e memória. O capítulo também reflete sobre as estratégias cênicas utilizadas, a mobilização de elementos sensoriais, que colaboram para a criação de uma escuta coletiva. A obra é compreendida como um gesto de denúncia e de construção artística.

No terceiro capítulo, analiso a performance *Para acabar com o ciclo de mula* (2021), da artista Suzana Carneiro, retomando as experiências de violência de gênero a partir de uma perspectiva de elaboração simbólica e fabulação. A cena é investigada como campo de disputa de imaginários e como território de enfrentamento às violências coloniais e patriarcais que atravessam o corpo feminino negro. A dramaturgia propõe uma reconfiguração das imagens cristalizadas sobre esse corpo, ativando uma performance que conjuga gesto e presença.

O capítulo se debruça sobre a construção de signos, imagens e atmosferas que mobilizam a memória e a sensorialidade como formas de denúncia e cuidado. A obra cria instaurando uma temporalidade própria que convoca o público a habitar a cena. Através do gesto-fissura-fabulação (Soraya Martins, 2023) e das contribuições de autoras como Leda Maria Martins (2021) e Grada Kilomba (2020), evidencio como o corpo cênico se torna testemunha, tensionando fronteiras entre arte e vida. *Para acabar com o ciclo de mula* (2021), apresentada como a ruptura de imagens de controle (Patricia Hill Collins, 2019), gera uma ação performativa de cura e denúncia que reinscreve o corpo negro feminino como potência criadora e ancestral.

2 A TRAJETÓRIA DE UMA ARTISTA SOBREVIVENTE À VIOLÊNCIA DE GÊNERO

Sou uma sobrevivente e isso atravessa minha vida de todas as formas. Meu agressor foi absolvido pela justiça. E a justiça me colocou de frente com ele. Falo sobre isso porque milhares de mim não puderam contar suas histórias e nem realizar seus sonhos.

Sofri violência doméstica.

Falo das pesquisadoras e das que não sabem escrever e ler, das artistas, das mães e das não mães, das meninas e mulheres. Das que viram as madrugadas e das que acordam antes do sol raiar. Das que andam a pé ou de ônibus. Das que andam de carro ou de bicicleta. Das que estão nas salas com ar-condicionado. Ou das que estão nas cozinhas.

Eu falo por elas e por mim também.

Audre Lorde, em seu ensaio *A transformação do silêncio em linguagem e ação*³ (2019), ensinou-nos que o silêncio não vai nos proteger. Tenho essas palavras como um porto-seguro para contar de mim e das minhas que estão nas ruas, nas cozinhas, nas salas de aula, nas salas com ar-condicionado, nos espaços insalubres de trabalho presas por salários, porque precisam disso para sobreviver. Ao descrever passos tortuosos, encontro cura e estratégias para que não se repitam as violências contra as nossas corpos/corpos e, assim, eu possa encorajar outras mulheres negras como eu a romper com o silenciamento imposto.

O que me levou a voltar a produzir trabalhos que tratam da violência contra a mulher foi ter sido atravessada, em 2020, por violência doméstica. Acredito que nenhuma mulher imagina que terá um dia que conviver com esse trauma. Eu também não imaginava, mas infelizmente aconteceu. Eu tinha duas opções: sucumbir em vida ou lembrar da menina de 14 anos embaixo da lona de circo. Quis honrar meu caminho. Comecei a compreender que a cena seria minha aliada no processo de conviver com o trauma. Tudo estava conectado, o que eu falava na cena agora fazia parte da minha vida, e eu iria conversar com a dor. Fui elaborando a violência que me atravessou, fui transformando aquela dor com minha rede de apoio, passei a fazer sessões de terapia, que foram fundamentais para meu processo de lidar com a dor imposta. A cena me amparou para lidar com a realidade que estava exposta para mim.

³ O texto *A transformação do silêncio em linguagem e ação* foi originalmente publicado em 1978.

2.1 RABISCOS NA CIDADE INVENTADA – BELO HORIZONTE

Moro há 14 anos em Crato, região do Cariri cearense, interior do estado. Contudo, em agosto de 2023 cheguei em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, onde residi até julho de 2024 para cursar a pós-graduação. Acho importante trazer este lugar destacado de interior e capital, pois há distâncias objetivas e subjetivas que atravessam esses caminhos.

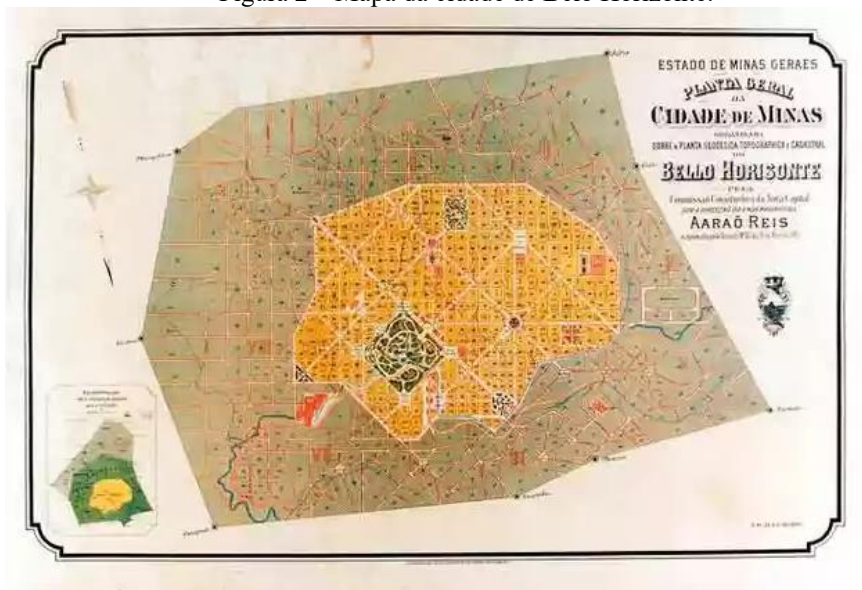
Cheguei à capital mineira no início de uma tarde de sol quente, uma sensação de sede e cansaço invadiam meu corpo. Mais uma vez estava me tornando migrante. O tempo e a memória iam se encaixando levemente na minha cabeça, fui lembrando das últimas vezes que estivera em Minas, em uma delas para a apresentação de *Avental Todo Sujo de Ovo*⁴, espetáculo do Grupo Ninho de Teatro, do qual faço parte desde 2013, que estava dentro da programação do Festival Palco Giratório de 2015, que apresentamos no SESC Palladium. Lembrei do aeroporto, da estrada, da rodoviária, milhões de pensamentos rodopiavam meu corpo: o medo, o desconhecido, as pessoas, os cheiros.

Leda Maria Martins (2021, p. 13) nos diz, em seu livro *Performances do tempo espiralar*, que, “antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos”. Com isso, ela nos convoca a pensar sobre o tempo não em formas retilíneas de começo, meio e fim, como o pensamento cartesiano, mas a partir de uma perspectiva do tempo-espiralar, a qual pretendo adotar neste capítulo.

Questões rondavam o meu Orí. O que fazer? Para onde ir? Será que essa escolha de me descolar/deslocar do Cariri, território conhecido, o lugar que escolhi para viver, havia sido mesmo assertiva? Essa escrita parte de um caos, como é a rua – “escrita rua”, como disse a professora Andréia Paris em 2018, ao analisar meu trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Regional do Cariri (URCA). Essa mistura começa e não tem fim. O caos, este mesmo me trouxeram e embalou meus primeiros meses na cidade inventada. Comecei a chamar Belo Horizonte assim logo que cheguei por ter a informação de que uma parte da cidade é projetada (inventada).

⁴ Página virtual do Grupo Ninho de Teatro. Disponível em: <https://ninhodeteatro.com.br/palco-giratorio/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

Figura 2 – Mapa da cidade de Belo Horizonte.



Fonte: Jornal Estado de Minas (2019)⁵

A parte interna da Avenida do Contorno foi projetada pelo engenheiro Aarão Reis⁶, já a parte externa havia sido construída em tempos outros. As primeiras imagens que recupero dessa chegada são de grandes prédios e ruas com ladeiras superiores ao que já estava acostumada. No Crato, também convivo com ladeiras, mas não se comparam às ruas de BH. Os dias foram passando e, ao ver Belo Horizonte, fui me conectando com este espaço-tempo, com o tempo espiralar como enuncia Leda Maria Martins (2021, p. 23).

o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento.

Neste ato de não linearidade, o tempo me ajudou a encontrar pessoas e projetos importantes durante o período que estive em Belo Horizonte. Fui apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG, pelo Grupo de Pesquisa Africanidades e a Cidade (CNPq), liderado pelos professores Cristiano Cezarino e Rogério Lopes. O grupo foi em muitos momentos minha rede de apoio para a permanência na pós-graduação, tendo em vista que não obtive bolsa de estudos no primeiro semestre do curso.

⁵ Planta original da cidade de Belo Horizonte. Fonte: Jornal Estado de Minas. Disponível em: https://www.em.com.br/app/colunistas/mario-fontana/2019/11/29/interna_mario_fontana,1104527/bh-homenageou-todos-os-estados-em-seu-mapa-cade-a-rua-para.shtml Acesso em: 16 jun. 2025.

⁶ Matéria do Estado de Minas sobre a construção da avenida do Contorno. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2016/02/17/interna_gerais,734868/elaborada-por-aarao-reis-planta-da-construcao-de-bh-nao-foi-cumprida.shtml. Acesso em: 16 jun. 2025.

As leituras que realizamos foi o meu letramento acadêmico e racial de base para a construção e desenvolvimento desta pesquisa.

Durante o segundo semestre de 2023, encontrávamos-nos semanalmente às segundas-feiras de Exu no prédio do Teatro Universitário⁷ da UFMG – T.U. Me senti fortalecida dentro do grupo de pesquisa, foi fundamental, para mim, ver corpos parecidos com os meus. Apesar das diferenças culturais, eu nordestina e eles/elas de maioria sudestina, conseguimos nos apoiar na trajetória acadêmica, mesmo diante das dificuldades. Ao longo dos encontros, o grupo consolidava a percepção de que a academia pode e precisa ser um lugar mais acolhedor.

As disciplinas que cursei no mestrado também me mostraram horizontes possíveis para a cena em expansão. A disciplina *Corpo feminino na cidade: história, gênero, arte e cidade*, ministrada pela professora Rita Lages é um exemplo disso, pois um dos objetivos da matéria era a relação entre arte, corpo e cidade, sob perspectivas conceituais dos estudos da história das cidades e de gênero, com ênfase na cidade de Belo Horizonte.

A formação era composta por um corpo discente majoritariamente feminino. Além dos textos se implicarem com as questões de gênero, visualidades e cidade, durante o semestre organizamos e realizamos o Rebobina MIP⁸ – seminário⁹ em homenagem aos 20 anos da primeira Manifestação Internacional de Performance de Belo Horizonte (MIP)¹⁰. O evento contou com apresentações de performances, mesas temáticas e exposições. Durante aqueles dias tive a oportunidade de compreender o impacto positivo gerado pela MIP em artistas e na cidade e conhecer a produção cultural destes agentes. O Rebobina MIP foi realizado no Espaço Comum Luiz Estrela¹¹, lugar significativo da cidade, que realiza ações artístico-culturais¹².

⁷ Página virtual do Teatro Universitário da UFMG – T.U. Disponível em: <https://www.instagram.com/teatrouiversitario.ufmg/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

⁸ Página virtual do Seminário – Rebobina MIP. Disponível em: <https://www.instagram.com/rebobinamip/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

⁹ Matéria sobre a programação do Rebobina MIP. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/Seminarior-em-homenagem-aos-20-anos-da-1%C2%AA-Manifestacao-Internacional-de-Performance>. Acesso em: 16 jun. 2025.

¹⁰ Página virtual sobre a MIP 2003. Disponível em: <https://www.ceiaart.com.br/br/projetos/mip1>. Acesso em: 16 jun. 2025.

¹¹ Página virtual do Espaço Comum Luiz Estrela. Disponível em: www.instagram.com/espacoluizestrela/. Acesso em: 15 jun. 2025.

¹² O casarão construído em 1912 é autogerido por artistas. É tombado por Belo Horizonte em 1994. Sua construção se deu para ser o Hospital Militar da Força Pública Mineira, atual Polícia Militar de Minas Gerais. No passado também já foi “um hospital psiquiátrico infantil, que foi fechado após denúncias de más condições” (Vasconcelos, 2023, online).

Outra disciplina relevante durante o mestrado foi o curso-colóquio *Imagens são ideias confusas e não são*, realizada em formato de seminário e ministrada pela professora Laura Eber. Um dos objetivos da disciplina era conhecer o estado da produção crítico-teórica e dos debates acerca da cultura visual e dos estudos da imagem atualmente. Tivemos cinco encontros para discutir textos com a presença de convidadas/os. A saber:

Quadro 1 – Relação de aulas/palestras e professoras/es cursadas.

Disciplina	Ministrante
Introdução aos estudos visuais / As primeiras imagens e as imagens pós-humanas	Professora Laura Erber
A construção visual dos feminismos na América Latina	Pesquisadora Victoria Page
A Inversão do olhar: outras ontologias da imagem	Professora Els Lagrou
Os limites legais no uso de imagens: a mediação jurídica do campo visual	Advogada Lívia Maia
Crimes reais, vítimas reais – reflexões sobre o gênero ‘true crime’ no audiovisual contemporâneo brasileiro	Pesquisador Eduardo Prado Cardoso

Fonte: Elaboração própria.

Uma das aulas que mais se interligam com minha pesquisa foi “A construção visual dos feminismos na América Latina”, ministrada pela pesquisadora Victoria Page¹³ (Universidade Católica Portuguesa), na época orientanda da professora Laura Eber. Em sua exposição, pude me aproximar da pesquisa de doutorado de Page, que estava em andamento, a qual se aprofunda na potência feminista visual.

A pesquisadora nos apresentou imagens que eram geradas pelos movimentos feministas da América Latina, entendendo-as como registro poético e político que esses movimentos geram quando estão em reunião. Dentre estes movimentos, estão: #NiUnaMenos, grupo contra o feminicídio criado na Argentina em 2015 (Gabo, 2020), e o movimento por justiça e reparação à violência política de gênero que resultou no assassinato da vereadora Marielle Franco em março de 2018 (Page, 2024). O mapeamento destes grupos e suas conexões, realizado por Page, ampliaram minha percepção sobre outros estudos com/em/sobre imagem e como as imagens podem ser aliadas com a justiça social.

Durante a formação na pós-graduação, também vivi experiências artísticas, como a apresentação na programação da 12ª edição da Segunda PRETA¹⁴ em novembro de 2023. Desde o Cariri já ouvia falar nesse aquilombamento, projeto gestado por artistas

¹³ Página virtual profissional de Victoria Page. Disponível em: www.instagram.com/vikki_marie_page/. Acesso em: 16 jun. 2025.

¹⁴ Página virtual do projeto Segunda PRETA. Disponível em: <https://www.instagram.com/segundapreta/>. Acesso em: 15 jun. 2025.

negras/os em 2017 que se organiza em edições para “pensar e construir espaços de conhecimento e modos alternos de elaborar e realizar teatros negros, além de se colocar no exercício de suscitar diálogos sobre essas teatralidades” (Martins, 2023, p. 80).

Pude acompanhar toda a programação daquela edição como espectadora e artista, tendo a oportunidade de conhecer as obras elaboradas, preparadas e compostas por pessoas negras, como eu. As temporadas homenageiam mulheres negras, intelectuais e artistas que contribuíram significativamente para o mundo com suas trajetórias. A poeta Nívea Sabino¹⁵ foi a homenageada daquela décima segunda edição.

Para minha participação, criei um esquete teatral exclusivo: que consiste em uma desmontagem (Caballero, 2010), apresentando algumas cenas minhas presentes em trabalhos teatrais que fiz ao longo da vida e, assim, desenvolvi a ação intitulada *Estilhaça*. Para a construção do esquete, fiz um recorte de uma cena que integra o espetáculo *porElas* (2023), uma das obras analisadas nesta pesquisa. Na cena, canto a paródia da canção popular *Se essa rua fosse minha*, cuja letra alterei para o espetáculo.

Se essa rua
 Se essa rua fosse minha
 Eu mandava
 Eu mandava ladrilhar
 Com pedrinhas
 Com pedrinhas de brilhantes
 Para o meu
 O meu não
 Para o meu
 O meu também não
 Não passar

Nessa rua
 Nessa rua tem um bosque
 Que se chama
 Que se chama
 Ligue 180
 Que se chama
 Que se chama
 Grite peça ajuda, chame por alguém, não fique calada
 Que se chama
 Que se chama

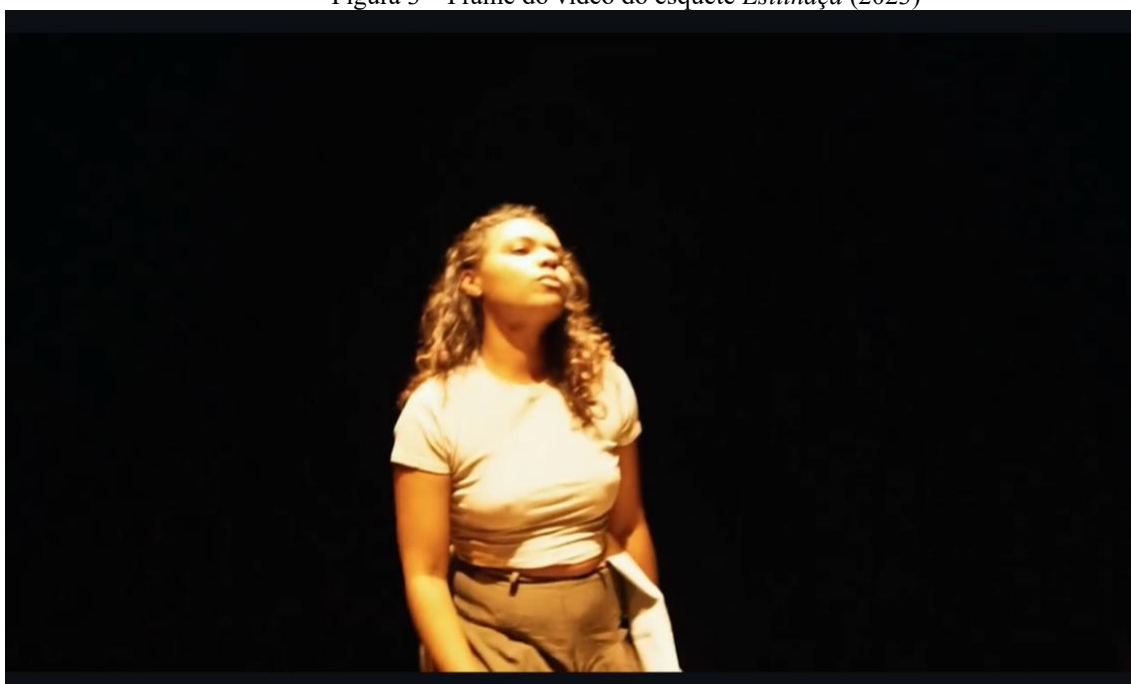
Nos queremos vivas!

(Cena 0 – espetáculo *porElas* (2023), música *Se essa rua fosse minha*, cantiga popular adaptada por Sâmia Ramare de Oliveira Mendes)

¹⁵ Página virtual da Poeta Nívea Sabino. Disponível em: <https://www.instagram.com/niveasabino/>. Acesso: 15 jun. 2025.

Durante a apresentação do esquete *Estilhaça*, estou com um isqueiro na mão tentando acendê-lo. Ao tentar reiteradas vezes, a chama se acende e vejo o público também com auxílio da iluminação cênica. Trocamos olhares, e pergunto o que as pessoas carregam consigo, se levam algum objeto no qual se sintam protegidos e que não saiam de casa sem aquele item. Nas respostas, objetos variados: colares, pedrinhas, amuletos, que as pessoas sentem como seus escudos de proteção. Lembro que o Teatro Espanca¹⁶, onde o projeto Segunda PRETA acontece, estava lotado. Eu estava muito nervosa, pois era a primeira vez que apresentava sozinha longe do Cariri.

Figura 3 – Frame do vídeo do esquete *Estilhaça* (2023)



Fonte: Perfil pessoal de Virgínia Dandara¹⁷.

O esquete aconteceu após a apresentação da performance *Vem... pra ser infeliz*, da artista Priscila Rezende (Belo Horizonte/MG), que também aborda a violência contra a mulher. Nesta ação a performer cria imagens que denunciam a reprodução hipersexualizada do corpo feminino negro como símbolo do carnaval. Utilizando a musicalidade tradicional das escolas de samba do Rio de Janeiro, a artista samba incessantemente até a sua exaustão. Neste ato, também de denúncia, a performer utiliza a máscara de flandres, objeto que representa a violência colonial. Finalizando a programação, Rodrigo Antero (Belo Horizonte/MG) apresentou a obra *Árvore do*

¹⁶ Página Virtual do Teatro Espanca! Disponível em: <https://www.instagram.com/teatroespanca/>. Acesso em: 17 jun. 2025.

¹⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C0Jw47hu-dn/>. Acesso em: 05 abr. 2025.

empretecimento. Os trabalhos estavam em pulsante conexão, com temáticas em torno da violência de gênero e racial, corpo-memória e a ancestralidade. Aprendi neste território a me fortalecer artisticamente.

A mim, sempre interessaram os cruzamentos artísticos: conhecer pessoas de outros terreiros, seus sotaques, seus jeitos de olhar o mundo. E, pela vontade de me aproximar de artistas e da cena, pude realizar a residência: “Partilha de Pensamentos Sobre o Teatro Hoje”, conduzida por Grace Passô. O encontro aconteceu dentro da programação do projeto: Mulheres Encenadoras¹⁸ em Rede – 2ª edição, cujo objetivo era destacar obras produzidas por mulheres de teatro. É essencial documentar que a residência foi pensada e produzida por mulheres. A turma era composta por mulheres de diferentes idades e trajetórias, que investigavam linguagens artísticas (dança, teatro, performance, escrita, circo, comunicação, cinema e tantas outras áreas de conhecimento). A formação aconteceu entre 30 de maio e 2 de junho de 2024, na sede da Cia. Candongas¹⁹, coletivo teatral que atua há mais de trinta anos em Belo Horizonte.

Figura 4 – Residência: Partilha de Pensamentos Sobre o Teatro Hoje.



Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia feita por Rizomacomunica/Gabriela Matos. Belo Horizonte, 2024.

¹⁸ Página virtual do projeto Mulheres Encenadoras. Disponível em: www.instagram.com/mulheresencenadoras/. Acesso em: 17 jun. 2025.

¹⁹ Página Virtual da Cia. Candongas. Disponível em: <https://www.instagram.com/ciacandongas/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

A residência foi um espaço de produção e compartilhamento de saberes guiada por Grace Passô, artista mineira que inspira a construção de minha poética com suas dramaturgias e seu fazer artístico. Quando fiz a graduação em teatro, sentia-me muito sozinha, pois ao ler os textos dramáticos não conseguia estabelecer relação com eles. Juliana Rosa de Souza (2021, p. 106), no livro *O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral*, relata que “[...] é possível afirmar a existência de narrativas hegemônicas quando o assunto é conhecer o surgimento do teatro e seu desenvolvimento no Brasil”. Os textos que me foram apresentados na formação acadêmica foram dramaturgias hegemônicas brancas, sendo difícil minha identificação com eles.

Em contraponto, conheci o texto *Amores Surdos*²⁰ (2012), de Grace Passô, durante a oficina Metodologias de trabalho para o corpo do ator, que aconteceu em 2016, no projeto SESC Dramaturgias do departamento nacional do SESC na unidade SESC Crato. A formação teve mediação do ator e dramaturgo Jé Oliveira²¹ (SP), na qual realizamos exercícios de criação de cenas e leituras de obras de dramaturgas e dramaturgos contemporâneos, entre elas Passô (2012). O texto contava a história de uma família que se conectava diretamente com meu imaginário, assim, pude me reconhecer dentro daquelas palavras.

Em entrevista à jornalista Luisa Pecora, Grace Passô fala sobre seu processo de escrita. Ela constrói personagens diversos e narra que

[quando comecei] ...a escrever teatro, tive um desejo, na época quase inconsciente, de criar dentro do meu universo simbólico. Escrever sobre um lixeiro, por exemplo, era muito profundo, significava muito para mim. Escrevi com o desejo de que a arte não fosse algo a ser conquistado, mas que eu conseguisse colocar as coisas do meu universo simbólico na arte que fosse fazer. (Passô, 2019, online)

A fala de Grace Passô me afeta logo na primeira leitura pelos sentidos simbólicos que esta traz, ao desenhar personagens cheios de subjetividades e colocá-los no centro do debate, por meio de um texto de teatro. Acredito na cena teatral como abertura de caminhos, leituras de minhas subjetividades. Quando fui vítima de violência, tudo o que eu queria era criar um espaço-tempo ficcional, um ambiente seguro para viver, e a criação artística abriu esse caminho que me levou até esta dissertação.

²⁰ A peça estreou no dia 24 de março de 2006 no auditório Bento Munhoz da Rocha Neto - Guairão, em Curitiba, Paraná (Passô, 2012, p. 11).

²¹ Página virtual de Jé Oliveira é artista, ator, diretor de teatro e dramaturgo, ganhador do APCA com o espetáculo Gota D'água Preta. Disponível em: https://www.instagram.com/je_oliveiraaaa/. Acesso em: 17 jun. 2025.

O tempo espiralando muda, o tempo-espiralar também. Decantar para se encantar. Viver em uma cidade inventada diz muito do meu ofício, sou artista desde os 14 anos, e a minha vida é criar imaginários outros, mas sem perder a conexão com o contexto em que estou inserida.

2.2 QUEM EU SOU E DE ONDE VENHO – O CARIRI

Me chamo Sâmia Ramare, sou uma mulher negra, nordestina, pobre, periférica, filha de Marta Maria de Oliveira e José Mendes Neto, tenho quatro irmãs. As três primeiras mulheres brancas, filhas do primeiro casamento da minha mãe, com um homem branco. Já a última e eu somos filhas do segundo relacionamento da minha mãe, meu pai é um homem negro, sou a filha mais nova.

Figura 5 – Foto formatura do ABC da minha irmã Sáryla, (à esquerda), minha mãe Marta e eu.



Fonte: Arquivo de Sâmia Ramare, Tauá (CE), 1997.

Nasci em 1991, na cidade de Tauá, interior do estado do Ceará, que fica localizada na região dos Inhamuns. Os mais velhos me contam que o nome Tauá significa barro vermelho em tupi. Naquela época, a cidade era muito diferente do que é hoje. Uma das

primeiras memórias de infância que tenho de lá é o chão de barro vermelho e os circos de lonas furadas que vinham até a cidade.

Com frequência, pedia à minha mãe que me levasse nos circos e parques quando estes chegavam por lá. Meus olhos brilhavam ao ver aquelas luzes e cores. Andar no carrossel e na roda gigante eram para mim acontecimentos fantásticos. Quando não podíamos comprar um ingresso para outro brinquedo, eu ficava lá mesmo assim, vendo as crianças brincarem. Minha memória é viva e se faz presente a cada passo.

Na infância, observava os meninos jogando bola durante o recreio na escola. Eu tinha entre 6 e 7 anos e achava bonita a liberdade que eles tinham ao chegar na sala de aula após esse intervalo. Os pequenos estavam suados e felizes. Tentei durante algum tempo brincar com os garotos, mas era impedida com as falas do tipo: “é só jogo de menino”, “você pode ficar aí vendo a gente jogar” ou “num dá certo não, Sâmia”. Ficava triste e com raiva, mas precisava aceitar. Não havia o que fazer.

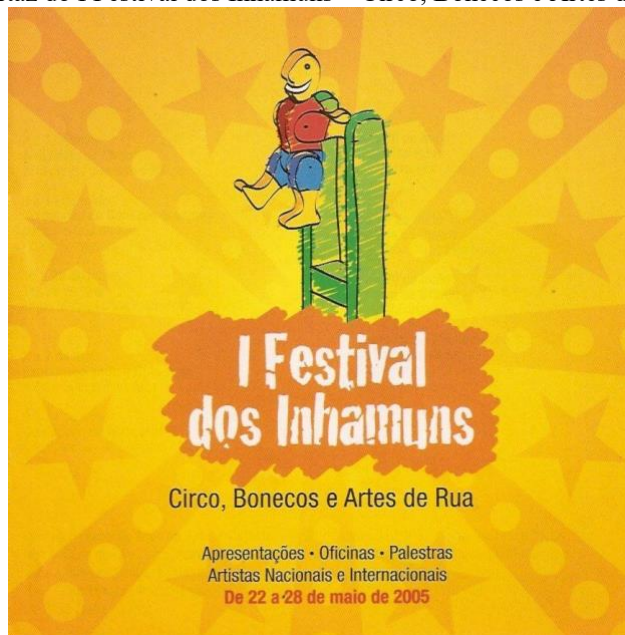
Naquela época, no sertão dos Inhamuns, Nordeste brasileiro, não imaginava que isso era sim uma questão de gênero. A raça era o que me aliava aos meninos, por ser uma criança negra. Lembro muito bem que meus melhores amigos eram os meninos negros, e eles estavam dispostos a “me proteger” caso alguma coisa acontecesse. Minha mãe dizia que eu não era como as outras crianças e que na escola eu precisaria me esforçar mais.

O início da minha vida artística se deu na Escola Estadual Monsenhor Odorico de Andrade, na cidade de Tauá. Aos 14 anos, era estudante do Ensino Fundamental II e, junto ao grêmio estudantil, participei de aulas de teatro. O ano era 2004 quando comecei a frequentar esse ajuntamento, e meses depois estava ensaiando e apresentando pequenas peças teatrais nas comemorações festivas da escola, encantada e envolvida com um outro mundo que estava ali se abrindo para mim.

Em 2005, no primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva e do ministro da cultura Gilberto Gil, deu-se a interiorização dos festivais de teatro pelo país, criou-se o Festival dos Inhamuns – Circo, Bonecos e Artes de Rua, que consistia na formação e fruição artística e cultural da região dos Inhamuns. No período de um mês, aconteciam oficinas e apresentações artísticas em algumas cidades da região.

Em sua primeira edição, o festival contemplou as cidades de Tauá, Arneiroz e Crateús. Participei ativamente das ações daquele festival, das oficinas, cursos e palestras. E, como espectadora, pude assistir diversos espetáculos. E foi debaixo da lona de circo que percebi a vontade de ser artista. Eu queria saber como seria viver de arte e cultura.

Figura 6 – Cartaz do I Festival dos Inhamuns – Circo, Bonecos e Artes de Rua.



Fonte: Mapa Cultural²².

O Festival dos Inhamuns provocou um impacto positivo na cultura, na economia, nas pessoas e, evidentemente, nos artistas. Logo após o festival me juntei com um grupo de amigas/amigos, e decidimos nos encontrar para estudar teatro, compartilhar exercícios, realizar leituras dramatúrgicas e tudo que envolvesse esse universo. O grupo mais tarde se tornaria a Cia. Artes Cínicas de Teatro. O teatro de rua se fazia presente e potente, o festival foi uma política pública incentivadora para diversos grupos, mesmo naquela época a cidade não dispoñdo de edificio teatral.

No contexto do festival dos Inhamuns, alguns grupos surgiram, dentre estes a Cia. Artes Cínicas²³. Com direção de Gilmar Costa, ela montou os espetáculos: *O Desejo de Catirina* (2007), *A Farsa do Panelada* (2008) e *Papoula* (2010). A partir da parceria com a associação Arte Jucá, assumiu em 2018 a gestão da Escola Livre de Teatro dos Inhamuns/Núcleo Tauá – ELTI. O projeto foi contemplado pelo edital de Escolas da Cultura do governo do estado do Ceará e realizou formação importante para crianças e adolescentes da região.

²² Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/6659/>. Acesso em: 26 mar. 2025.

²³ Material online disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/39368/>. Acesso em: 14 mar. 2025.

Figura 7 – Espetáculo “O Cravo e a Rosa”



Fonte: Perfil do Facebook de Gilmar Costa (2011)²⁴.

Nota: Realizado na primeira edição do Festival dos Inhamuns – Circo, Bonecos e Artes de Rua. O espetáculo foi resultado da oficina de teatro com a Cia. La Belle Zanca (França). Em cena: Gilmar Costa, Miguel de Biaso e Mirelle Rodrigues.

Em 2007, aos 16 anos, tornei-me migrante pela primeira vez, mudei de cidade juntamente com minha família de Tauá para Aquiraz (CE), que fica localizada na região metropolitana de Fortaleza, capital do estado. Meu padrasto tinha alguns problemas de saúde e, para seu tratamento médico, a capital tinha mais recursos.

Morando em Aquiraz, integrei a Tapera das Artes²⁵, uma ONG situada no centro da cidade, e a Fundação Parque do Tapuio²⁶, localizada no povoado Tapuio/Aquiraz. Na Tapera das Artes, tínhamos aulas de teatro semanalmente em um só grupo que, posteriormente, foi segmentado por módulos específicos como: dramaturgia, corpo, circo, visualidades do espetáculo etc. Esses encontros faziam parte da criação de um núcleo

²⁴ Disponível em: www.facebook.com/photo/?fbid=173627382714003&set=a.119997348077007. Acesso em: 27 mar. 2025.

²⁵ A paixão pela música inspirou Ritelza Cabral a ocupar as mangueiras de seu sítio, no Distrito de Tapera, município de Aquiraz (CE), com um trabalho voluntário voltado para crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. A iniciativa logo criou corpo e em pouco tempo já existiam 60 crianças abrigadas nas sombras dos mangueirais, e os sons dos pífaros repercutiam intensamente, encantando rendeiras, pescadores, agricultores e familiares dos pequeninos músicos. A Instituição desenvolve atualmente trabalhos nos estados do Ceará, Rio Grande do Norte e São Paulo, atendendo a um público de 2.500 crianças, adolescentes e jovens. Disponível em: <https://taperadasartes.org.br/sobre-a-tapera-das-artes/> Acesso em: 14 mar. 2025.

²⁶ Fundação Parque de Formação Integral do Tapuio atuou por mais de uma década no Povoado de Tapuio em Aquiraz (CE), desenvolveu um trabalho social e voluntário com crianças e jovens. Atividades como reforço-escolar, alfabetização de adultos, cursos profissionalizantes, capoeira, música, dança e teatro eram realizadas na Fundação. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/ong-assiste-comunidade-em-aquiraz-1.216250> Acesso em: 14 mar. 2025.

teatral que iria realizar a montagem de um espetáculo para a inauguração do edifício teatral que a Tapera das Artes estava construindo, o Teatro Justiniano Serpa.

Naquele mesmo período, também passei a integrar o Grupo Parque de Teatro, coletivo da Fundação Parque do Tapuio. Atuei no Grupo Parque de Teatro de 2007 a 2011. A instituição possuía diversas atividades educativas e culturais para crianças, jovens e adolescentes, como atividades de leitura, escrita, esporte, capoeira, teatro, entre outras. Dentro do Parque de Teatro, atuei nos espetáculos *Conte Lá Q'eu Conto Cá* (2007) e *O Mistério da Cascata* (2008), ambos dirigidos por Silvero Pereira²⁷.

Figura 8 – Espetáculo “Conte Lá Q’eu Conto Cá”.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare (2008).

Nota: Espetáculo dirigido por Silvero Pereira.

Com o espetáculo *Conte Lá Q'eu Conto Cá* (2007), percorremos diversas cidades do estado com um prêmio de circulação da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Com o segundo, participamos de festivais e mostras. Foi no Parque de Teatro que comecei a ver o teatro como uma possibilidade de trabalho, já em seu caráter profissional, pois foi neste momento também que passei a ser remunerada pelas apresentações. Dessa forma, ser artista deixava de ser somente um sonho e tornava-se o início de minha profissionalização.

²⁷ Silvero Pereira é ator, dramaturgo, produtor cultural, maquiador, iluminador, aderecista, diretor e artista plástico do Ceará.

Figura 9 – Espetáculo “O Mistério da Cascata”.



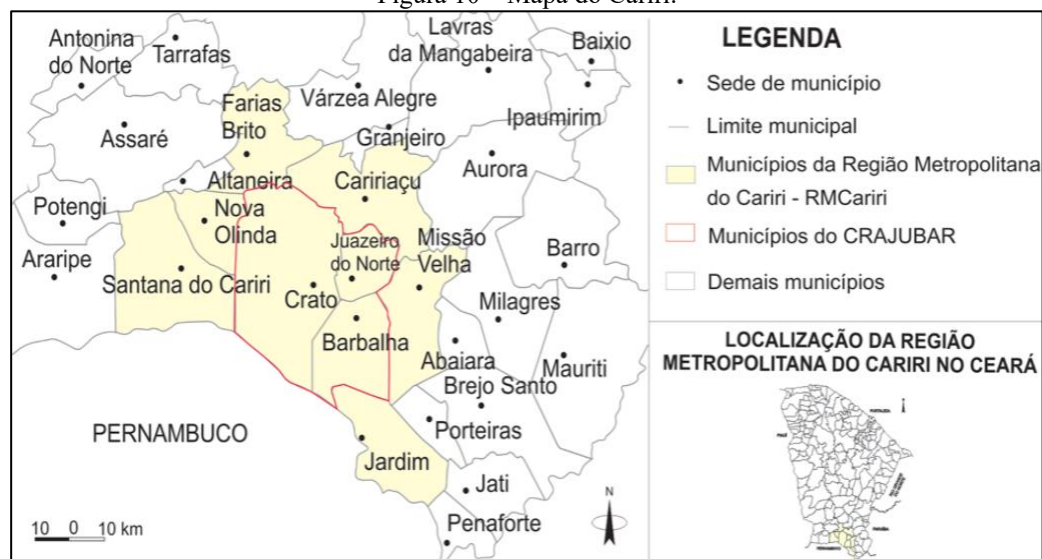
Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare (2008).

Nota: Espetáculo dirigido por Silvero Pereira.

Aos 19 anos, fiz meu registro de Artista/Atriz a DRT. Isso foi um marco importante na minha trajetória, pois meu olhar ampliava o modo de fazer e pensar sobre arte e cultura, e estava me tornando uma trabalhadora da área com direitos e deveres. Atuei no Grupo Parque de Teatro de 2007 a 2011.

Uma segunda migração aconteceu aos 20 anos. Em 2011, mudei para a cidade do Crato e vim estudar na região do Cariri cearense, onde resido desde então. A mudança de cidade foi um rompimento. Era a primeira vez que estava sem minha família, sem aquele elo de proteção que nos acostumamos com o tempo. Minha história é marcada por esse rompimento de coragem que necessitei fazer, pois desde cedo entendi que precisava ir contra as situações impostas para que pudesse crescer e amadurecer. Esse movimento diz da pesquisa que irei discorrer posteriormente.

Figura 10 – Mapa do Cariri.



Fonte: Queiroz (2014)²⁸.

No ano seguinte, 2012, fui aprovada no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA). Minha ideia naquela época era fortalecer meus conhecimentos sobre o que me fascinava, o teatro e as artes da cena. Aprofundar meus estudos, acessar outros profissionais, teóricas/os, espetáculos e poder conhecer outros saberes daquela gente de teatro. Esses desejos me impulsionaram a estar dentro da academia e assim foi em diversos momentos.

Ainda no mesmo ano, fiz o curso de formação teatral, oferecido pelo Grupo Ninho de Teatro na Casa Ninho, na sede do grupo que fica localizada em Crato. Essa experiência me motivou no primeiro ano da graduação e fortaleceu minhas experiências como artista dentro da universidade, mesmo cursando uma licenciatura, que é um desafio para jovens periféricas e negras.

Em dezembro de 2013, fui convidada a integrar o Grupo Ninho de Teatro²⁹, onde estou até hoje. O coletivo tem 17 anos de atuação na região do Cariri cearense e conta com a formação atual dos artistas: Edceu Barboza, Monique Cardoso, Elizieldon Dantas, Fagner Fernandes, Suzana Carneiro e eu. Ao longo desses anos, o grupo desenvolveu em seu fazer uma autonomia de criação, tendo a sede Casa Ninho como Ponto de Cultura reconhecida pelo governo do estado do Ceará. O espaço é alugado há 14 anos, e o grupo

²⁸ Queiroz, Ivan Da Silva. Região Metropolitana Do Cariri Cearense, A Metrôpole Fora Do Eixo. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.4215/RM2014.1303.0007>. Acesso em: 15 jun. 2025.

²⁹ O grupo tem investido em processos de construção de redes colaborativas/produativas, expandindo ações para (re)pensar as dimensões do teatro e suas relações na contemporaneidade, numa trama poética-pedagógica-ética-política-social. Nesse sentido, labora criação, ensino e democratização da linguagem teatral a partir de ações artístico-pedagógicas para a região do Cariri cearense. Disponível em: <https://ninhodeteatro.com.br/grupo-ninho-de-teatro/>. Acesso em: 08 mar. 2025.

o mantém através de recursos próprios vindos de editais e apresentações teatrais. Dentro do grupo atuei nos espetáculos: *A lição Maluquinha* (2013), direção de Rita Cidade; *Poeira* (2016), direção de Edceu Barboza e Jesser de Sousa (Lume Teatro–SP); e em *Fractais* (2025), nossa nova montagem com direção de Onisajé³⁰ (BA).

Dos projetos desenvolvidos pelo Ninho, também destaco a Escola Carpintaria³¹ da Cena, um curso livre em teatro e tradição, que consiste em uma formação para pesquisadoras/es da cena, interligando o fazer teatral e as ensinagens da tradição popular do Cariri. A escola oferece à turma, composta por 20 estudantes, 14 módulos artísticos, 07 com mestras/es da tradição popular do Cariri e 07 com professoras/es das artes da cena. O projeto já está em sua quarta edição.

Minha formação na universidade e no Grupo Ninho caminharam lado a lado. Na universidade, estava me formando como professora de artes, conhecendo sobre história do teatro, dramaturgia, pedagogia; já no grupo estava aprendendo sobre produção, gestão, aprofundando meu trabalho como atriz, aprendendo sobre a técnica de espetáculos, como operar luz e som.

Na graduação, estava me construindo enquanto docente de artes/teatro, tendo em vista que o curso é uma licenciatura, que tem a tríade artista-professor/a-pesquisador/a como pilares para formação. Fiz isso através das leituras sobre Paulo Freire, psicologia da educação e didática do ensino, na compreensão de como ser professora de teatro. E, assim, me apaixonei também por este universo. Descobri outras formas de ver e fazer teatro, estava muito interessada em participar de formações pedagógicas e artísticas, cursos, workshops, oficinas, palestras, intercâmbios e ver trabalhos na minha área. Foi na universidade que dei início ao meu percurso abordando na cena a temática da violência e solidão vivida pela mulher negra.

2.3 RASTROS DE UMA CRIAÇÃO CÊNICA SOBRE A TEMÁTICA DA VIOLÊNCIA CONTRA MULHER

³⁰ Yakekerê do Ilê Axé Oyá L'adê Inan, diretora, dramaturga e pesquisadora teatral. Onisajé de Alagoinhas - Bahia, investiga em sua pesquisa o Teatro preto de Candomblé. Foi fundadora do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (Nata). Experimenta em sua produção artística encontros entre o teatro e o rito, convocando símbolos e mitos de matriz afro-brasileira provenientes da cultura iorubá. Em particular, investiga a cosmogonia do candomblé Ketu como instrumento espiritual e artístico. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/5009-fernanda-julia> Acesso em: 08 mar. 2025.

³¹ Página virtual da Escola Carpintaria da Cena. Disponível em: <https://www.instagram.com/escolacarpintariadacena/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

A primeira experiência foi a criação do trabalho intitulado *sÓ* (2015), realizado na disciplina Jogo e Cena II do curso de Licenciatura em Teatro da URCA em 2025. A ementa da disciplina, proposta pelo professor Gleison Amorim, orientava a estudar sobre a linguagem da performance e sua relação com o teatro. Ele nos conduziu a construir um trabalho cênico, uma ação performativa. Esse era o trabalho final da disciplina que ficou em processo durante o semestre. Essa foi a primeira vez que abordei a temática da violência e solidão vivida pela mulher negra em cena. Foi também quando comecei a me interessar por criar trabalhos para o espaço da rua, pois, naquela época, entendi que gostaria de compartilhar o processo artístico com outras pessoas que não frequentam teatros e universidades.

Fundamentamos a criação nos estudos teórico-práticos presentes na disciplina, nos inspiramos no conceito de programa performativo, proposto por Eleonora Fabião (2013), e elaboramos um programa performativo. No artigo *Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência*, “o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (Fabião, 2013, p. 4). Outra indicação do professor foi que nós poderíamos também nos inspirar em performances já realizadas e assistidas por nós para criarmos a nossa ação.

Comecei a vasculhar em minha memória outros trabalhos que assisti que pudesse me inspirar para compor aquela criação. Lembrei da performance *eu, roxo* (2010), de Daniel Pizamiglio³², artista da dança que investigava questões sobre a violência. O conheci quando morava em Aquiraz e ia frequentemente à Fortaleza participar de cursos de teatro. Em 2010, pude assistir ao trabalho durante a Mostra Local do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). A performance tratava de ausência e violência, e o artista encenava sozinho na rua.

Aquelas imagens corporais em que Pizamiglio pressionava com seu rosto um balão grande e vermelho contra a parede, causando-nos uma sensação de sufocamento, ficaram guardadas nas minhas lembranças. E com a proposição do professor pensei em reproduzir algumas imagens da performance *eu, roxo* (2010) no trabalho que estava

³² Daniel Pizamiglio é performer, coreógrafo e pesquisador brasileiro (radicado em Portugal). De 2008 a 2010 fez o Curso Técnico em Dança de Fortaleza (2008–2010). Durante este período conheceu o coreógrafo João Fiadeiro e, a partir deste encontro, mudou-se para Lisboa em 2012, onde atualmente vive e trabalha. No seu trabalho autoral, procura um encontro entre a poesia e o corpo e como ativar a corporalidade dos efeitos e da relação. Disponível em: <https://dancaconcreta.hotglue.me/?sobre>. Acesso em: 07 mar. 2025.

criando. Foi assim que criei *sÓ* (2015) e iniciei a minha trajetória em trabalhos que tratam sobre gênero, raça e violência.

A intervenção inicia quando eu instalo uma pequena lona com dimensão 4x4 em frente ao muro que irá acontecer a ação. Disponho dois baldes transparentes em frente à lona, contendo balões de ar com tinta azul dentro. Posiciono-me em cima da lona e começo a encher balões que estavam em meu bolso. Depois de encher o primeiro balão, inicio movimentos corporais que indicam sensação de sufocamento e dor. Encho cerca de 03 balões.

Figura 11 – Foto 1 da Intervenção “sÓ” no antigo Centro de Artes – Juazeiro do Norte.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Fotografia feita por Wandalyson Landim (2015).

Após encher o último balão depois das movimentações corporais, com o rosto pressionado o balão contra o muro até estourá-lo. Caio em cima da lona, me levanto e retiro

da minha boca um tecido pequeno contendo a frase “arremessar balões”. As/os espectadoras/es iniciam os arremessos. Alguns jogam balões no muro, no chão, e outras/os disparam contra mim.

Figura 12 – Foto 2 da Intervenção “sÓ” no antigo Centro de Artes – Juazeiro do Norte.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Fotografia feita por Jaqueline Rodrigues (2015).

Quando o último balão era arremessado, eu caía no chão e permanecia lá até que as/os espectadoras/es saíssem. Algumas sensações como dor, medo, raiva, tristeza invadiam meu corpo quando realizava a intervenção – refleti sobre elas no meu trabalho de conclusão de curso que se intitula: *O espaço urbano como propulsor cênico: relatos de criação dos processos sÓ e #poreLas* (2017). No TCC, discuti aspectos da criação e execução de trabalhos no espaço urbano. Aqui na dissertação estou interessada em ampliar a reflexão através de discussões sobre gênero, raça e interseccionalidade.

Após realizar algumas apresentações da obra *sÓ* (2015), percebi que era importante não mais apresentá-la, pois havia um limite muito curto entre representação e a continuação da violência em um corpo de mulher negra. Isso se deu fortemente após uma apresentação que realizei na II Reunião Artística Científica do Grupo de Trabalho (GT) Artes Cênicas na Rua, da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, em 2017, na cidade de São João Del Rei (MG). Lembro que

fazia bastante frio, e o figurino era feito de um tecido fino. Naquela apresentação, a maioria dos balões foram jogados em minha direção. Fiquei muito mexida com aquilo, pensando e sentindo que ali poderia estar havendo a continuação da violência, encerrei a performance ali e não a realizei mais.

A pesquisadora Mônica Santana (2024), em seu artigo *Considerações sobre uma cena de performance negra contemporânea: mulheres negras e suas reinvenções de si*, apresenta-nos um diálogo entre seus trabalhos: *Isto não é uma mulata* (2015) e *Sobretudo amor* (2017) e outras produções artísticas de mulheres negras. A autora anuncia que a arte “nos convoca à vocação ontológica de ser mais e permite lembrar que somos. Ela nos oferece um modo de existir no mundo, cotidianamente” (Santana, 2024, p. 42). E essa existência é uma luta secular para nós povos racializados. Desnaturalizar a violência é interromper um ciclo que atravessou tempos, mas que hoje temos ferramentas para lutar contra opressões. Segundo a autora, a arte consegue operar mesmo em um mundo esfacelado de violências. A arte nos oferece a reflexão. Mesmo não sendo capaz de interromper a brutalidade do mundo, a arte nos indigna, nos faz mantermos atentos e vigilantes e trabalha no desnaturalizar da violência que nos foi imposta (Santana, 2024).

A segunda obra que gostaria de abordar é *#poreLas*³³, que é fruto de um estudo sobre violência contra a mulher, que foi desenvolvido enquanto exercício cênico em 2017, dentro da disciplina Processo de Encenação II, no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA). A disciplina foi orientada pelo professor Edceu Barboza. A grafia da encenação era escrita *#poreLas* e foi inspirada pelo movimento de mulheres argentinas *#NiUnaMenos* que surgiu em 2015 após uma jovem de quatorze anos que estava grávida ser assassinada por seu namorado. Na América Latina, grupos se reuniram e lutavam pelo fim da violência contra a mulher (Gabo, 2020).

Além disso, eu estava interessada no alcance mundial que a hashtag proporciona na pesquisa online. O espaço escolhido para a sua criação foi a rua, mais especificamente o beco que está localizado na rua Araripe, centro da cidade de Crato (CE). Beco da Mijada, como é popularmente conhecido, é uma rua precária, estreita, repleta de buracos, onde era de costume que homens fossem urinar naquele local. É também uma rua utilizada por moradores e comerciantes para descarte de lixo, é um ambiente inóspito, principalmente à noite pela falta de iluminação pública no local. A rua fica nos fundos do mercado municipal Wilson Roriz, nas suas laterais estão presentes casas e um prédio.

³³ O exercício cênico *#poreLas* (2017) foi analisado no meu trabalho de conclusão de curso. O vídeo da encenação encontra-se disponível em: <https://youtu.be/-L-MZ7iKowc>. Acesso em: 08 mar. 2025.

Algumas questões interseccionam o beco: ele é localizado no centro, porém em seu entorno há moradoras/es e trabalhadoras/es tanto do mercado público quanto do comércio. A presença da desigualdade econômica no seio de nossas vidas é comentada pelas pesquisadoras Collins e Bilge (2021). Assim, somos atravessadas cotidianamente por ausência de assistência que parta do estado. Do seu nome até sua estrutura, sobre o beco havia histórias não ditas em palavras. Pensei nesse espaço pelo medo que tenho de becos e de andar sozinha na rua. Compreendi desde a criação da intervenção urbana *sÓ* (2015) que meus processos criativos vindos da universidade seriam criados no espaço urbano.

Na disciplina Processo de Encenação II, durante a montagem dos trabalhos, recebemos a orientação de que poderíamos convidar outras pessoas para colaborar conosco no processo de criação, pois era pedido que cada estudante fosse encenador/a da obra. Poderíamos chamar outras/os artistas para a criação do trabalho em outras funções, seja atuação, figurinista, sonoplasta, colaboradores que pensassem as visualidades da encenação, entre outras finalidades. Nesse processo, convidei as atrizes Ranielle Lessa³⁴, que também era estudante da graduação em teatro na URCA, mas que fazia parte de outra turma de ingressos, e Raíssala Bezerra³⁵, que tinha sido minha aluna em um curso de formação teatral realizado pelo Grupo Ninho de Teatro.

Desde o primeiro momento do encontro compartilhei com elas meu desejo de que o processo fosse no Beco da Mijada. Elas gostaram da ideia, e passamos a nos encontrar duas vezes por semana para a montagem. Realizamos jogos e exercícios cênicos que estimulassem a criação e a intimidade entre as atrizes e o beco. Por exemplo, caminhar pelo espaço do beco e criar pequenas células cênicas naquele espaço, exercícios de improvisação entre as duas atrizes, e dessa forma, íamos seguindo a construção cênica.

A dramaturgia da encenação foi inspirada em nossas memórias pessoais e na dramaturgia do espetáculo *Hysteria* (2001) do Grupo XIX de Teatro³⁶ (SP). A obra é apresentada em um casarão antigo, espaço que remete a um hospital psiquiátrico,

³⁴ Ranielle Lessa é licenciada em Teatro pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Artista, pesquisadora e desenvolve trabalhos de atriz. Fez parte do Coletivo RiTmAr (2016/2020) e Body Expiatório. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/34399/>. Acesso em: 08 mar. 2025.

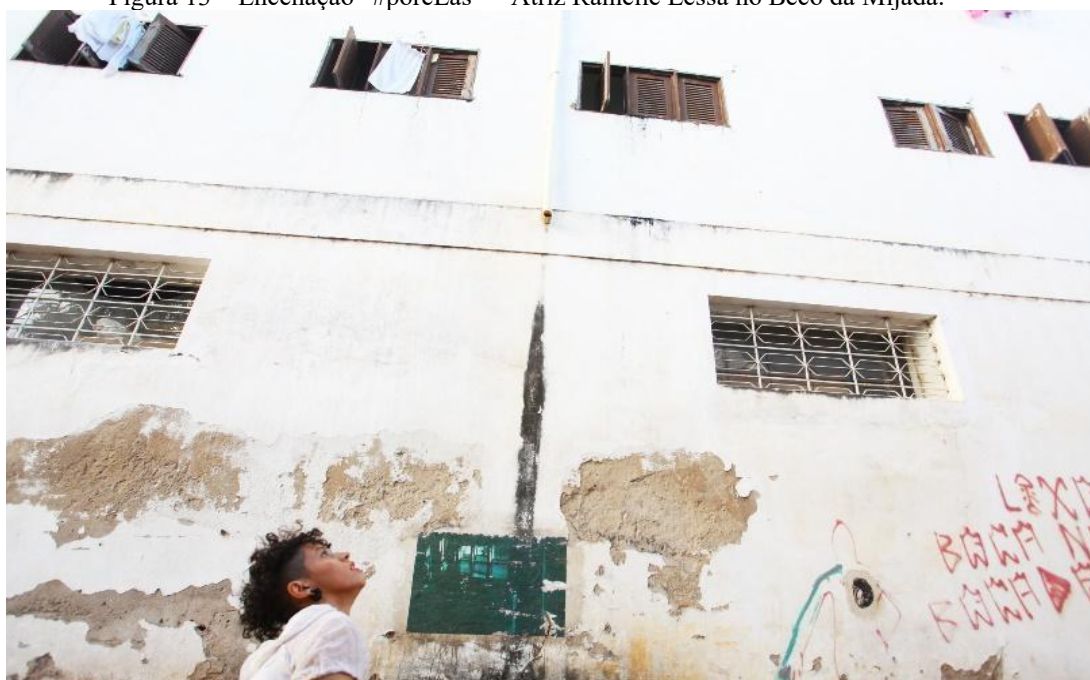
³⁵ Raíssala Bezerra é graduada em Teatro pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), mestranda em Artes da Cena pela Escola Célia Helena e produtora cultural. Disponível em: https://www.instagram.com/raissala_bezerra/. Acesso em: 08 mar. 2025.

³⁶ Coletivo nascido no Centro de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP), a partir de pesquisa acadêmicas. Seus espetáculos narram dramas sociais e políticos, apresentados em edifícios antigos, invariavelmente abandonados, aproveitando a arquitetura como cenografia e a luz natural como iluminação. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos/80615-grupo-xix-de-teatro>. Acesso em: 08 mar. 2025.

personagens femininos que foram oprimidas e eram tidas como loucas e histéricas. A plateia era configurada de uma forma que homens ficavam de um lado e mulheres do outro, o espetáculo estabelecia uma relação direta com o público feminino.

A dramaturgia de *Hysteria* nos ajudou enquanto referência de imagens para a montagem. E me impulsionou enquanto encenadora a perceber uma questão de gênero que estava presente. Éramos três mulheres ocupando aquele espaço do beco, os olhares dos homens nos deixavam incomodadas, mas não nos fizeram desistir de ocupar aquele espaço.

Figura 13 – Encenação “#poreLas” – Atriz Ranielle Lessa no Beco da Mijada.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.
Nota: Fotografia feita por Rubens Venâncio (2017).

No Beco da Mijada, existia um prédio, e, durante a construção das cenas, aquelas imagens das janelas eram referência como cenografia da encenação. Também nos inspiramos na poesia *Homem Bomba*³⁷ (2015), de Pedro Bomba³⁸. O texto trata das violências que atravessam um corpo, há bombas dentro destes homens que estão prestes a explodir, e, durante a construção da dramaturgia de *#poreLas* (2017), pensamos que nós

³⁷ Poesia *Homem Bomba* (2015) cantada por Pedro Bomba. Disponível em: <https://soundcloud.com/pedrobombapoesia/homem-bomba>. Acesso em: 08 mar. 2025.

³⁸ Pedro Bomba é poeta, pesquisador, jornalista e artista. É mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e autor dos livros *O chão dispõe a queda* (Lab. Cucuruto, 2017), *Pra quem não sabia nadar* (Castanha Mecânica, 2019) e *Extremamente barulhentos certos assuntos, por exemplo* (Impressões de Minas, 2023)

mulheres também temos bombas explodindo cotidianamente. A violência contra nossos corpos é uma bomba secular.

Os textos e as ações foram se interligando ao passo que íamos avançando nos sentidos que as cenas iam trazendo, por exemplo, a sensação de prisão e/ou sufocamento geradas pelas atrizes na intenção de criar um ambiente para que o público também sentisse esses estímulos. A arquitetura do beco fazia com que esses sentidos fossem aguçados, pois o espaço além de estreito era um pouco longo, então o acesso à saída, caso algo acontecesse, tinha uma certa dificuldade.

Durante os encontros, também havia uma angústia dentro de nós, por estarmos em um beco estreito, uma rua inóspita, por sermos três mulheres e a presença masculina ser cotidiana. Na rua abaixo do beco, há alguns comércios e bares que homens frequentam e os olhares sobre nós eram contínuos. Na rua acima ao beco, há lojas de construções, e as pessoas que ali trabalhavam além de nos olharem, especialmente homens, faziam piadas e/ou nos interrogavam sobre nossa presença. Nos questionavam o porquê escolher o beco para montar uma peça de teatro, diziam que o lugar era perigoso, pois estávamos em uma área que a maioria das pessoas passantes eram homens.

Refletindo juntamente a Oyèrónké Oyèwùmí (2004) sobre as questões de gênero em nossa sociedade, penso que aqueles homens estavam nos olhando e questionando o porquê de estarmos ali as três mulheres. Na época, nós três tínhamos entre 18 e 26 anos. Hoje refletindo sobre essa ação, considerando que o gênero masculino é tido como protetor, os olhares daqueles homens sinalizavam um estranhamento diante da nossa presença. É como se não tivéssemos o direito de estarmos ali. No texto *A invenção das mulheres*, Oyèwùmí (2004) diz de dois processos vitais que a colonização europeia operou no continente africano e que, infelizmente, perpetuam-se na contemporaneidade, são eles: a racialização e a inferiorização das fêmeas.

Um dos valores impostos pelos colonizadores foi o uso do tipo de corpo para delinear categorias sociais; e isso se manifestou na separação de sexos e na suposta inferioridade das fêmeas. O resultado foi a reconceitualização da história e dos costumes autóctones para refletir essa nova tendência racial e de gênero dos europeus (Oyèwùmí, 2021, p. 226).

Inferiorizar as fêmeas para transmutar os seus saberes ancestrais e criar uma lógica distorcida na sociedade que valoriza um gênero em detrimento do outro. O que a mulher vale em uma sociedade impregnada pelo machismo e a misoginia, onde nossas corpos/corpos são estereotipadas, sexualizadas e violadas? Aqui saliento a importância do letramento racial no meu processo de empoderamento intelectual a partir desses

estudos. Uma vez que este movimento é uma transgressão, encoraja-me a seguir lutando contra as violências impostas pelo sistema opressor em que estamos inseridas.

Havia uma tensão, e isso também me interessava. Eu compreendia que ali também era um espaço de disputa, o que de alguma forma gerava potência para a criação. Como estratégia de segurança, encontrávamo-nos das 14h às 16h30 no máximo, para que em nossa saída os comércios e lojas do centro ainda estivesse funcionando, e pudéssemos ir para nossas casas em segurança.

Desenvolvemos a dramaturgia, pensamos no roteiro das ações para o trabalho e nas visualidades. Nos inspiramos nos figurinos de *Hysteria* (2001), queríamos rememorar um tempo, mas também almejávamos que a encenação pudesse ser atemporal, era um passado ainda presente. Pensamos em vestidos de primeira comunhão que seriam os figurinos e em fazer uma leve adaptação (cortá-los para que virassem blusas e saias). Os vestidos foram banhados no café para quebrar um pouco a tonalidade branca. Outro elemento inserido ao figurino foram leggings vermelhas que subjetivamente representavam sangue entre as pernas das atrizes.

Figura 14 – Encenação #poreLas – Atriz Raíssala Bezerra no Beco da Mijada.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Fotografia feita por Rubens Venâncio (2017).

Meu desejo era habitar e criar foco para aquele lugar e para a história que estava sendo contada. Mesmo o texto não sendo uma história linear com começo, meio e fim, as

imagens geradas pelas atrizes de sufocamento e dor, que remetiam às prisões que pudessem estar inseridas, espaços simbólicos e físicos de violência.

Mobilizar o público para vivenciar aquelas apresentações foi uma experiência marcante por toda colaboração que tivemos durante o processo de criação, pelas interações do público com o trabalho. As/os espectadores ficavam bem próximos às atrizes. Ensaíamos semanalmente no beco, e era inevitável não criarmos laços e intimidade com as pessoas que trabalhavam no mercado e/ou que ali moravam.

Durante o processo criativo da encenação *#porElas* (2017) me vi movida a trazer uma citação da performance *sÓ* (2015) para a cena. Nela, disparo balões de ar contendo tinta, da janela de um apartamento no momento da apresentação, eles caem no chão e as/os espectadoras/es ficam surpresas/os, pois não esperavam uma cena fora do espaço do beco. É como se bombas estivessem sendo arremessadas. Os balões não atingem diretamente o corpo das atrizes, eles caem ao chão e a tinta respinga em seus corpos. Realizei esta ação em apartamentos de moradoras do local, que confiaram em nós. Acredito que, pelo fato de serem casas de mulheres e por nós sermos mulheres, houve uma empatia e alianças subjetivas.

A partir dessa experiência, também pude compreender a importância dessa montagem que me deu chão para refletir questões como gênero, raça, violência dentro dos meus processos artísticos e na vida. A partir dessa montagem, pude ir para outros trabalhos mais fortalecida de quem eu era.

Como o trabalho fazia parte da finalização da disciplina Processo de Encenação II, ele foi encerrado naquele formato. Não havia pretensões entre nós de seguir com o trabalho, pelos projetos individuais de cada uma – por exemplo, a atriz Raíssala Bezerra que havia sido aprovada no vestibular em teatro na Universidade Federal da Paraíba e iria morar em João Pessoa.

Após a finalização da disciplina, comecei a integrar o Grupo Ocupações Artísticas da Cidade – OAC. Disponibilizei a encenação para ser parte do repertório do grupo caso em algum momento quiséssemos remontá-la, o que não aconteceu. *#poreLas* (2017) foi inspiração para a montagem de *porElas* (2023) que irei discorrer posteriormente. Sinto que meu trabalho se fortalece com o OAC na medida em que nossos estudos e pensamentos estão em confluência, pois temos a rua como nosso lugar no mundo.

2.4 OCUPAÇÕES ARTÍSTICAS DA CIDADE – OAC

O Grupo Ocupações Artísticas da Cidade (OAC) surge em 2017 no contexto de uma nova fase do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA). Até então não havia, dentro do curso, grupos de pesquisa voltados para práticas das artes da cena na rua, que é o foco central do grupo. Seu primeiro projeto tinha como propósito investigar as noções de centro, centralidade, margem e entorno. Através deste estudo, que também se deu de forma artística, o coletivo construiu sua primeira intervenção urbana intitulada *DeseNcorpo* (2017), que visava colocar para o público as questões de corporalidades centrais e periféricas na cidade. Os encontros ocorriam no Centro de Artes e em seu entorno. Naquela época, o prédio se situava no bairro Pirajá na cidade de Juazeiro do Norte. Eu não fazia parte do grupo nesse momento, pois estava próxima a concluir a graduação. Mas, sempre que podia estava em contato com as/os integrantes.

Desde sua fundação o grupo se interessa pelo aprofundamento da sua observação e conexão com a cidade e as pessoas. As ideias de rastro (Campos, 2018), infiltração (Campos, 2018) e deriva (Careri, 2013) estão presentes nas proposições artísticas que são lançadas pelas/os pesquisadoras/es para o público, na intenção de verticalizar as trocas afetivas, o olhar para o espaço urbano e a criação cênica (Campos; Pinto, 2021). Em nosso repertório, os trabalhos criados através das pesquisas desenvolvidas ajudaram no amadurecimento do grupo.

Em 2018, começo a integrar o OAC, e neste mesmo período iniciamos a pesquisa intitulada: “Ocupações artísticas da cidade: o teatro de invasão em exercício”. Durante esse tempo, realizamos um estudo teórico-prático relativo à noção de teatro de invasão, conceito cunhado por André Carreira (2008), que diz de um risco vinculado à espacialidade urbana, e que o teatro adentra nesse espaço provocando inúmeros sentidos entre a arte da cena e as pessoas que ali estão. Como fruto desse projeto, estreamos o espetáculo *Dois Vezes Sem* (2018).

O título da obra se refere ao espaço escolhido para a construção da encenação, a praça Bicentenário, e por nossa aproximação com a temática da morte como crítica às violações que ocorriam em espaços públicos. A ideia da dramaturgia fragmentada nos possibilitou a criação de cenas expandidas, tomando a praça e as ruas em seu entorno, construindo um trabalho em que o público pudesse caminhar e logo em frente encontrar uma cena prestes a acontecer e/ou acontecendo. O texto era construído a partir de notícias

de jornais, poesias, elaborações textuais dos próprios integrantes, revelando como a temática da morte se entrelaçava.

Figura 15 – Espetáculo “Duas Vezes Sem”.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Apresentação no Centro Cultural do Araripe, em Crato (CE). Performers: Cecília Lauritzen, Sâmia Ramare e Paulo Andrezio e Britto. Fotografia feita por Rubens Venâncio (2019).

Durante o processo de criação em 2018, fomos atravessados por histórias reais do elenco e por dois casos de violência que nos chocaram. A primeira notícia é de um homem que havia sido assassinado na praça Bicentenário em um banco, e a segunda ao feminicídio ocorrido na praça da Sé, enquanto uma missa acontecia na igreja. Mais a frente relato uma performance que realizamos neste mesmo local em função deste evento trágico.

Figura 16 – Espetáculo “Duas Vezes Sem”.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Apresentação no bairro Gisélia Pinheiro (Batateiras), em Crato (CE), dentro da programação da III Reunião do GT de Artes Cênicas na Rua da ABRACE. Performers: Sâmia Ramare e Paulo Andrezio. Fotografia feita por Daniela Alves (2019).

A cena que criei para o trabalho partia do crime ambiental causado pela mineradora Samarco em Mariana (MG), que ocorreu em 2015, com o poema *Eu nunca mais rio doce pra ninguém*, do poeta Pedro Bomba.

como quem constrói barragens
para barrar a vida alheia
nos tornando descartados
descartáveis demais

se fosse em outro lugar
que não aqui
em outro país
mas é dentro da nossa própria barriga

aí tudo muda
o que vale é ficar mudo
o que vale mesmo?

eu
nunca mais
rio doce pra ninguém

é muita dor
meu peito é um chão ressecado
duro rachado

são mais de quinhentos quilômetros
de sofrimento até o litoral
(Bomba, 2017, p. 25-26).

Criei imagens e uma sequência de movimentações corporais que denunciavam o crime. Eu começava a atravessar a rua sozinha pronunciando o poema, segurava um balde cheio de água junto a mim e, ao encontrar uma árvore, regava-a com água. Algum tempo depois atualizei a água para a lama.

Fizemos apresentações do espetáculo *Duas Vezes Sem* durante o ano de 2019, e a ideia inicial era realizar mais ações com o trabalho em 2020, mas infelizmente fomos atravessadas/os pela pandemia da covid-19 e começamos a repensar outras formas de realizar nosso trabalho, tendo em vista que o espaço da rua é nosso espaço de criação.

Assim, o grupo iniciou uma investigação no contexto da casa, compreendendo que este espaço também é cidade. Entre abril e maio de 2020, fizemos duas oficinas com integrantes do grupo. Uma oficina de escrita criativa e outra de composição audiovisual, explorando derivas dançadas no espaço da casa. Criamos, assim, o vídeo *O meu corpo se confunde com o espaço da casa*³⁹ (2020), que ficou disponível em nossas redes para que o público pudesse acessar a produção. Não paramos de produzir artisticamente durante o período da pandemia: continuamos os encontros do grupo em formato online, fizemos leituras de textos dramatúrgicos, artigos, oficinas explorando o espaço da casa. Com o passar dos meses, aprendemos a lidar com a pandemia, já podíamos sair nas ruas com máscaras e, dessa forma, surgiu a necessidade de criar mais uma intervenção artística.

³⁹ Link do vídeo *O meu corpo se confunde com o espaço da casa* (2020). Disponível em: <https://youtu.be/oirrxJ6V8wc>. Acesso em: 08 mar. 2025.

Figura 17 – Ação performativa “Carta à/ao espectador/a pandêmico/a – CEP”



Fonte: Acervo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Montagem de imagens. Nas imagens eu fixo cartas na rua André Cartaxo, bairro Palmeiral em Crato (CE). Fotografadas por Cecília Lauritzen (2021).

A ação performativa *Carta ao espectador pandêmico* aconteceu entre 2020 e 2021 a partir de uma provocação interna do grupo, da nossa vontade de nos comunicar/reencontrar com as/os espectadoras/es. A ação consistiu na escrita e distribuição de cartas endereçadas ao pedestre-espectador anônimo. As cartas eram escritas pelas/os integrantes do grupo OAC e foram afixadas de modo visível em locais públicos que ficassem próximos às casas das/os pesquisadoras/es.

A intenção era realmente se comunicar com o/a espectador/a que lesse aquele escrito. Se essa pessoa quisesse responder, ela poderia escrever uma carta e depositar na caixa que alguns dias depois seria coletada, ou responder através do nosso Instagram, que disponibilizamos nas cartas que escrevemos. Recebemos algumas respostas das cartas e continuamos por alguns meses desenvolvendo aquela ação.

Durante o ano de 2022, de maio a setembro, desenvolvemos o projeto Praça e Prosa, que consistia em realizar um diálogo com o público em quatro rodas de conversas em praças nas cidades de Juazeiro do Norte e Crato. Um dos diferenciais dessas ações foi convidar pessoas de outras áreas do conhecimento para o debate (professoras/es, artistas,

pesquisadoras/es, gestoras/es públicos) na intenção de verticalizar temas que atravessam o espaço público, como: mobilidade urbana e acessibilidade; meio ambiente e território; violência urbana e gênero; literatura expandida e espaço público.

Integrando a roda de conversa Violência urbana e gênero, do grupo Ocupações Artísticas da Cidade (OAC), o grupo performou, em parceria com a artista Bárbara Matias Kariri⁴⁰, a intervenção de sua autoria, *Influxo*⁴¹ (2017/2018). A obra busca denunciar as violências que as corpos femininas sofrem. Na ação performática, somos convocadas a andar em um percurso com um ralador de verduras na boca ralando uma beterraba. Estamos vestidas com roupas brancas e calçados brancos.

Figura 18 – Ação “Influxo”.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare,

Nota: Ação ocorrida em 2022, no projeto Praça e Prosa do Grupo Ocupações Artísticas da Cidade, com as performers Bárbara Matias Kariri, Cecília Lauritzen, Daniela Alves, Dany Quiroga, Lia Vieira e Sâmia Ramare. Fotografias feitas por Camila Prado. Crato (CE), 2022.

Ao longo da caminhada a beterraba ia sendo ralada e seu suco derramado sobre nossas roupas/corpos, gerando uma imagem como se estivéssemos ensanguentadas. Também ao longo do percurso vamos deixando nomes escritos em folha de papel de

⁴⁰ Bárbara Matias Kariri. Artista da Cena, Escritora, Realizadora Audiovisual e Curadora. Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É autora dos livros: *Pensando a Pedagogia do Teatro, da Sala de Ensaio para a Escola Pública*, publicado pela editora Appris (2020), *Poesia da Terra*, da editora Feminas (2024) e *Yarubedzé - Um feitiço de semente de palavra para as artes* (2025). Atua na Coletiva Flecha Lançada Arte, Museu – Vivo das Marrecas Kariri e no Grupo Tamain de arte indígena Cearense. Conselheira e Coordenadora da Rede Katahirine Audiovisual das Mulheres Indígenas da América Latina. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/9082/>. Acesso em: 08 abr. 2025.

⁴¹ Link para acessar o vídeo da intervenção *Influxo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6pw6-k8nrqU&t=13s>. Acesso em: 08 abr. 2025.

mulheres que foram mortas. Finalizamos a ação na praça da Sé do Crato. Pensamos estrategicamente neste local, pois em 2018 a professora Silvany Inácio de Souza⁴² foi morta naquele local pelo ex-companheiro, durante os festejos da padroeira do Crato. No momento de sua morte, era celebrada uma missa no local, a praça estava repleta de fiéis, o crime chocou a cidade.

A roda de conversa Violência Urbana e Gênero teve a presença de Andréa Furtado⁴³ e Verônica Isidorio⁴⁴, professoras e membras da Frente de Mulheres do Cariri⁴⁵ – grupo militante que luta diariamente contra opressões sofridas por meninas e mulheres da região do Cariri. Além delas, estiveram presentes Bárbara Matias Kariri, que tem sua pesquisa voltada para questões de violência de gênero, e o Secretário adjunto de Segurança Pública do Crato na época, Raimundo Nonato.

O projeto Praça e Prosa me possibilitou ampliar meu olhar para os problemas sociais, que infelizmente são estruturais, como o machismo e a misoginia, violações que são impostas cotidianamente, mas que, por outro lado, conseguimos avançar na garantia de direitos em defesa da vida das mulheres. O nosso compromisso social enquanto pesquisadoras/es se amplia à medida que conseguimos minimamente atravessar os muros da universidade, espaço plural, porém que necessita estar em diálogo constante com seu entorno, pois não estamos separadas da nossa comunidade.

Em 2023, OAC retornou para a sala/rua de criação dando continuidade às pesquisas nos espaços residuais na cidade do Crato e as violências endereçadas às mulheres. Com essa pesquisa, criamos e circulamos com o espetáculo *porElas* (2023) por

⁴² Fonte: G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2018/08/20/professora-e-assassinada-a-tiros-pelo-ex-companheiro-no-interior-do-ceara.ghtml>. Acesso em: 10 abr. 2025.

⁴³ Andrea Furtado possui licenciatura em Pedagogia pela Universidade Regional do Cariri (2007), bacharelado em Filosofia pela Universidade Federal do Ceará (2013) e mestrado em filosofia pela mesma universidade (2016). Presentemente é doutoranda no PPG Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2021 – atual). Membro da Comissão Permanente de Heteroidentificação da Universidade Federal do Cariri desde 2020. Interessa-se também pelos debates de educação étnico racial, educação em direitos humanos, diversidade e feminismo. Fonte: Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/3159763969752347>. Acesso em: 10 abr. 2025.

⁴⁴ Ana Verônica Barbosa Isidorio, mulher, negra, professora e militante da Frente de Mulheres do Cariri. Mestranda em geografia pela Universidade Estadual do Ceará. Compõe o Núcleo de Estudo em Educação, Gênero e Relações Étnico-Raciais (NEGRER/URCA), o Núcleo de Pesquisa e Articulação Campo, Terra e Território – Naterra (https://www.instagram.com/naterra_uece/?igsh=dXI4Y21yM2hjaDc4<https://www.instagram.com/naterra/>) e o Comitê Impulsor da II Marcha Nacional das Mulheres Negras/Ceará. Fonte: Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7101306221872349>https://www.instagram.com/p/DG7yO93uRYK/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 10 abr. 2025.

⁴⁵ Fonte: Perfil da Frente de Mulheres do Cariri no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/frentedemulheresdocariri/>. Acesso em: 10 abr. 2025.

bairros da cidade. É importante pontuar que o espetáculo *porElas* (2023) não é uma remontagem. É um trabalho que se inspira na montagem de 2017 através de sua temática, que é a violência contra mulher. Diferente do primeiro trabalho que se chamou *#poreLas* (2017), nesse mudamos o nome em função dos avanços dos nossos estudos e pela vontade de enfatizar o nome “Elas” na encenação.

3 UMA DERIVA PELAS MEMÓRIAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO *PORELAS*

porElas é um grito, um abraço, aquilo que a garganta tá cansada de repetir
 mas precisa continuar
 precisa
 Precisa continuar sendo precisa
 porElas é uma denúncia
 porElas é um ritual da cidade que grita ser mulher, por mulheres, com
 mulheres
 porElas é um café na sala da casa de uma senhora de quase setenta que
 sedenta por contar sua história abre suas portas, lamenta suas pernas e
 narra com olhar misterioso uma vida de trabalho, de dedicação
 é banana amassada com açúcar de Vó
 ervas, banho, chá, suspiro
 (Sinopse, porElas, Grupo Ocupações Artísticas da Cidade, 2023, online).

As palavras que anunciam o espetáculo narram lugares internos e constroem intimidades. *porElas* (2023) é um trabalho que parte de um estudo sobre espaços residuais da cidade de Crato (CE) e suas relações com corpos femininos e com as violências que são endereçadas às corpas e aos espaços. No espetáculo, conduzo a direção e atuo ao lado das performers Cecília Lauritzen⁴⁶ e Lia Vieira⁴⁷. O espetáculo é fruto do XII Edital Ceará de Incentivo às Artes, no qual fomos contempladas na categoria de montagem.

O espetáculo teatral *porElas* (2023) é uma criação cênica que investiga a violência contra a mulher e nasce pela emergência de endereçarmos o feminicídio e tantas outras violências que o corpo feminino sofre. O espaço urbano é visto como narrativa, porque é nesse lugar plural e absolutamente complexo que se dão os nossos processos de interação, e onde o corpo feminino, principalmente o negro, vê-se despido da sensação de segurança necessária. A partir de uma perspectiva coletiva, ritualística e política, a cena é construída por meio da performatividade dos corpos de três mulheres que compartilham gestos de cuidado, afeto, dor e resistência, em diálogo com elementos sensoriais, como cantos, ervas e água.

A dramaturgia se estrutura de forma performativa e não-linear, evocando memórias das performers e de outras mulheres da cidade de Crato (CE), bem como seus saberes ancestrais, enquanto convoca o público a testemunhar um processo de narração,

⁴⁶ Cecília Lauritzen é artista-professora-pesquisadora com experiência na área das práticas corporais do ator/performer, com ênfase na investigação do espaço urbano. É professora efetiva do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA) e do Mestrado PROF-Artes/URCA. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/98863/>. Acesso em: 08 mar. 2025.

⁴⁷ Lia Viera é graduanda em Licenciatura em Teatro na Universidade Regional do Cariri (URCA), com mobilidade acadêmica na Universidade de Coimbra, realiza estudos teórico-práticos acerca da ação na cena expandida, considerando processos artísticos e criativos que repensem transformações do próprio artista e suas estratégias de intervenção no mundo. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/39712/>. Acesso em: 08 mar. 2025.

denúncia, celebração e cura. A obra se ancora em uma estética que mistura o simbólico ao cotidiano, articulando afetos e territórios com forte presença física e sensorial. *porElas* (2023) propõe um espaço-tempo de escuta e presença viva. Construimos o espetáculo em espaços residuais, que acabam representando não-lugares, repletos de possibilidades de exploração e da materialização da insegurança que gera a violência e o medo, especialmente em mulheres. Assim, o ato de narrar é um dos dispositivos centrais do espetáculo.

Narrar é também ir contra o silenciamento imposto a nós mulheres. Compreendo este ato ao me aproximar do termo *escrevivência*. O conceito cunhado pela escritora Conceição Evaristo (2020) me acompanha nessas palavras que estou tecendo enquanto um exercício de escrita e de enfrentamento às violências que nós mulheres negras estamos sujeitas cotidianamente. No artigo *A Escrevivência e seus subtextos*, Evaristo (2020) diz de uma escrita que é produzida por nós, mulheres negras, que ecoa em uma comunidade. A *escrevivência* me ajuda a nomear e fazer uma ponte entre minha escrita e ao que intencionei em cena sobre o ato de narrar. A autora pontua que

uma produção de *escrevivência*, em que o ato de escrever se dá profundamente cumpliciado com a vivência de quem narra, de quem escreve; mas, ao mesmo tempo, em que o sujeito da escrita apresenta em seu texto a história do outro, também pertencente a sua coletividade. (Evaristo, 2020, p. 29)

Entendo que a encenação de *porElas* (2023) está inserida neste lugar que a autora narra, ou seja, da vivência de uma coletividade posta em cena, produzida e compartilhada entre as artistas e o público. Isso porque, em *porElas* (2023), nosso processo criativo foi majoritariamente construído pelos encontros, escutas e compartilhamentos de narrativas com mulheres moradoras dos bairros: Centro, Gisélia Pinheiro (Batateiras) e Alto da Penha, localizados no Crato, que impactaram diretamente a construção dramatúrgica. A autora traduz o que eu desejo dentro dessa pesquisa, que é falar em primeira pessoa, também o que intenciono em realizar no espetáculo *porElas* (2023) como diretora e como performer. Além de dizer das violações que fomos impostas, objetivo evidenciar a poética feminina negra e ecoar a voz de mulheres negras que foram subjugadas e hoje escrevem e narram suas histórias.

Ademais, compreendi outros olhares na encenação por estar realizando dois papéis: encenadora e performer. Precisava olhar dentro e fora da cena e logo no início entendi que era necessário transformar o silenciamento de nossas histórias em imagens, texto, cena e ação. A necessidade de realizar essa pesquisa, para mim, foi poder contar e

recontar as histórias que ouvi e vivi, esse foi um princípio de criação dramatúrgica e de direção em *porElas* (2023). Refazendo os caminhos, vejo-me como uma arqueóloga do tempo trazendo no corpo as marcas e escavando minha memória. Para que não se repita, para que não sejam revividas as violências, é necessário contar e cortar na raiz, romper os silenciamentos que nos foram impostos.

As estratégias cênicas de criação auxiliam nesta construção para a não representação das violências e para que as vítimas não sejam revitimizadas, pelo menos em cena. No trabalho *porElas* (2023), um recurso potente é o trânsito entre o “eu” e o “nós” na narrativa, que ao mesmo tempo resguarda nossas histórias e introduz autoreferencialidade em cena, instaurando um estado de dúvida e de comprometimento no pacto com a pessoa espectadora. Conceição Evaristo (2017, online) declara que é urgente “estilhaçar a máscara do silêncio” para que possamos nutrir, gerir e criar espaços artísticos de bem-viver para as mulheres.

Compreendo a força que o movimento de mulheres ganha nos ajuntamentos. Pesquisas recentes têm se preocupado em enunciar as questões de raça e gênero que afetam o universo teatral. Tais discussões têm aparecido em estudos sobre a produção cênica feminina negra. Danielle Anatólio (2021), em seu artigo *Performances negras: raça e gênero na cena*, investiga esta produção trazendo a importância do trabalho de mulheres negras na construção das artes da cena. A autora aponta a resistência das mulheres negras que, mesmo sendo estereotipadas historicamente através de imagens de controle e de violências sociais, que se refletiram também em cenas teatrais, carregam um legado ancestral que a colonização ainda em seu processo violento não apaga e, como nossa herança, tem importância ímpar na história que construiu e constrói nosso país.

Em reconhecimento à criação artística feminina negra contemporânea, Anatólio (2021) também discute agrupamentos de mulheres negras que se juntam em espaços simbólicos de resistência, protagonizando e ecoando nossas vozes. Dentre as iniciativas apresentadas pela autora, estão dois eventos. O primeiro são Fóruns de Performances de Mulheres Negras: o Fórum Obirin, realizado em Salvador no ano de 2018, coordenado por Laís Machado, que tem como objetivo fortalecer as produções de artistas negras, criando e alimentando redes entre artistas negras brasileiras e latino-americanas. O segundo é CORPAS (Encontro de Performances de Mulheres Negras), que também ocorreu em 2018, no Rio de Janeiro, o qual realizou a curadoria juntamente com outras artistas. O CORPAS teve como objetivo a reunião de artistas, promovendo compartilhamento de experiências e fazeres artísticos.

Esse reconhecimento que a produção teatral e performativa negra feminina ganha através destes festivais faz com que Anatólio (2021) se debruce sobre a pesquisa e construção do espetáculo *Lótus* (2016), um dos trabalhos analisados em sua dissertação *Corpo negro feminino: ressignificação em performances de mulheres negras* (2018). A criadora descreve que o trabalho foi concebido a partir de suas vivências enquanto mulher negra, trazendo os desafios da poética feminina negra em questão e seus enfrentamentos diante de uma sociedade machista, racista, sexista e misógina.

Mônica Santana (2021) aborda uma discussão semelhante à criação cênica feminina negra, seus desafios e sua relevância no artigo *Mulheres negras, performance negra e reinvenções: a criação artística, cultural e intelectual de mulheres negras*. A pesquisadora sublinha a relevância das mulheres negras tanto nas produções culturais e artísticas quanto na feitura econômica do país. A exemplo disso ela cita as “ganhadeiras” do estado da Bahia, que protagonizaram no passado uma tecnologia de venda de seus doces e quitutes para libertação de nosso povo – a população negra africana e escravizada no país. Além disso, reforça a significativa contribuição das mulheres negras para o samba e para as religiões de matriz africana, como o candomblé. Entendo, juntamente com suas palavras, o movimento vital, intelectual e cultural feminino negro para construção desse país. Em suas palavras: “[...] mulheres negras são produtoras de cultura e conhecimento” (Santana, 2021, p. 58).

É importante o reconhecimento de todos estes saberes para o empoderamento da criação de novas realidades e para a quebra de estigmas ainda presentes em nossa sociedade, que cresceu em cima de uma história de subalternização dos corpos racializados. Não estamos mais aqui para servir, estamos para disputar, aprender e contribuir na produção de conhecimento, contra apagamentos históricos de prática colonial de apagamento do pensamento e da contribuição cultural de mulheres negras. Como afirma Santana (2021), é importante “reconhecer as marcas da produção contemporânea de criadoras negras, que colocam em crise os processos que invisibilizaram as contribuições históricas e culturais das mulheres negras” (Santana, 2021, p. 56).

Nesses espaços em que não estamos sozinhas, encontramos-nos em bando, escrevendo nossas histórias com as próprias mãos, falando em primeira pessoa, ecoando vozes e nossa ancestralidade. Se por um lado o silenciamento e o apagamento de narrativas negras e femininas foram práticas coloniais e impõem desafios, por outro nós agenciamos a escriturabilidade de nossas histórias como prática de enunciação, de revisão e

de transformação de realidades e imaginários sociais. A filosofia do pensamento feminista negro talvez seja um dos modos de emancipação de nós mulheres negras. Nossa liberdade e emancipação no passado foram vividos à margem de um país que estávamos (e estamos) construindo (Lélia Gonzalez, 2020). É preciso escavar cada rastro que foi deixado para nós, cada pensamento, cada sonho inconcluso.

Os desafios da viabilização de poéticas negras e femininas constituiu parte do processo de *porElas* (2023). Anos anteriores à aprovação do projeto, eu juntamente com o OAC submeti o projeto para outros editais na intenção de verticalizar a pesquisa em investigar as potencialidades do corpo feminino em meio ao espaço público por meio de uma pesquisa cênica que aborde e denuncie a violência contra as mulheres. Esses editais foram lançados pelo governo do estado do Ceará, mas o projeto não foi aprovado. Por isso, cheguei a pensar em engavetá-lo de vez. Mas, em 2022, o submetemos para o XII Edital Ceará de Incentivo às Artes, na categoria de montagem, e fomos aprovadas. A alegria foi imensa, pois eu estava sem esperanças de que o trabalho pudesse ser contemplado. Foi o primeiro projeto do grupo subsidiado por um incentivo público para montagem. Aguardamos o recurso entrar e em fevereiro de 2023 iniciamos o processo.

O projeto previa que fizéssemos um mapeamento na cidade do Crato e que construíssemos esse trabalho em diálogo com visita aos bairros. Reitero que o espetáculo *porElas* (2023) não é uma remontagem, nos inspiramos na temática do que havia sido no exercício anterior, a violência contra a mulher, mas criamos outras cenas e outras narrativas.

Na escrita deste capítulo, descrevo o processo de criação centrado nas derivas que eu, Cecília Lauritzen e Lia Vieira, artistas criadoras do trabalho, fazíamos em busca de construir uma obra para denunciar e revelar as violências de gênero e raça com a obra cênica. *porElas* (2023) foi criado e produzido por três artistas mulheres integrantes do grupo OAC. Sendo uma delas Cecília, uma mulher parda, artista paraibana radicada no Cariri cearense, que tem seus trabalhos desde 2009 voltados para a investigação do espaço urbano, mais recentemente cruzando as implicações da experiência da maternidade com a atuação feminina na rua; e Lia, mulher branca, bissexual, atriz, paulista radicada no Cariri cearense, sua mãe e seu pai são nordestinos, sua pesquisa caminha pelo corpo e pela relação com o mundo, ancorada na oralidade como território vivo de memória e invenção, na cena dedica-se às narrativas autobiográficas e às histórias silenciadas, aquelas que resistem e florescem mesmo quando não são registradas. A criação passou

por um processo de seis meses de montagem até sua estreia, em agosto de 2023. Na temporada de estreia, o espetáculo realizou seis apresentações na cidade de Crato.

Para o processo de criação, elegemos percorrer bairros centrais e os ditos bairros periféricos numa tentativa de dialogar tanto com vivências territoriais no centro quanto nas periferias da cidade. Iniciamos o processo pelo bairro Centro, dando continuidade aos estudos do grupo de pesquisa OAC, que tem como um dos princípios de nossas práticas de criações a deriva, que “[...] surge na Itália entre as décadas de 50 e 70 do século XX, vinculada ao movimento político e artístico de vanguarda da Internacional Situacionista” (Campos; Pinto, 2021, p. 67-68).

A deriva nos possibilitou alargar os olhares nas ruas por onde passávamos. Desde as coisas pequenas, como uma pedrinha na calçada, até um carro de som no volume máximo eram percebidas e sentidas, pois os elementos sensoriais, visuais e sonoros faziam parte da composição para o processo criativo. Assim, compreendo a deriva como uma das estratégias iniciais para a criação do trabalho, visto que as andanças pela cidade, encontros com lugares e pessoas foram motes iniciais de composição do processo, bem como têm sido norte e alimento para as criações artísticas desde o surgimento do grupo.

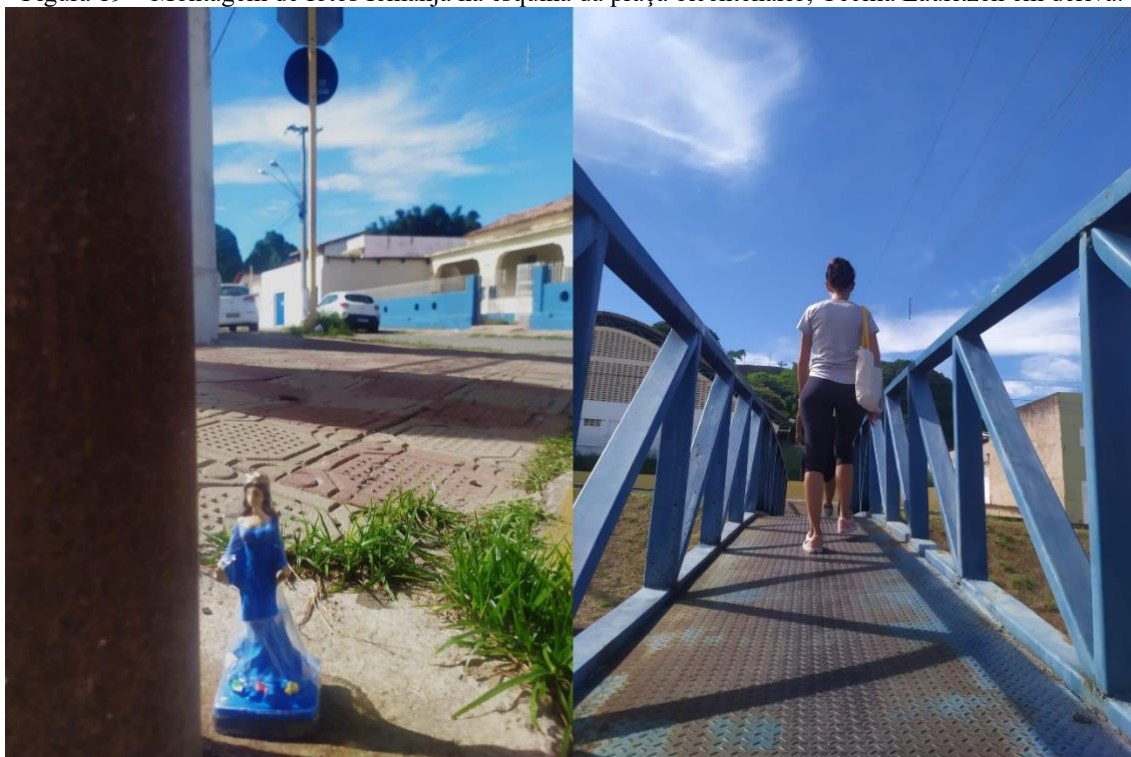
A professora Denise Pedron (2017), em seu artigo *A escrita de si e a criação da cena experiência – Domingo*, investiga o processo criativo do espetáculo *Domingo*, dirigido por ela e atuado por Cida Falabella. A autora expõe que

[...] ao criar, o sujeito-artista coloca-se frente ao mistério do mundo, diante do abismo, do desconhecido, e de sua própria existência. A experiência criativa pode ser vista como algo que se torna disponível à percepção. E o mundo da percepção, como lugar do irrefletido, é o lugar em que o sentido vai surgindo para o sujeito, ou sendo constituído por ele, a partir de seu modo de apresentação. O sujeito-artista, via processos de criação, pode vivenciar intensidades sensoriais não discursivas afastar-se de seu cotidiano ao mesmo tempo em que se nutre dele e de suas vivências pessoais como mote para suas criações. (Pedron, 2017, p. 06)

No exercício de afastar-se do nosso cotidiano e, ao mesmo tempo, nutrir-se dele e de nossas vivências, entramos no mistério de nós mesmas e das pessoas que iam cruzando conosco entre nossas caminhadas. Iniciamos a deriva no turno da tarde, que é um período com bastante movimentação de pessoas nos trechos que iríamos percorrer. Combinamos em passar por ruas aparentemente seguras – as ruas incidem negociações silenciosas. Entendemos que essa escolha é uma estratégia de proteção para nossas corpos, tendo em vista que a cidade oferece riscos para nós mulheres, independente do horário do dia.

Partimos da praça Alexandre Arraes, também conhecida como praça Bicentenário, para o centro da cidade. Uma das primeiras imagens que vimos foi uma pequena estátua de Iemanjá na esquina da praça. Nessa deriva, deparamo-nos com a vida das pessoas acontecendo, e as nossas também. Estávamos receptivas para as paisagens que se apresentavam, havia pulsão da criação artística, estávamos atentas às ruas e às pessoas. Sentimo-nos protegidas por termos visto a imagem de Iemanjá e seguimos caminhando pelas ruas do Crato.

Figura 19 – Montagem de fotos Iemanjá na esquina da praça bicentenário, Cecília Lauritzen em deriva.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Fotografias feitas por Sâmia Ramare. Crato (CE), 2023.

Pensar e escolher o roteiro a seguir foi do que se tratou o nosso processo de caminhar. O ponto inicial foi a praça, e o ponto final seria o centro da cidade. O sol estava forte, passamos por ruas movimentadas, estarmos sempre juntas, perceber a arquitetura da rua e como nos relacionarmos com esta arquitetura dos prédios, das casas, deixar-se afetar pelo que estava à nossa volta.

Figura 20 – Montagem de imagens, primeira deriva do processo de criação Cecília e Lia vendo ervas medicinais que estavam na calçada da Casa do Chá no centro da cidade.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: fotografias feitas por Sâmia Ramare. Crato (CE), 2023.

Após a deriva, sentamo-nos em uma cafeteria para comer um bolo de rolo e tomar café no fim da tarde. Conversamos sobre a deriva, falamos que aquele momento de retomar ao trabalho do grupo e também partindo do lugar de sermos três mulheres de raças, religiões e classes diferentes enriquecia o trabalho. Relatamos os desejos que o processo criativo poderia aguçar em nós, sobre quais histórias sentíamos necessidade de contar e quais bairros iríamos percorrer. Nesse sentido apresentei o livro *Memórias de plantação*, de Grada Kilomba, para elas e compartilhei o texto e a imagem de Anastácia. Kilomba (2019, p. 35-36), ao narrar sobre a história de Anastácia, conta-nos que

Sem história oficial, alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, escravizada por uma família portuguesa. Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada por europeus traficantes de pessoas e trazida ao Brasil na condição de escravizada. Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravização. Segundo todos os relatos, ela foi forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar. Após um longo período de sofrimento, ela morre de tétano causado pelo colar de ferro ao redor do seu pescoço.

Levei esse texto na intenção de olharmos as camadas da história, as memórias, a oclusão do seu nome e os apagamentos que Anastácia sofreu. Eu, como encenadora negra,

vi-me impulsionada a tratar de histórias de mulheres que também precisaram romper a máscara do silenciamento, assim como Anastásia. Aqui compreendo que a abordagem de Grada Kilomba sobre a Anastasia, no livro *Memórias de plantação* (2019), é uma referência que desembocou em uma estratégia de criação artística para o espetáculo, especificamente na ação 07, na qual irei discorrer mais a frente, em subcapítulo.

A discussão sobre o silenciamento implícito na imagem de Anastácia pode nos auxiliar a recuperar fios da história que se interligam, como também a escrita é uma forte aliada na criação do nosso imaginário. Conceição Evaristo (2020, p. 30) articula:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças.

A condição histórica de mulheres negras, referida por Evaristo (2020), foi a condição de Anastácia refletida na imagem. Ao me aproximar da história de Anastácia para a criação do espetáculo *porElas* (2023) no exercício de narrar o que precisa ser dito, o meu incômodo sobre a máscara de flandres me fez intencionar borrar imagens de dor produzidas pelas violências coloniais e produzir outros imaginários. Durante essa conversa, pensamos em dialogar com pessoas que morassem nos bairros que iríamos percorrer, era importante para nós essa aproximação do espaço e das pessoas para saber suas histórias. Durante o processo, alteramos um pouco os bairros inicialmente pensados, e os locais elegidos foram: Centro, Seminário, Gisélia Pinheiro (Batateiras), Alto da Penha e Belmonte. Acordamos em ir duas vezes a cada bairro escolhido, pois uma vez só poderia ser pouco para o processo criativo. Combinamos em fazer o próximo encontro também no centro da cidade.

Figura 21 – Montagem de imagens, primeira deriva do processo de criação, Cecília observando a arquitetura de uma plaquinha da lanchonete que tomamos café no centro da cidade.



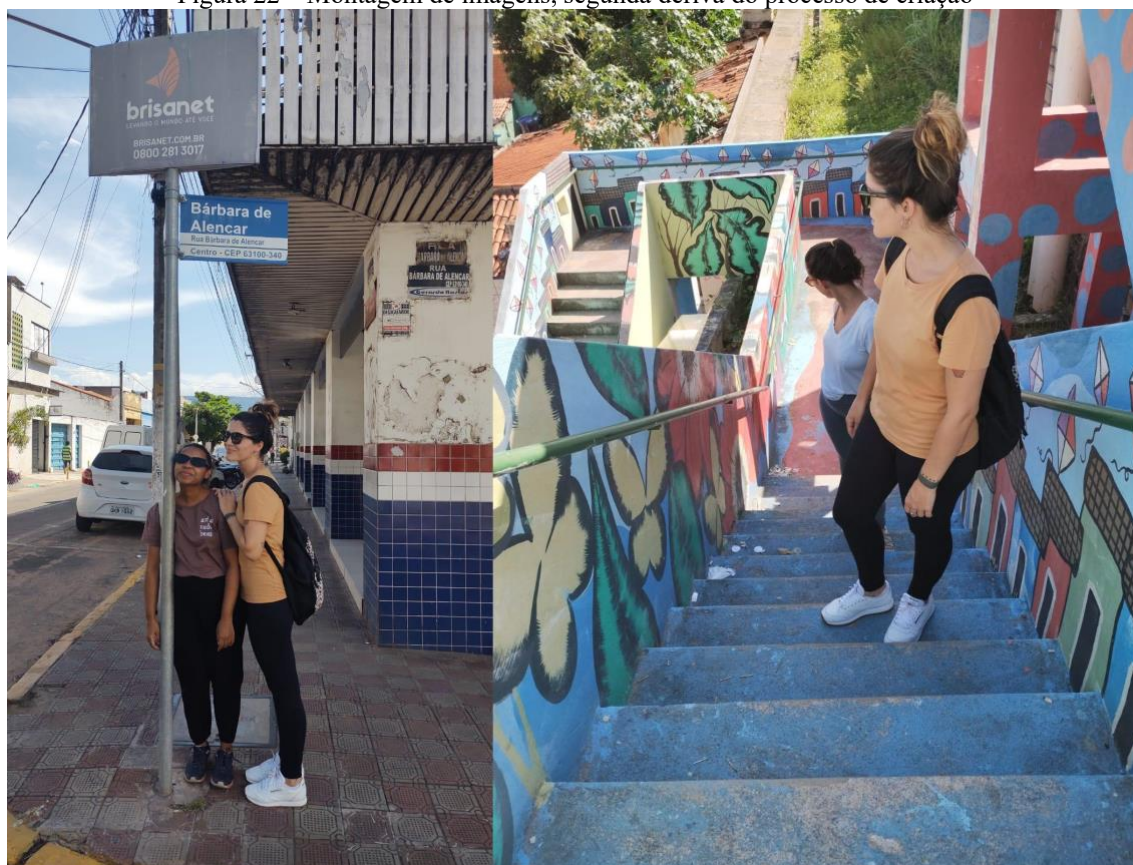
Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Fotografias feitas por Sâmia Ramare. Crato (CE), 2023.

No final do nosso primeiro encontro, pedi para Cecília e Lia que trouxessem as histórias de vida de suas mães, eu também compartilharia uma narrativa para o segundo encontro, com objetivo de criar uma cena com narrativas biográficas, estratégia da qual abordarei no próximo tópico deste capítulo.

No segundo encontro, pensei que o exercício de compartilhar nossas memórias, entre nós, traria ainda mais sentido para o trabalho. Nesse dia, andamos pela rua Bárbara de Alencar, uma rua no centro da cidade que se comunica com o bairro Seminário, pois há uma escadaria que liga ambos. Subimos a escada e nos sentamos na sombra de uma praçinha. Uma estratégia que desenvolvi durante o processo de criação trata-se do compartilhamento das nossas memórias, que consistia em contar as histórias de nossas mães e pensar sobre essas memórias íntimas (onde nasceram, suas conquistas, relações familiares, relacionamentos amorosos etc.). Emocionamo-nos em diversos momentos, porque percebemos que nossas mães haviam enfrentado desafios e processos de violências em suas vidas e tinham esse ponto em comum. As histórias de vida de nossas mães se cruzam com as nossas. Guardamos aqueles relatos como alimento subjetivo para o processo de criação.

Figura 22 – Montagem de imagens, segunda deriva do processo de criação



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Na primeira imagem, Sâmia e Lia na esquina da rua Bárbara de Alencar. Na segunda imagem, Lia e Cecília subindo a escadaria do seminário. Fotografias feitas por Sâmia Ramare, Crato (CE), 2023.

No terceiro encontro, fomos para o bairro Seminário. Ficamos na praça em frente ao Seminário Diosesano São José⁴⁸, o bairro tem esse nome por conta do prédio religioso. Propus que fizéssemos a deriva e que observássemos ao redor as imagens que nos chamavam atenção, colhêssemos e registrássemos esse material, seja no caderno de bordo (por meio de fotos, vídeo) ou corporalmente, para compor um exercício de criação cênica.

Esse exercício dialoga com a *Metodologia sensobiográfica* (2019), trabalho escrito pelas pesquisadoras Inkeri Aula e Regina Silva. Nele, elas nos apresentam e expandem nossa experiência sobre o olhar a cidade, suas pesquisas adentram os passos infinitos e nos dizem dos atores e como estes conversam. As autoras definem as caminhadas sensobiográficas como uma forma de criar um conhecimento novo sobre a preservação de memórias individuais em espaços urbanos transformados. Essa abordagem envolve a atenção aos diferentes sentidos e é mais do que simplesmente

⁴⁸ Seminário Diosesano São José. Disponível em: <https://diocesedecrato.org/seminario-sao-jose/>. Acesso em: 10 abr. 2025.

observar as coisas; é uma prática de escrita ambulante, um gênero que está aberto à complexidade multidimensional de várias situações.

Essa prática de escrita durante as caminhadas incorpora diferentes tempos e espaços que contribuem para a dinâmica da memória das cidades. No texto, a cidade é descrita como um lugar onde diversas vozes coexistem e se comunicam. Essa ideia sugere uma pluralidade de perspectivas, experiências e identidades presentes na vida urbana. A rua é vista como um espaço público privilegiado, onde os sujeitos estão constantemente em encontros e desencontros. Isso destaca a importância do espaço urbano como um local de interação social, onde as relações sociais são formadas e transformadas. A rua é enfatizada como um espaço público, comum e de acesso irrestrito. É um local onde as diversidades se encontram e coexistem, representando um cenário em que as interações sociais acontecem de maneira dinâmica. Portanto, o espaço urbano representa uma das bases para a criação de *porElas* (2023): é neste espaço plural que criamos e recriamos imaginários.

Nesse sentido, a metodologia sensobiográfica (Aula; Silva, 2019) também se relaciona com as práticas de deriva do grupo Ocupações Artísticas da Cidade (OAC), e se cruzam os processos criativos de *porElas* (2023) e de *Para acabar com o ciclo de mula* (2021) – este último analisarei no próximo capítulo. As cenas dos trabalhos aqui postos trazem referências à sensorialidade: como o uso de aromas, ervas, água, terra, fogo e fumaça – que, por sua vez, também se cruza as Sangomas, o que será discutido em seguida.

No artigo intitulado *As vozes que geram a forma no teatro negro feminista da Capulanas Cia. de Artes Negra* (2021), o pesquisador Kleber Lourenço investiga a criação artística e militante da Capulanas Cia. Segundo o autor, “As Sangomas em algumas culturas africanas são as pessoas (mulheres ou homens) responsáveis pelos processos de cura nas comunidades [...]. Cuidam da saúde da população através das ervas e da crença nos espíritos ancestrais” (Lourenço, 2021, p. 200). Neste trabalho, a companhia reflete a potência ancestral africana e afro-brasileira em seu processo criativo, ela mergulha nas vivências de mulheres negras, evidenciando e fendendo preconceitos estabelecidos pela sociedade racista e patriarcal. Os trabalhos artísticos aqui postos também se relacionam com as práticas ancestrais de cuidado das que tomam como base, além das medicinas, os elementos naturais.

No bairro Seminário, realizamos uma longa deriva, percorremos casas, vimos escolas, ruas vazias por causa do horário ser “cedo da tarde” – como dizemos aqui no

Cariri. Mas, também vimos imagens que nos instigaram a criação, por exemplo, folhas das árvores, criança com balde na cabeça, santos sem cabeças e varais de roupas.

Figura 23 – Montagem de imagens, terceira deriva do processo de criação no bairro Seminário.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Fotografias feitas por Sâmia Ramare. Crato (CE), 2023.

Caminhamos de volta para a pracinha em frente ao Seminário Diocesano, e sugeri que criássemos uma sequência de movimentos inspirados nas imagens que capturamos ao longo do exercício. O objetivo era criar uma célula/cena que dialogasse com a deriva que acabávamos de realizar. Cada uma foi para um ponto do espaço e criou sua cena⁴⁹. Cecília compartilhou sobre esse momento em entrevista que se encontra no apêndice A deste trabalho:

Cecília: [...] E aí tem um encontro específico que foi muito marcante para mim, que foi o do seminário [...] a ideia era a gente criar essa célula. E aí eu fiquei no topo dessa ladeira, que é uma ladeira bem íngreme assim, e comecei a compor com o que tava ali. Eu lembro que tinha uma galinha, ou era um galo, que tava junto. Tinha muito lixo, muito lixo. Uma parte assim, só que uma parte linda, né? Que dá pra ver o Crato inteiro lá de cima e tal. Então, eu fiquei tentando compor [...] a minha ação [...] tinha um poste com os dizeres também. Fiquei tentando compor a minha ação [...] com essa contradição que é a cidade, né? Porque muitas vezes [...] pode ser agradável, pode ser acolhedor, como pode ser uma coisa, né, muito inóspita. E aí nessa ladeira eu comecei a olhar ao redor e vi que é uma rua bem residencial, tem umas casinhas pequenininhas e na varanda, na varanda não, mais embaixo na rua mesmo tinha um varal com um monte de roupa tipo um varal comunitário, assim, da rua toda estender roupa lá. [...]. Só que aí quando eu vi aquelas roupas, me veio essa ideia, né? Poxa, e se a gente pudesse contribuir, dobrar essas roupas? O varal em si é um elemento muito interessante, né? Porque ele traz cor pra paisagem. Às vezes quando a gente passa e tipo que tem uma cerca de arame farpado, tem um monte de roupa pendurada. Você vê aquele colorido, né? Porque nem sempre a gente vê flores, enfim, coisas que vão colorir a rua. E as roupas, elas têm esse caráter. Então, enfim, aquele varal me chamou a atenção e eu fui atrás de quem era, perguntei de quem era, aí falaram, é daquela casa ali. Aí eu fui lá, a porta estava aberta, eu bati e perguntei. Aí a pessoa que me atendeu ficou meio desconfiada e falou assim, eu vou chamar ela. Aí chamou a mulher, que era a dona das roupas, né? Era a responsável, a proprietária do varal das roupas. Aí ela veio, achou estranho, eu expliquei, é só pra fazer uma ação. Eu tô aqui com as minhas companheiras de trabalho e tal, daqui a pouco elas vão vir aqui, aí a gente faria esse favor de dobrar e entregar pra você. Aí ela falou, tá. Achou muito estranho, mas falou, tá, pode fazer. E a gente fez, né? Na hora de compartilhar, a gente fez essa ação junto. Então, esse foi um encontro que me marcou muito.

Recolhermos as roupas do varal de uma mulher me mostrou que ainda conseguimos atravessar as pessoas, e essa é uma das motivações quando estou em criação artística, ou seja, ir ao antes e ao depois da cena, juntamente com a/o espectadora/r. Entendi que aquele trabalho teria um desafio particular, as pessoas iriam construir junto.

Como abordam Inkeri Aula e Regina Silva (2019), o espaço urbano opera como o local onde conflitos e interações são materializados. Isso sugere que o processo da rua,

⁴⁹ Cena Cecília está disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1gz5tlyS4pHSiLuRxN_99fGMsW_DXdP7h. Acesso em: 20 jul 2025. Cena Lia está disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1gz5tlyS4pHSiLuRxN_99fGMsW_DXdP7h. Acesso em: 20 jul 2025. Cena Sâmia está disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1gz5tlyS4pHSiLuRxN_99fGMsW_DXdP7h. Acesso em: 20 jul 2025.

que reflete as tensões e as negociações que ocorrem na sociedade, torna-a um espaço essencial para entender as complexidades da vida urbana. Essa dinamicidade pode estar relacionada às mudanças nas estruturas das cidades, nos padrões de interação social e nas formas de comunicação ao longo do tempo.

Durante o exercício, registramos as três criações em vídeos na intenção de guardar os arquivos produzidos para usarmos posteriormente, e talvez os inserir neste trabalho. Esse terceiro encontro foi frutífero, pois pude perceber a nossa intimidade se renovando – entre nós três, o espaço urbano e as/os moradoras/es. No fim do encontro, conversamos sobre as criações propostas e combinamos os próximos bairros a serem pesquisados: Gisélia Pinheiro (Batateiras), Alto da Penha e Belmonte.

Antes de irmos para o bairro Batateiras, realizamos um encontro na casa de Cecília. Inicialmente, pensamos em cancelar, pois ela estava com crise alérgica, rinite. Mas, a fim de evitar um vasto período sem criações, pensamos (Lia e eu) em ir até a sua casa para nos reunirmos e trabalhar no processo criativo. Nesta tarde, conduzimos uma oficina de escrita criativa. Partindo do material visual e sensorial que já tínhamos adquirido nas derivas desenvolvidas anteriormente, criamos microtextos, pequenas células do que viria a ser a dramaturgia. Esse rastro é muito interessante, pois é partindo dessa escrita que o nosso roteiro textual do espetáculo começa a ser escrito.

Escrita criativa encontro 15 mar. 2023: caderno de bordo de Sâmia online não publicado.

SÂMIA

Ainda sinto saudade das coisas que não vivi.
 Minha liberdade depende de outras pessoas
 Intuitivo é um passo que estou começando a seguir.
 Avassalador é como meu coração ficou depois daquela maratona de série.

medo
 felicidade
 agonia
 encurrallamento
 confronto

o medo estava latente
 a procura da felicidade
 agonia em saber se ela estava ou não viva
 no beco havia a sensação de encurrallamento
 desde o confronto nunca mais o vi.

ainda sinto saudade das coisas, lugares, sensações, a escada, o beco... havia angústia e uma sensação de vida

o medo estava nas pernas, joelhos, olhos, pés. a garganta temia e as mãos tremiam.

semiárido
sem-ovário

O medo estava nas pernas, joelhos trêmulos, olhos, mãos e pés.
A garganta temia, palavras faltavam. Ainda sinto saudade das coisas, lugares, sensações...
Da rua ao beco. Havia angústia e uma sensação: PULSAR DE VIDA.
Minha liberdade, a sensação de encurralamento, mas ainda assim há VIDA, as casas eram iguazinhas e tem uma até azulzinha.

Na escrita, tentei imaginar a escada e as sensações que invadiram meu corpo durante as caminhadas, bem como deixar umas palavras soltas que simbolizavam o que gostaria de tratar nas cenas que fossem construídas. Naquele período, eu tinha muito medo de encontrar meu agressor, mas a vontade de criar era maior que o medo. As andanças talvez curem processos dolorosos. Quando finalizamos o exercício, compartilhamos as escritas entre nós e construímos novamente a rota. A cura pode advir do processo criativo, conforme articula Denise Pedron (2017, p. 07):

e onde se quer chegar com a criação. [...] e se chega a uma nova etapa, a da aceitação da ferida, mesmo que essa permaneça ainda não totalmente suturada. Ao final, a ferida está ali, é parte constitutiva do sujeito, permanece como traço, marca, mas não mais determina sua existência, perdendo a força aniquilativa, e sendo, de certa forma, curada.

Segundo a autora, a cura é um efeito que obtemos por meio de um processo que visa a criação artística. As estratégias de criação artística remexem na dor, e, ao expurgá-las e compartilhá-las nos exercícios e com o público, percebemos a nova etapa da criação. Na rua, local público escolhido para a criação e execução das cenas, em que encontramos outros corpos diversos receptivos ou não, curiosamente, é um local onde não nos vemos sozinhas para narrar uma violência, ao contrário do ambiente da casa e das instituições que estatisticamente são ambientes mais propícios de uma mulher sofrer violências.

O próximo encontro seria no bairro Gisélia Pinheiro, conhecido como Batateiras, para irmos na casa de Aparecida Natalia⁵⁰, uma mulher que cuida e vende plantas em sua

⁵⁰ Mais informações. Disponível em: <https://www.instagram.com/aparecidacactosesuculentas?igsh=MW>

casa, e que Cecília havia conhecido na feira. Ao chegarmos, ela nos mostrou seu quintal, foi uma grata surpresa. Ela nos contou de cada planta, ensinando-nos seus nomes biológicos: cactos (*echinopsis*), *mammillaria matudae*, plantas suculentas (*graptopetalum mendozae*), entre outros. Passamos a tarde aprendendo sobre as plantas, quais suplementos e substratos poderíamos usar, uma planta que precisa ficar na sombra ou em meia luz, outra planta que necessita do sol. Uma verdadeira imersão em um mundo desconhecido para mim. Ali percebemos o cuidado que Aparecida dedicava a cada planta, aquele encontro alimentou nossas subjetividades. Exercitar a escuta e o olhar antes do exercício de cena, aproximar-nos de outras mulheres e ouvir seus ensinamentos também podem representar estratégias de criação cênica.

Figura 24 – Plantas no quintal de Aparecida, visita do processo de criação no bairro Batateiras.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Fotografias feitas por Lia Vieira e Sâmia Ramare. Crato (CE), 2023.

Já conhecíamos o bairro Batateiras, pois, em 2019, o OAC organizou a III Reunião Artístico-Científica⁵¹ do Grupo de Trabalho Artes Cênicas na Rua⁵² da ABRACE⁵³, que aconteceu no Terreiro Mestra Edite Dias. O bairro recebeu a roda de *Conversas sobre dança de/na rua*. Mestra Edite⁵⁴ era uma das convidadas do evento, ela é a mestra do grupo *A gente do coco: mulheres do coco da Batateira*⁵⁵, coletivo formado por mulheres da comunidade. O grupo tem quase cinquenta anos de forte atuação cultural e política no bairro e no município. O evento contou, além da roda de conversa, com a apresentação da intervenção *Influxo* (2017/2018), de Bárbara Matias Kariri, e *Dois Vezes Sem* (2019), espetáculo do OAC. O nosso intuito foi retornar ao bairro, realizar a deriva e pensar exercícios para a montagem das cenas do trabalho.

Ao chegar no bairro Batateiras, fomos até a praça Gisélia Pinheiro, e lá sugerimos os textos criados durante a oficina de escrita criativa realizada anteriormente e pensar em imagens partindo dessa leitura. Depois, que escrevêssemos numa folha de papel um pequeno texto, palavras que estivessem pulsando para a criação.

Uma escrita que teve um impacto significativo para mim foi a produção textual de uma pergunta realizada por Cecília. Ela rascunhou e compartilhou sua questão conosco: “como criar para si um altar na cidade?”. Conversamos a partir da formação desta pergunta sobre a vontade de ter/construir um altar no espetáculo, pois, desde o primeiro dia de criação, vínhamos nos deparando com imagens de santos pelos lugares. Pensamos nos varais que havíamos avistado durante as derivas e imaginamos algumas formas de inserir a pergunta visualmente no espetáculo. Consideramos criar uma intervenção visual, com uma faixa e a pergunta escrita. Mas, ao passar dos encontros, a pergunta se transformou e gerou a primeira cena do espetáculo que será comentada mais adiante.

⁵¹ Anais da III Reunião Artístico-Científica do Grupo de Trabalho Artes Cênicas na Rua da ABRACE. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/cenicasnarua>. Acesso em: 14 mai. 2025.

⁵² Informações sobre o GT de Artes Cênicas na Rua da ABRACE. Disponível em: <https://portalabrace.org/novo2022/gt-artes-cenicas-na-rua/>. Acesso em: 05 abr. 2025.

⁵³ Endereço eletrônico da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – Abrace. Disponível em: <https://portalabrace.org/novo2022/>. Acesso em: 05 abr. 2025.

⁵⁴ Mestra Edite é mestra tesouro vivo do estado do Ceará. Disponível em: <https://www.mestresdacultura.com.br/mestra-dona-edite-do-coco/>. Acesso em: 05 abr. 2025.

⁵⁵ Para saber mais sobre Mestra Edite e o Grupo acesse a webserie Memórias de Mestras e Mestres do Cariri – Episódio 3: Edite. O projeto foi produzido pelo Grupo Ninho de Teatro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=knkigECf1PM&t=4s>. Acesso em: 05 abr. 2025.

A religiosidade exerce um papel marcante na cidade do Crato. Padre Cícero nasceu aqui e fundou a cidade de Juazeiro do Norte, que vive sua economia forte e presente a partir das romarias, peregrinações religiosas voltadas a Padre Cícero Romão Batista, que inclusive se encontra em processo de canonização⁵⁶. Durante as entrevistas para construir a dissertação, perguntei a Lia sobre os elementos da cena, e ela respondeu (entrevista completa está no apêndice A deste trabalho):

Sâmia: A terceira pergunta. Quais os temas e elementos centrais para a concepção e construção desse trabalho? No caso, você vai falar do seu olhar, pode falar das suas cenas. Quais são esses temas e elementos centrais? que ajudaram na concepção, que ajudaram na construção. Pode trazer alguma memória do nosso processo de criação ou até das apresentações mesmo.

Lia: É... Eu acho que tem uma coisa do altar que pra mim é muito caro e que aí vem com o meu processo na Umbanda, que é a gente vai aprendendo a construir o nosso altar em casa e como que é essa construção, a gente vai procurando um lugar, a gente vai sentindo na nossa casa onde cabe um altar, onde é um altar. E eu gosto muito quando a gente pensa em construir esse altar, é que a gente constrói um altar, né? Eu acho isso muito caro mesmo no trabalho, sabe? Eu acho sagrado, na verdade, o nosso altar. E o que a gente coloca ali, né? São coisas sagradas.

O início da ideia de construir um altar se deu a partir da provocação do exercício de criação anteriormente mencionado. A pergunta “o que você carrega?” nasce de uma questão anterior: “como criar para si um altar na cidade?”. Na praça Gisélia Pinheiro, conversamos sobre essa ideia do altar, de termos um altar em cena, de pedirmos para o público colocar elementos que considerasse seus objetos de proteção neste altar. Guardamos essas informações e iniciamos a deriva no bairro.

A pracinha Gisélia Pinheiro era perto da casa da mestra Edite, e resolvemos lhe fazer uma visita, ela nos recebeu carinhosamente. Conversamos a respeito do processo de criação do nosso trabalho, compartilhamos o exercício que havíamos acabado de fazer. Observamos a rotina da mestra em sua casa, compartilhamos memórias, acompanhamos a preparar banana amassada com açúcar para seu neto. Inclusive, esse trecho entrou na sinopse do espetáculo. A vida cria poesia nos encontros.

Já estávamos nos preparando para sair de sua casa, e, quando vimos, a chuva começou a pingar. Ela ficou aflita, pois havia roupas estendidas em seu varal e não daria tempo de recolhê-las. Para acessar o terreiro onde as roupas estavam estendidas, era necessário descer escadas. Por ela ter questões de saúde, não conseguiria descer as escadas a tempo. Então, ela chamou sua neta para recolher as roupas do varal, e nós

⁵⁶ Matéria sobre o processo de canonização de Padre Cícero. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/cariri/noticia/2025/04/23/visita-secreta-de-perito-e-receptividade-de-papa-francisco-ajudaram-processo-de-beatificacao-de-padre-cicero-entenda.ghtml>. Acesso em: 07 mai. 2025.

corremos para ajudar. Estávamos mais uma vez em conexão com o varal. Colhemos as roupas, ela nos agradeceu. Foi um encontro bonito. Tão bonito que até choveu. Despedimo-nos de Mestra Edite e seguimos para nossas casas.

Figura 25 – Eu, Cecília e Lia com Mestra Edite em frente a sua casa, no bairro Gisélia Pinheiro/Batateiras.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Fotografia feita por Sâmia Ramare. Crato (CE), 2023.

Após a experiência no bairro Batateiras, combinamos de ir ao bairro Belmonte que fica localizado em uma parte mais alta do município do Crato. Chegando lá, iniciamos a deriva: observamos a conjuntura do bairro que se diferenciava dos outros lugares (por exemplo, Centro, Seminário e Batateiras). A rua principal do Belmonte é uma ladeira estreita, dessa forma, precisaríamos ter atenção ao atravessar a rua, pois há uma frequente passagem de carros, motos e bicicletas.

A deriva tem uma importância significativa no processo criativo do espetáculo *porElas* (2023), pois foi partindo dessa prática que agenciamos os sentidos subjetivos da criação, os encontros com as pessoas, com as paisagens urbanas. Segundo Careri (2013), a deriva é concebida como uma prática planejada que, embora aceite o acaso, não se orienta exclusivamente por ele. Para sua realização, são definidos previamente percursos com base em cartografias psicogeográficas, delimitando a extensão do espaço investigado, que pode ir de um quarteirão a toda a cidade e suas periferias. A deriva deve ocorrer em pequenos grupos, a fim de possibilitar o confronto de impressões e a produção de conclusões mais objetivas. Sua duração média é de um dia, mas pode se prolongar por

mais tempo, considerando aspectos climáticos, pausas necessárias e até o uso de transportes para favorecer a desorientação. Nesse sentido seguimos investigando o bairro.

O Belmonte tem um projeto com a linguagem musical que iniciou com o Padre Ágio⁵⁷ (1918-2019), um missionário que construiu seu trabalho voltado para o ensino musical de agricultores e seus filhos na comunidade, com a construção da Sociedade Lírica do Belmonte⁵⁸. Em 2017, esse projeto foi ampliado, tornando-se a Vila da Música Monsenhor Ágio Moreira⁵⁹, que tem em sua missão a formação cultural e artística de crianças, jovens e adultos.

Na deriva, fomos em busca de uma rezadeira, mas, chegando em sua casa, ela não se encontrava. Observando a rua, chegamos na casa do Mestre Galdino⁶⁰, ele era um grande conhecedor da floresta do Araripe, mezinheiro. Suas filhas nos receberam, Francynne e Fran Galdino. A última estava lavando roupa e interrompeu seu afazer para conversar conosco e nos apresentar o leite de janaguba, remédio medicinal fabricado pelo mestre. Conversamos brevemente sobre o poder curativo do remédio, ela nos contou que o leite de janaguba auxilia no tratamento de enfermidades. Após a escuta breve e atenta, continuamos a caminhada pela rua. Observamos os elementos que a compunham, avistamos um varal e o relacionamos com outros varais vistos nas outras derivas que realizamos pelos bairros Seminário e Batateiras.

⁵⁷ Entrevista ao Padre Ágio. Disponível em: <https://digital.opovo.com.br/opovocariri/27/06/2014/p1>. Acesso em: 15 abr. 2025.

⁵⁸ Matéria sobre a Sociedade Lírica do Belmonte. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3067934/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

⁵⁹ Endereço eletrônico da Vila da Música Monsenhor Ágio Augusto Moreira. Disponível em: <https://viladamusicace.org/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

⁶⁰ Luiz Galdino de Oliveira, conhecido como Mestre Galdino, nasceu no município de Crato/Ceará. Guardiã da Floresta, Mateiro, Mezinheiro, escultor e condutor de trilhas ecológicas na FLONA Araripe, Mestre Galdino é agente responsável pela preservação dos saberes herdados dos seus antepassados, fazendo da arte e da ciência saberes integralizados pelo povo. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/35353/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

Figura 26 – Cecília com o litro de leite de janagúba. Santos com oferendas embaixo de uma árvore no bairro Belmonte.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Fotografias feitas por Lia Vieira. Crato (CE), 2023.

Na parte do bairro Belmonte que conseguimos alcançar, não sentimos tanta abertura para conversar com outras pessoas, talvez fosse o dia que estávamos lá, o horário, a arquitetura da rua ou outros atravessamentos subjetivos. Neste dia, não conseguimos fazer exercícios de criação de cena e conversamos sobre isso ao final da caminhada. Sentamo-nos na Vila da Música, dividimos o lanche, dialogamos sobre nossas percepções e acolhemos as sensações que permeavam nossos corpos, de não termos conseguido criar artisticamente naquele dia. A sensação de frustração era percebida em nós e a acolhemos. Com a experiência da prática da deriva que já possuíamos, compreendemos que nem toda caminhada aguça a criação artística e isso é compreensível, conversar sobre as sensações de frustração também abre caminho.

Quando digo “dialogamos sobre nossas percepções”, refiro-me às múltiplas camadas que nos atravessaram durante o processo criativo – sentimento de frustração, cansaço, mas também de escuta, de partilha e de descoberta. Acolhemos, sim, as sensações de não termos conseguido criar, percebendo que o próprio impasse também é um gesto de criação. Entre o silêncio e a tentativa emergem manifestações internas, como a impotência, a dúvida, o desejo de insistir e o reconhecimento do limite como matéria cênica. Eu entendo esse impossível não como um bloqueio, mas como um desvio, uma

dobra que faz a gente repensar o modo de criar e de estar em cena. Nesse sentido, planejamos a ida para o próximo bairro.

Fizemos o encontro seguinte no bairro Alto da Penha. Seu nome está intimamente ligado à padroeira de Crato, que é Nossa Senhora da Penha, conhecida pelos fiéis por “Mãe da Penha”. Anualmente há homenagens à santa na cidade entre os meses de agosto e setembro. A arquitetura das ruas era diferente das outras ruas que andamos, havia muitas ladeiras.

Derivamos pelas mediações do bairro, encontramos escola, casas, bares, churrasquinho, loja de materiais de construção etc. Decidimos perguntar nessa loja ao vendedor que ali estava se ele poderia nos indicar alguém da comunidade para que pudessemos conversar sobre o bairro. Prontamente, ele respondeu mais ou menos com essas palavras: “Sim, tem Dona C3, a casa dela 3 aquela ali” – nos apontou sua casa e fomos at3 l3.

Batemos palmas em frente a sua porta, ela apareceu e nos apresentamos. Dona Socorro 3 conhecida carinhosamente como Dona C3. Na 3poca, ela tinha quase setenta anos, com sua voz doce nos convidou para entrar e nos sentar. Contou-nos que foi professora de uma escola do bairro Alto da Penha por muitos anos, mas havia se aposentado. Contamos a ela que est3vamos fazendo uma pesquisa no bairro para a montagem de um espet3culo. Ela nos ofereceu caf3 e 3gua. E pediu para explicarmos do que se tratava. Contamos que est3vamos realizando andan3as pela cidade, relatamos que j3 hav3amos percorrido os bairros Centro, Semin3rio e Batateiras. Compartilhamos que hav3amos encontrado outras mulheres em suas comunidades, das hist3rias que elas compartilharam conosco e do espet3culo que est3vamos construindo, que tinha a tem3tica da viol3ncia contra a mulher. Ela nos relatou que quase n3o saia de casa devido suas pernas estarem muito cansadas. Ensinou-nos sobre a velhice, est3vamos tendo uma aula sobre a vida. Ficamos em sua casa por algumas horas, ouvindo suas hist3rias. Agradecemos e nos despedimos. Esse encontro nos atravessou porque nos convidou a pensar e a cuidarmos de nossa velhice, sobre as transforma33es que o corpo feminino tem. O que Dona C3 nos falou nos deu combust3vel para a continua33o das andan3as.

Nessa altura da pesquisa e cria33o do espet3culo, j3 est3vamos rascunhando nossas cenas e pensando o roteiro das a33es. J3 reflet3amos em ter o varal como nosso altar. Nas nossas conversas p3s derivas, fomos desenhando o altar como um varal, no qual ir3amos inserir nossos objetos pessoais. Na caminhada pelo Alto da Penha, ficamos temerosas, pois as ruas que passamos havia ladeiras e, para dispor o varal, seria complicado.

Concluimos a primeira deriva pelo bairro, e, para dar continuidade ao processo de construção das cenas, pedi para que cada uma de nós escolhesse um objeto e contasse uma história. O objeto deveria estar conectado com o narrativa apresentada, combinamos de o próximo encontro acontecer também naquele bairro.

Fomos pela segunda vez no Alto da Penha. Como proposto no encontro anterior, levamos os objetos para composição da cena. Eu levei um caderno, Lia levou velas, e Cecília levou um cartaz. Exploramos outros pontos do bairro, inclusive encontramos outra escola e uma imagem de Nossa Senhora da Penha. Decidimos fazer as ações de contar as histórias na calçada da parte lateral da escola e optamos por deixar o cartaz preso em sua grade. Pedimos a um rapaz que estava passando no local para tirar uma foto nossa como registro para o processo.

Figura 27 – Processo de criação do espetáculo *porElas*, no bairro Alto da Penha.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Fotografia 01: cartaz, feita por Sâmia Ramare. Fotografia 02 feita por um rapaz que estava passando na rua. Fotos 3 e 4 feitas por Lia Vieira. Crato (CE), 2023.

Pelo nosso cronograma de montagem, o Alto da Penha seria o último bairro a ser visitado durante o processo de criação. Durante os encontros que lá realizamos, percebemos a impossibilidade arquitetônica de apresentar o trabalho no bairro, nas ruas

que havíamos percorrido, pois tivemos dificuldade de encontrar um espaço que pudéssemos apresentar. As ruas eram demasiadamente estreitas e passavam carros ou não tinham lugares para pendurar os varais que compõem nosso cenário. Porém, ainda realizamos uma terceira visita ao Alto da Penha no intuito de buscar uma rua que conseguíssemos apresentar. Naquela altura do processo criativo, a escadaria se tornou um elemento importante para a obra. Ela também simboliza o altar, e é neste espaço que instalamos a imagem inicial da obra, na qual estamos ascendendo sinalizadores.

Naquele momento, encontrávamos alguns desafios, além da construção das cenas, tratava-se de localizar outras duas ruas em bairros que tivessem escadarias e que comportassem a instalação dos varais. A rua Bárbara de Alencar, no Centro, dispunha do espaço e da escadaria. Lembramos de uma grande escadaria no bairro Pimenta e fomos até lá.

Figura 28 – Processo de criação do espetáculo *porElas*, no bairro Pimenta.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare

Nota: Fotografias feitas por Sâmia Ramare. Crato (CE), 2023.

Ao chegar ao espaço, ficamos felizes pois, ao vermos a escada e a rua, entendemos que daria certo executar a apresentação. Realizamos uma passagem técnica de algumas cenas, que naquele momento já havíamos construído, como a imagem inicial do trabalho, que se trata de uma cena que estamos as três (Cecília, Lia e eu) em pontos diferentes da

escadaria, cada uma está com um sinalizador de fumaça em mãos, na intenção de chamar a atenção e convocar o público para assistir o espetáculo. O cenário estava se construindo inspirado na criação do altar. Pensamos em utilizar ervas e folhas que foram influenciadas pela visita que realizamos à Aparecida no bairro Batateiras. Escolhemos as ervas: eucalipto, folha de louro, guiné, abre caminho, entre outras. Essas plantas nos curam da ruindade do mundo, afastam e nos protegem, são também nossos amuletos de cura.

Após a visita no bairro Pinto Madeira, marcamos os encontros/ensaios preferencialmente na rua Bárbara de Alencar, no Centro, pois a rua ficava mais viável para nossa locomoção e criação das cenas, tendo em vista que já éramos próximas das pessoas que ali moravam e facilitava a disposição e experimentação do cenário e adereços de cena.

Não desistimos de apresentar no bairro Batateiras, acordamos entre nós que, se não encontrássemos uma escadaria naquele bairro, iríamos apresentar o espetáculo de outra forma. Realizamos mais uma andança pelo bairro, fizemos o mesmo trajeto de ir à pracinha Gisélia Pinheiro. Chegando lá, perguntamos a um mototaxista se lá dispunha de uma escadaria. Para nossa surpresa, ele apontou e disse que na rua atrás da praça possuía uma. Fomos até lá e encontramos uma rua bastante simpática e íngreme, com a escadaria.

Observamos a rua e subimos até nos aproximarmos da escada. Chegando lá, um senhor estava sentado na calçada, nós o cumprimentamos, falamos nossos nomes e perguntamos como ele se chamava, ele respondeu “Antônio”. Contamos a ele que estávamos construindo um espetáculo e que gostaríamos de apresentar naquela rua, perguntamos se ele estava de acordo. E Seu Antônio afirmou que daria certo realizarmos a apresentação ali.

Figura 29 – Processo de criação do espetáculo *porElas*, no bairro Batateiras.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Fotografias feitas por Lia Vieira. Crato (CE), 2023.

3.1 ESCREVIVENDO – ANALISANDO O ROTEIRO/TEXTO DE *PORELAS*

O roteiro/texto do espetáculo *porElas* (2023) é escrito como acontecimento teatral performático, dando ênfase às ações que iríamos realizar. Neste tópico, vou tecer a abertura das ações/cenas que ocorrem durante o espetáculo. O roteiro completo está no Anexo B deste trabalho.

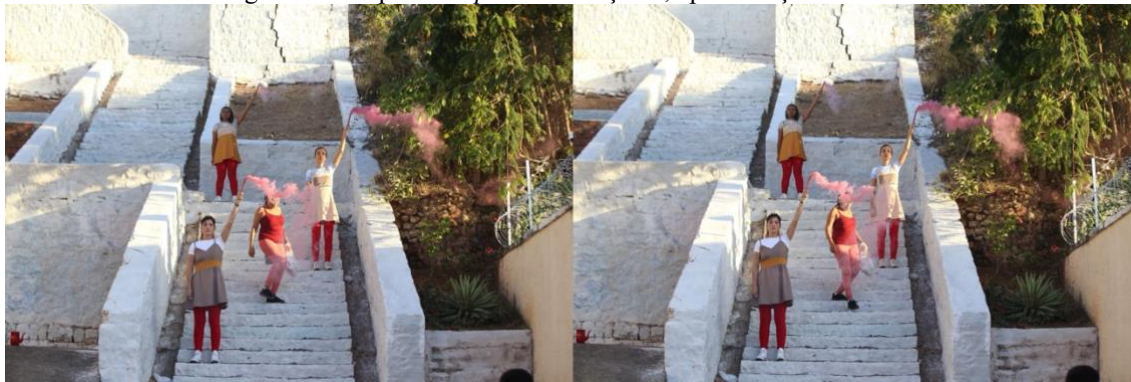
3.1.1 Ação 1

Na ação um, nós três estamos posicionadas na escada, vestimos o figurino do espetáculo. Em 2023, usávamos vestidos, calça legging na cor vermelha e tênis. Em 2024, o figurino foi atualizado para calças e blusas. Também estamos com três mochilas que guardam parte dos elementos cênicos usados durante o espetáculo (corda, bandeira de Anastácia, velas, fotos e saquinhos com tecido de voal com ervas medicinais dentro). Cada uma de nós está em um ponto específico da escada, estamos segurando sinalizadores de fumaça. Quando o público se instala na rua para assistir ao espetáculo, acendemos os sinalizadores. Pensamos em convocar as/os espectadoras/es e chamar sua atenção visualmente incluindo sinalizadores de fumaça. Frequentemente, as cores dos sinalizadores vão alternando, entre roxo, lilás e vermelho.

Os sinalizadores são constantemente usados em atos e protestos contra a violência de gênero. Grupos como #NiUnaMenos e Marea Verde utilizam os sinalizadores para ecoarem também visualmente a luta por justiça. Os coletivos “são transformadores no sentido preciso de que rompem as relações de poder patriarcais e coloniais. São gritos que vêm das periferias — políticas, geográficas, conceituais e assim por diante — gritos que exigem justiça” (Page, 2024, online). Nesse sentido, pensar a estética do trabalho em diálogo com essas grupalidades faz com que o espetáculo amplie sua intenção, criando diálogo também com movimentos que lutam contra as violências sociais.

Na sequência de imagens (Figura 30) que mostra a ação um, na terceira apresentação do espetáculo *porElas* que aconteceu em agosto de 2023, podemos observar a escadaria do bairro Pimenta. Há casas e uma escola em sua lateral que também faz ponte entre duas ruas. Moradoras/es utilizam a escadaria para seu trânsito. Inclusive, um dado interessante sobre as apresentações do trabalho é que, após a nossa ocupação, foram realizadas pinturas nas escadarias pela Prefeitura do Crato nos bairros Pimenta e Batateiras. Estávamos vendo o poder público municipal participando ativamente da encenação, assim como o Detran, que autorizou e bloqueou as ruas para a passagem de veículos durante as apresentações, reforçando um cuidado com as artistas.

Figura 30 – Espetáculo *porElas* – Ação 1, apresentação no bairro Pimenta.



Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Fotografias feitas por Samuel Macedo. Crato (CE), 2023.

Depois que o sinalizador apaga, começamos a cantar a música “Se essa rua fosse minha”, cantiga popular, presente nas brincadeiras de infância, na qual realizei pequena alteração/paródia. Entendi que o uso da música e da paródia podem ser uma estratégia de criação para denúncia e enfrentamento das violências contra as mulheres. Nos trechos abaixo apresento as alterações:

[...]

Com pedrinhas, com pedrinhas de brilhante
Para o meu

O meu não

Para o meu
O meu também não

Não passar [...]
Nessa rua, nessa rua tem um bosque
Que se chama, que se chama

Ligue 180 (*Cecília e Lia cantam juntas*)

Que se chama, que se chama
Grite, peça ajuda, chame alguém, mas não fique calada (*Sâmia fala sozinha*)

Que se chama, que se chama, que se chama

NOS QUEREMOS VIVAS!

(Cantiga popular *Se essa rua fosse minha*, adaptada por Sâmia Ramare de Oliveira Mendes)

Na paródia, o pronome “meu” indica uma subjetividade (o agressor) e se reverbera, pois é cantado por três mulheres e ouvido por tantas outras. Durante a canção, dispomos o restante dos elementos nos varais, descemos da escada, retiramos das mochilas saquinhos de voal, que continham ervas dentro, e penduramos os saquinhos e as mochilas nos varais que já estavam instalados em cena. Desenvolvemos saquinhos com

tecido de voal para colocarmos as ervas dentro, interligando a nossa conexão com as plantas que curam, com banhos de ervas que limpam e afastam as ruindades do mundo.

No outro trecho, já enfatizamos e verticalizamos a chamada para que denunciássemos as violências, ao cantar em coro o número 180, amplamente divulgado em mídias sociais, principalmente durante a pandemia, em que os casos de violações às corpos femininas tiveram um aumento significativo (Liana Cunha, 2022) – inclusive utilizei desta ferramenta, quando sofri violência. Inspirei-me também na música *Maria da Vila Matilde*, de Elza Soares, presente no álbum *A mulher do fim do mundo* (2015). Com esse canto, há uma convocação subjetiva as mulheres, mas também a toda audiência a denunciar as violências que sejam endereçadas aos seus corpos.

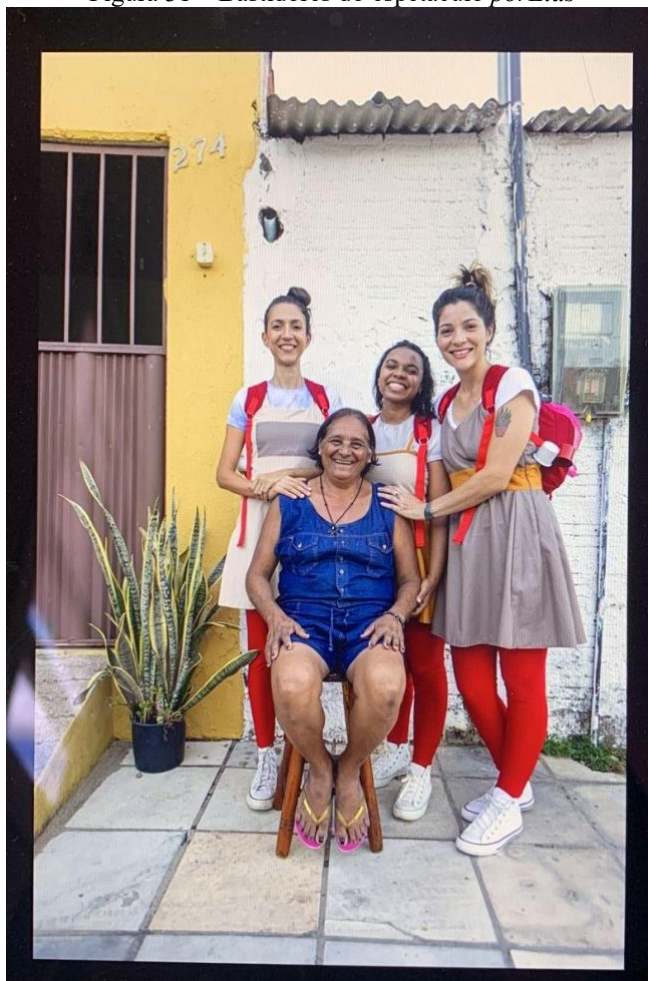
3.1.2 Ação 2 – O que você carrega?

Após a paródia *Se essa rua fosse minha*, vamos até o público e iniciamos a ação dois: “O que você carrega?”. Cecília, Lia e eu nos dividimos e perguntamos ao público o que carregam consigo que simbolize um amuleto de proteção. As respostas são inúmeras, objetos como: aliança, foto três por quatro na carteira, dinheiro, pedrinhas, sementes etc. Após escutar as respostas do público, nós vamos até o meio da cena e iniciamos a Ação 3.

Esse movimento de construção da ação dois e das demais ações do espetáculo foram se construindo no diálogo com as comunidades, nas visitas que realizamos às mulheres dos bairros Centro, Batateiras, Alto da Penha e nos encontros que tivemos durante as derivas. Quando estávamos construindo a ação, frequentemente perguntávamos o que as pessoas carregavam consigo, algo que representasse um objeto de proteção, e houve diversas respostas e interações: não levo nada, dinheiro, minha aliança, meu terço, entre outros. E por falar em terço...

Dona Terezinha, que morava na rua Bárbara de Alencar, no bairro Centro, na altura em que montamos o trabalho, presenteou-nos com esse objeto. Ela deu um terço para cada uma de nós, disse que era para andarmos protegidas. Terezinha acompanhou alguns ensaios, frequentemente nos oferecia água durante o processo de criação e inclusive cedeu sua casa para que fosse nosso camarim durante as duas apresentações realizadas no Centro na temporada de estreia do trabalho em agosto de 2023.

Figura 31 – Bastidores do espetáculo *porElas*



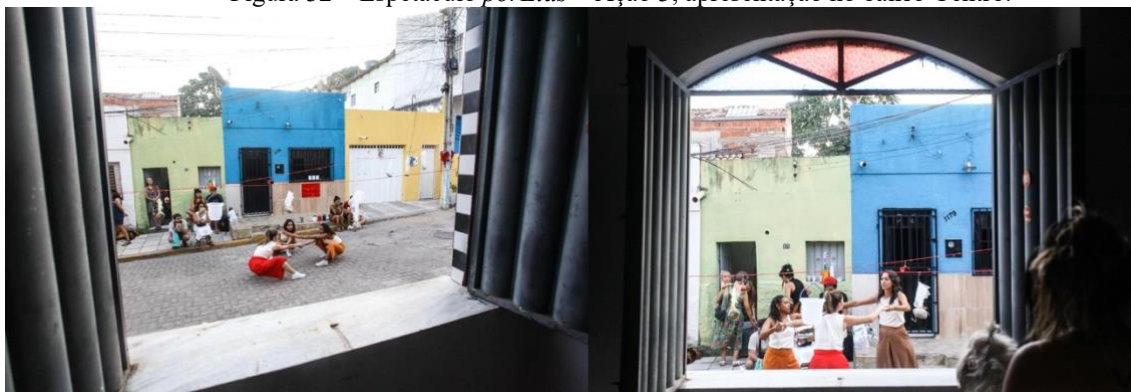
Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Nota: Foto tirada antes da apresentação no bairro Centro, na fotografia: Dona Teresinha (sentada), ao seu lado direito Cecília, ao seu lado esquerdo eu e Lia. Fotografia feita por Samuel Macedo. Crato (CE), 2023.

3.1.3 Ação 3 – Variações de movimento

Desenvolvemos variações de movimento na Ação 3 (Figura 32). Após o diálogo com o público, voltamos para o centro da cena e iniciamos uma sequência de movimentações corporais em diferentes tempos e níveis (lentos, rápidos, tensionados e fluidos). Durante essa movimentação, vamos dizendo os amuletos de proteção que as/os espectadoras/es carregam. Após as variações de movimentos entre nós, cada performer apresenta seu amuleto, conta sua história e pendura seu objeto de proteção no varal, usamos fotografias para simbolizar nossos objetos. Um ponto que gostaria de destacar dessa cena é que as pessoas nos contam de vez em quando sobre a história de seus amuletos, quando ganharam, o que levam, quem os presenteou.

Figura 32 – Espetáculo *porElas* – Ação 3, apresentação no bairro Centro.



Fonte: Arquivo de Sâmia Ramare.

Nota: Fotografia feita por Rubens Venâncio. Crato (CE), 2024.

Nossa intenção é criar um diálogo entre os amuletos de proteção do público com os nossos objetos de proteção. Apresento como amuleto de proteção o meu RG e conto que, desde que fiz 18 anos, minha mãe pedia para eu andar com o documento de identificação na carteira, para que se alguma coisa acontecesse comigo eu pudesse ser identificada. Por eu ser uma mulher negra, ela tinha medo de que algo ocorresse.

Figura 33 – Espetáculo *porElas*, apresentação no bairro Pimenta.



Fonte: Arquivo de Sâmia Ramare.

Nota: Fotografias feitas por Nívia Uchôa. Crato (CE), 2023.

3.1.4 Ação 4 – Sequência, bairros e cena chá

Iniciamos esta cena partilhando chá com o público. A cena possui três narrações. Fizemos pequenos textos para bairros Centro, Alto da Penha e Batateiras. Eu narro o texto que escrevi para o bairro Centro, Cecília narra o que escreveu para o bairro Alto da Penha, e Lia para o bairro Batateiras. Após essas narrações, pegamos os baldes do altar/varal e iniciamos a ação cinco.

Cecília e Lia iniciam a ação quatro distribuindo copinhos e chá enquanto estou narrando o texto escrito para o bairro Centro. Após minha fala, Cecília inicia sua narração. No final de sua ação, fazemos um brinde com pequenas xícaras de ágata coloridas. A celebração é em homenagem às mulheres que nos receberam em suas casas. Escrevi para o bairro centro:

Sâmia: Caminho... a rua Bárbara do início ao fim tem praça... construções... fico pensando no que estaria por vir... o sol quente na cabeça e uma mistura de desejo e cansaço... corro na tarde com as minhas... me amparo. olho as pessoas passando e lembro do meu passado... (roteiro/texto *porElas* (2023), não publicado).

Após esse brinde, Lia inicia sua narração de texto sobre o bairro Batateiras e sobre o encontro que tivemos com Aparecida Natália e Mestre Edite, mulheres que abriram as portas de suas casas e nos ensinaram sobre cuidar de algo que ao mesmo tempo cuida de nós. A intenção além de apresentar os bairros as/os espectadoras/es é nos aproximar e celebrar o encontro com mulheres de comunidades e com o público.

Durante o processo criativo, ao eleger os bairros que iríamos realizar as seis apresentações, fizemos pequenos textos para esses bairros que capturavam o que o espaço e os encontros que tivemos haviam deixado em nós, suas paisagens e as sensações que perpassam nossas corpos. Apesar de não termos realizado apresentações no bairro Alto da Penha, o espaço nos marcou, pela partilha sensível que tivemos com Dona Có, professora aposentada que nos ensinou sobre o envelhecer, dessa forma o texto em homenagem a Dona Có e ao bairro Alto da Penha permaneceu no espetáculo. Atravessar os bairros com poesia percebendo outros signos e potencialidades também diz das várias cidades que habitamos mesmo estando em uma só. A ação quatro prepara o terreno no que está por vir, a ação cinco.

3.1.5 Ação 5 – Carrego? Balde

Após a finalização da narração de Lia na ação quatro, ela, Cecília e eu, nos dirigimos para os varais/altar. Retiramos os baldes que estavam pendurados e nos deslocamos para o centro da cena. Ativamos nossas corpas que vão para um estado de tensão. Adotamos uma imagem corporal que remete a uma sobrecarga, suspensão. Tensionando o visível e o invisível no gesto performativo (Fabião, 2013). Nos aproximando do meio da cena, com os baldes em mãos, nos olhamos e iniciamos o texto. Abaixamos, sentamo-nos de cócoras e colocamos os baldes em nossas cabeças e prosseguimos com o texto. Eu falo, depois Cecília, por último Lia. Seguimos com a ação. Narramos os textos e, em um determinado momento, quando acontece o ápice, retiramos os baldes de nossas cabeças e gritamos. Cessamos os gritos, nos olhamos e olhamos para o público. Nos levantamos e perguntamos ao público o que as pessoas fariam se estivessem em nosso lugar. Após a pergunta, narramos o restante do texto e devolvemos os baldes para o varal/altar.

Certamente, a cena mais difícil do trabalho para mim é a ação cinco. Nela elaboramos ações e o texto que diz sobre alguns fatos que ocorreram no dia que sofri violência doméstica. Além disso, fala de outras violências que são narradas por Cecília e Lia. A sua construção se deu quando fomos ensaiar/montar a cena e, naquele momento, a sua criação necessitava de um espaço reservado. Um espaço silencioso. Encontrei Cecília na Casa Ninho, sede do Grupo Ninho. Neste dia, Lia não pode estar junto, por questões de saúde. Orientei que iniciássemos o exercício de caminhar pelo espaço e, aos poucos, pedi que acelerássemos os passos até quase corrermos. Ocupamos as extremidades do espaço e seu centro. Tivemos a ideia de ir inserindo o texto, com as movimentações que fomos criando, narrar uma história de violência. Eu contei a minha. O texto da cena, depois de alguns tratamentos e inserção da história que Lia narra, apresenta-se assim na obra:

Sâmia: Era abril de 2020.

Lia: Era uma sexta feira à tarde

Cecília: Anos 2000.

Sâmia: Desde o portão ele começou a gritar.

Lia: Ele chegou em casa com raiva e me xingou.

Cecília: Ele me fez uma série de perguntas.

Sâmia: Ele me olhava com ódio.

Lia: Perguntei por que ele estava daquele jeito, ele me empurrou.

Cecília: Ele me perguntou se eu ganhava dinheiro, eu respondi que o meu pai me dava uma mesada, ele fez uma piada sem graça e disse “seu pai bate com a mesa na sua cabeça”?

Sâmia: Ele tentou quebrar a tv e eu não deixei.

Lia: Pedi para ele parar, ele não parou, ele me arrastou até a varanda, seu pai e sua mãe ouviram, foram até a varanda...

Cecília: Eu levei ele até a varanda para ir embora.

Sâmia: Ele me empurrou e eu quase caí.

Lia: Ele me chutava, seu pai e sua mãe ficaram calados.

Cecília: Ele me encostou na parede.

Sâmia: Ele me encostou na mesa e tentou socar minha cara.

Cecília: Ele tentou tirar minha roupa.

(TIRAM OS BALDES DA CABEÇA E GRITAM, as performers levantam segurando os baldes olham para o público)

Perguntam: O QUE VOCÊ FARIA? O QUE VOCÊS FARIAM?

Cecília: Eu pedi ajuda pra uma amiga.

Sâmia: Um amigo me salvou.

Lia: A vizinha do muro pediu para ele parar.

Cecília: Meus pais denunciaram e ele foi julgado.

Sâmia: Depois de seis meses eu denunciei, consegui medida protetiva por quase dois anos.

Lia: Chamei a polícia, e ela veio, eles pareciam amigos e eu louca.

(As performers devolvem os baldes para o varal/altar)

Figura 34 – Espetáculo *porElas* nos bairros Pimenta e Centro



Fonte: Arquivo de Sâmia Ramare.

Nota: Fotos 01 e 02 apresentação no bairro Pimenta, em 2023. Fotos 03 e 04, apresentação no bairro Centro em 2024. Fotografias 01 e 02 feitas por Samuel Macedo. Fotografias 03 e 04 feitas por Rubens Venâncio.

Há em mim até hoje um profundo incômodo para contar essa história, embora sua contação já tenha sido repetida em muitos lugares. A primeira vez foi horas depois do acontecido, contei para o Grupo Ninho. No dia, iríamos ter uma reunião de grupo, e meu amigo que estava em casa comigo me aconselhou a contar. No outro dia, ao telefone, contei para minha mãe e, dias depois da violência, contei novamente quando liguei para

o 180, mas desisti de continuar a denúncia. Cinco meses depois, em processo de terapia online e em sala de terapia presencial, narrei o fato novamente. Seis meses depois, na delegacia, retomei o fato, quando precisei pedir medida protetiva. Três anos depois na audiência.

A razão pela qual se diferencia de todas essas vezes que contei sobre a violência que sofri para o momento que conto no espetáculo é que não estou sozinha. Cecília, Lia e outras mulheres estão comigo, contando sobre si e narrando sobre outras. No ato de narrar, não considero uma revitimização, pois aqui criamos uma fabulação, ao subverter as imagens de violência. O ato de contar se constitui como meio de subverter a imagem da violência; e não como revitimização. O balde nos protege e amplia nossa voz. O balde é uma espécie de mascaramento no espetáculo – ao contrário do que fez com Anastácia, máscara que a impediu de falar. Nele, o balde é o que nos permite falar em um espaço seguro. A estratégia de criação aqui é o uso dos baldes, eles são elementos centrais no trabalho, como afirma Cecília, em entrevista para esta dissertação:

E o balde é um outro elemento muito importante. Eu acho que a gente poderia tirar um monte de coisa do porElas, talvez, nessa ideia de fazer uma reconfiguração, [...], mas o balde não poderia sair porque o balde é esse espaço mais íntimo. Então é aquilo que eu preciso dizer, mas eu também tenho que ter cuidado sobre como dizer, né? Estou protegida. Isso, eu tenho que ter um espaço de proteção. A gente não poderia jamais dizer aqueles textos que a gente diz fora do balde de qualquer forma, né? Eu acho que esses textos eles são... são extremamente caros, doloridos, e o balde ele é quase como um figurino ali. Ele é um espaço no meu corpo e o balde é só a mesma coisa naquele momento. E ele me protege para eu poder dizer o que eu preciso dizer, porque a gente sabe que não pode deixar mais de falar...

É preciso reconhecer que escapar da representação é uma tarefa difícil, pois, ao narrarmos, revivemos as histórias em alguma medida. Ainda assim, há momentos de ruptura — desvios na maneira como a narrativa se constrói. É o que ocorre nos gritos que ecoam fora do balde, e não dentro dele. Esses gritos não poderiam ser emitidos ali dentro, contidos. Os gritos, portanto, instauram uma fenda: uma partilha confidencial entre cena e público anônimo.

3.1.6 Ação 6 – Velas

Iniciamos a Ação 6 após devolvermos os baldes no varal/altar. Cecília e eu vamos até o varal/altar e pegamos as velas que estão em nossas mochilas que lá se encontram. Iniciamos a distribuição das velas para o público no mesmo momento que Lia inicia sua narração. Cecília e eu escolhemos um lugar para acender as velas, e aos poucos o público

se aproxima e acende suas velas. Neste momento, Lia interrompe a narração, ela só retorna quando as velas estão acesas no espaço.

Figura 35 – Espetáculo *porElas* nos bairros Batateiras e Centro.



Fonte: Arquivo de Sâmia Ramare.

Nota: Fotos 01, 02, 03 no bairro Batateiras e foto 04 no bairro Centro. Fotografias de 01 a 03 feitas por Nívia Uchôa. Fotografia 04 feita por Rubens Venâncio. Crato (CE), 2023 e 2024.

Após o momento das velas, Lia retorna à narração de uma história real de violência física contra uma mulher. Entre o ato de narrar e de se movimentar corporalmente, retira de sua mochila, que está acoplada em seu corpo, um tecido na cor rosa de mais ou menos oito metros de altura. Cecília e eu vamos puxando o tecido até que este voe. O penduramos no altar/varal como mostra a figura 36.

Figura 36 – Apresentações do espetáculo *porElas* no bairro Centro (Crato, CE) e Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (Fortaleza, CE)



Fonte: Arquivo de Sâmia Ramare.

Nota: Foto 01 no bairro Centro em Crato (CE), em 2023. Fotos 02, 03 e 04 no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza (CE), em 2025. Fotografias de 01 feita por Samuel Macedo. Fotografias 02, 03 e 04 feitas por Ana Raquel S.

No primeiro capítulo desta dissertação, narrei que no espetáculo *Duas Vez Sem* (2019), do OAC, havíamos nos deparado com uma história de feminicídio em 2018. A vítima foi a professora Silvano Inácio de Souza, sua vida foi ceifada na mesma praça onde estava havendo a missa de Nossa Senhora da Penha, padroeira do Crato. O ato litúrgico não foi interrompido. O corpo de Silvano Inácio continuou ali. Lia narra esta história e a entrelaça com outros depoimentos de mulheres. Nesta ação, intensificamos as denúncias das violências endereçadas às mulheres. Lia, ao compartilhar histórias reais de violências, expõe a guerra que vivemos diante do mundo, que são as inúmeras violações contra nossas corpos. As velas são um chamado para partilhar com o público este momento tão íntimo e plural da dor de perder alguéns.

Todos os dias as perdemos... tantas elas...

3.1.7 Ação 7 – Contar História | Criar Uma Cena

Quando concluímos a Ação 6, narro para o público que o objetivo era criar uma cena, e que eu havia criado. Vou até minha mochila, que está pendurada no varal/altar, e

retiro uma corda de dentro. Instalamos a brincadeira de pular corda. Cecília segura a corda em uma ponta, e eu a outra. Chamo o público para pular corda e cantar a cantiga. Frequentemente, alternamos quem será a próxima a pular corda. Por vezes, depois de Lia, Cecília vai, ou eu vou. Nós começamos a cantar a canção popular *Pula Corda*, e Lia começa a pular.

Um homem bateu em minha porta
E eu abri
Senhoras e senhores
Põe a mão no chão
Senhoras e senhores
Pule num pé só
Senhoras e senhores
Dê uma rodadinha
E vá pro olho da rua
(Cantiga popular)

Constantemente, o público vem até nós e se organizam para pular corda. Repetimos a sequência da canção algumas vezes. Interrompo a brincadeira e digo que agora vamos brincar de outra coisa. Começo a brincar de pega-pega com Cecília. Saio do espaço da cena brincando de pega-pega com Cecília. Lia permanece no centro da cena. Ela começa a enrolar a corda e narra uma outra história. Quase no fim de sua narração, eu e Cecília retornamos para a cena. Lia me entrega a corda, e eu a guardo na mochila que está no varal/altar.

Figura 37 – Espetáculo *porElas* nos bairros Centro e Pimenta



Fonte: Arquivo de Sâmia Ramare.

Nota: Foto 01 apresentação no bairro Centro, foto 02 apresentação no bairro Pimenta, em 2023. Fotos 03 e 04, apresentação no bairro Centro em 2023 e 2024. Fotografias 01, 02 e 03 feitas por Samuel Macedo. Fotografia 04 feita por Rubens Venâncio.

Construí a primeira parte da cena com o intuito de celebrar a brincadeira, envolver também a parte lúdica que cada uma/um de nós carregamos. Pulamos corda com a cantiga e reproduzimos imagens de alegria. Essa cena é um dos momentos de respiro e de desaguar, pois se instala a interação com o público mais uma vez, as/os espectadoras/es são convocadas/os à brincadeira.

Após o momento que eu guardo a corda, Cecília vai até uma cartolina vermelha que está colada com fita adesiva em um determinado ponto da cena. Dependendo do espaço da apresentação, a cartolina é fixada em paredes ou em alguma superfície que ela possa ser colada. Eu estou em um ponto da cena, e Lia está em outro. Cecília inicia a narração. Pausa a narração. Escreve na cartolina com pincel a frase: “Cecília publicamente” (Figura 38). Retorna a narração. Há um momento de sua fala em que ela retira de sua mochila que está no varal/altar uma foto. Continua a narração. Pendura a foto no altar/varal e retorna ao centro da cena. Continua a narração da história e, em determinado momento de sua fala, ela cola um cartaz na cartolina com a informação:

O Brasil ocupa o 2º lugar no ranking mundial de exploração sexual de jovens e crianças, com cerca de 500 mil vítimas por ano. Dessas vítimas, 75% são meninas e negras. Fonte: Agência Senado.

Figura 38 – Espetáculo *porElas*, apresentação no Centro Cultural do Cariri - Crato (CE).



Fonte: Arquivo de Sâmia Ramare.

Nota: Fotografias feitas por Lino Fly. Centro Cultural do Cariri - Crato (CE), 2025.

No mesmo tempo em que Cecília cola o cartaz na cartolina, Lia e eu estamos em pontos diferentes do espaço, também repetimos o mesmo gesto: colamos cartazes nas cartolinas que anteriormente foram fixadas em paredes ou em alguma superfície que permita a colagem. Após esses gestos, Cecília convida um espectador homem para ler a informação do cartaz. Após sua leitura, Cecília, Lia e eu nos encontramos no meio do local que ocorre o espetáculo e narramos o texto final daquela cena. Após a narração, olhamo-nos, e dou início à próxima cena.

Posiciono-me em cena. Atrás de mim está o tecido rosa usado por Lia na ação quatro. Estou com a bandeira inspirada na obra *Anastácia Livre* no bolso da minha calça. Dou início à narração da história de Anastácia. Faço movimentos corporais e, em um determinado momento da narração, retiro a bandeira do bolso, posiciono-a em frente ao meu rosto e grito: Anastácia! Vou gritando o seu nome e correndo com essa espécie de máscara até chegar no varal/altar e penduro a bandeira no seu centro.

Essa grande ação, que é contar uma história e criar uma cena, nasce da deriva realizada no Alto da Penha. Provoquei Lia e Cecília que criássemos cenas partindo de objetos, e estes vieram: corda, velas, tecido rosa, cartolina e fotos. Era importante para mim momentos em que o espetáculo, além de respirar, gerasse outras imagens, por exemplo a imagem da brincadeira, de celebrar, de sorrir juntamente com o público. A brincadeira e a rua proporcionam essas imagens, trazemos histórias difíceis, mas também criamos outras passagens em cena.

No momento que trago a história de Anastácia e faço um cruzamento com a minha história de vida, de infância e sonhos, a motivação e intenção foi fornecer para o público outra imagem de Anastácia, na qual a violência não é sua história principal. A violência que atravessou nossos corpos não é protagonista em nossas vidas.

Figura 39 – Espetáculo *porElas* na Ação 7 – Contar uma história | Criar uma cena



Fonte: Arquivo de Sâmia Ramare.

Nota: Apresentação no Centro Cultural do Cariri, Crato (CE). Fotografias feitas por Lino Fly, 2025.

3.1.8 Ação 8 – Autocuidado | Ritual | Cheiro De Ervas

A última ação do trabalho é um ritual de autocuidado. Depois de pendurar a bandeira de Anastácia no varal/altar, vamos até os baldes que estão em outra parte do varal/altar. Pegamos nossas mochilas e colocamos em nossas costas, elas também se

encontram dispostas em pontos diferentes do varal/altar. Posicionamos as jarras de ágata em cena, elas contêm água com aroma de lavanda. Despejamos vagarosamente a água dentro dos baldes. Após esse gesto, iniciamos a canção *Lavar-se Livrar-se*. Pegamos os baldes e vamos até o público cantando. Ao encontrar o público, molhamos suas mãos vagarosamente, vamos retornando para o centro da cena. Ficamos em posição de cócoras e molhamos as mãos umas das outras. Após esses gestos, cada uma molha a si. A face, mãos, braços e pescoço em um ritual de autocuidado. Continuamos cantando e vagarosamente nos levantamos. Começamos a caminhar deixando a cena. A música cessa, e vamos sumindo das vistas do público. Retornamos para a cena para agradecer ao público.

Enquanto encenadora, por alguns momentos não sabia como finalizar o espetáculo. Dialogava com Cecília e Lia sobre as imagens que queríamos produzir para conclusão da obra. Durante os ensaios, compreendemos que a obra ansiava por uma música ao final. A partir dessa escuta do processo, incorporamos elementos sensoriais, como a água e o cheiro de ervas. Optamos pela lavanda, cujo aroma evoca leveza, alegria e acolhimento. Esses recursos foram mobilizados como dispositivos poéticos, capazes de ampliar a experiência da cena para além do visual e do verbal, convocando o sensível e o intuitivo como parte da dramaturgia.

Figura 40 – Espetáculo *porElas* nos bairros Pimenta e Centro

Fonte: Arquivo de Sâmia Ramare.

Nota: Foto 01 apresentação no bairro Pimenta. Fotos 02, 03 e 04, apresentação no bairro Centro, Crato (CE), em 2023. Fotografias feitas por Samuel Macedo.

Pedi à ancestralidade, especialmente à Anastácia, para que conseguíssemos elaborar aquela cena. Sonhava com músicas e cantos, pois sentia a necessidade de uma canção, mas nenhuma das composições já conhecidas parecia tocar o que se desdobrava naquele momento: o desaguar, o processo de autocuidado e cura que estávamos buscando naquele ritual. Como já mencionei, acredito que a palavra e a cena possuem um potencial curativo, e essa percepção vinha sendo gestada ao longo do processo criativo.

As conversas com Lia e Cecília sobre o desfecho da cena e sobre a presença da música se delineavam aos poucos, nos ensaios finais. Ainda assim, a música não vinha — até que sonhei. Em dois sonhos distintos, fui apresentada à canção: o primeiro trouxe a primeira parte, o segundo completou o que faltava. Desde a infância, gosto de escrever pequenas canções. A poesia habita em mim, atravessa e reinventa. Foi assim que escrevi a música — um gesto que também compreendo como estratégia estética e política dentro da cena. Ao compartilhar com Cecília e Lia, pensamos que a composição poderia ser cantada de forma alegre, que evocasse leveza em nós e no público. Tivemos a ideia de introduzir o gênero musical coco, que é presente aqui na região do Cariri. Cantamos a música e vamos até o público.

Lavar-se Livrar-se

Água, Água
 Água escorre e vem molhar
 Água, Água
 Água escorre e vem curar

Menina, sai pro terreiro e vem brincar
 Menina, sai pro terreiro e vem brincar

porElas entrou no terreiro e gritou...
 Até o sol baixar
 porElas entrou no terreiro e gritou...
 Até o sol baixar

(Cantar música inteira 02 vezes)

Para nos conectarmos com as pessoas que nos assistiam, molhamos suas mãos com a água que possui aroma de lavanda. Neste momento, há uma forte conexão, pois nos emocionamos juntamente com o público e conectamos nossas histórias e subjetividades com as das pessoas que ali estavam. Seus olhares, toques e mistérios se conectam com a obra e desaguam. Aos poucos, vamos retornando ao centro da cena, dispomos os baldes e vagarosamente, molhamos nossas mãos e nos tocamos. Esse gesto simboliza a partilha do autocuidado entre nós. Essa troca vai cessando e se transformando em um processo individual. Aos poucos, nossos gestos terminam, pegamos os baldes e vamos deixando a cena cantando.

3.2 CONTAR UMA HISTÓRIA | CRIAR UMA CENA – A ESCOLHA POR ANASTÁCIA

Volto à discussão da ação 7, pois ela responde parte da minha pergunta de pesquisa: Quais reflexões as teatralidades e performatividades negras podem impulsionar a partir de trabalhos cênicos que coloquem a mulher negra como protagonista e criadora de novas realidades?

Aqui eu estou interessada na fabulação (Saidiya Hartman, 2020; Soraya Martins, 2023) enquanto um movimento meu, enquanto encenadora e atriz negra no espetáculo. A obra (embora não se configure enquanto uma teatralidade negra, já que parte do elenco/equipe é interracial) é um teatro de presença negra tanto na atuação quanto nas escolhas de direção, designer, figurinista, videomaker etc., além de reunir uma rede imensa de mulheres e homens negros que colaboraram direta e indiretamente para a

construção e manutenção do espetáculo. Essas presenças constituem escolhas políticas e estéticas que fortalecem a construção de uma teatralidade negra na encenação.

A cena é um exercício de interligar a história de Anastásia com a minha, e, a partir da imagem de Anastásia livre construída pelo artista Yuri Cruz⁶¹, intencionei enunciar a fabulação. A cena é uma fabulação, uma vez que, ao narrar a história de Anastásia, escolho contar que ela foi uma rainha ou uma princesa. Escolho criar semelhanças históricas e físicas. Quando falo de sua pele, de seus cabelos e de seu rosto, vou contando e tocando meu corpo, criando uma fabulação entre ela e eu. Na primeira parte da cena, introduzo o ato de brincar como um exercício de fabulação. A brincadeira oferece outras imagens e cria imaginários não restritos à violência ou às imagens de controle (Patricia Hill Collins, 2019). Essa abordagem é desenvolvida em conjunto com a comunidade, a partir de uma proposta colaborativa, fundamentada na escolha consciente do uso da brincadeira enquanto recurso cênico.

Tal decisão consciente tem como base o pensamento de Soraya Martins (2023) em seu livro *Teatralidades e aquilombamento*. A autora elabora um pensamento a respeito do movimento-fissura-fabulação, três gestos que se amalgamam. Ela explica que

O gesto de fissura diz sobre o ato de rachar, fender as determinações representativas calcadas na rigidez das homogeneidades, sobre as formas de ser e estar negras e negros. Fissurar aqui é fender, intentando maneiras novas de encenar velhos dramas negros e novas maneiras de fazê-los ser sentidos. É elaborar as subjetividades recalcadas, as fúrias, as melancolias, os ressentimentos, os prazeres e as alegrias criativa e esteticamente, apontando para novas práticas de dramatização do real. É uma forma de lançar mão do corpo da negrura como imagem-eixo, inventariar outras imagens possíveis, criar imagens que faltam, já que atrás de uma imagem do Teatro Negro existem outras imagens dos Teatros Negros (Martins, 2023, p. 97).

Essas novas formas de elaborações estão compostas no espetáculo *porElas* (2023), porque, ao convocar as brincadeiras de pular corda e pega-pega, mexemos no imaginário e nas subjetividades do público que ali está, sejam crianças, adolescentes ou adultos. Nós já fomos crianças. Mexemos no mistério, na fabulação que nasce em cada um de nós. Fabular é um gesto de criar um imaginário novo depois de ter movimentado e fissurado imaginários enclausurados na violência de gênero e raça.

A criação de outros imaginários – assim como uso de outros elementos lúdicos, como: sinalizadores, mochilas pequenas, xícaras coloridas, brincadeira da corda,

⁶¹ Yhuri Cruz é um artista visual, escritor e dramaturgo, baseado no Rio de Janeiro. Elaborar sua prática artística e literária a partir de proposições cênicas e instalativas que discutem arquivos históricos, ficções e fabulações da diáspora negra no Brasil e no mundo. Trabalha de forma expandida com escultura, desenho e filme. Disponível em: <https://yhuricruz.com/bio/>. Acesso em: 29 mar. 2025.

brincadeira de pega-pega, o cheiro das ervas e a água – junto com a participação do público, visou a construção de novas realidades que partem da criação artística. Durante o processo de criação, alguns trabalhadores, que iam guardar a mercadoria no depósito que ficava na rua Bárbara de Alencar no Centro da cidade, pararam para pular corda. Durante a apresentação do espetáculo, crianças vinham pular corda, mães, pessoas idosas, o público se sentia muito à vontade para entrar na brincadeira. Compreendo esse movimento como fissura e fabulação, que cria imagens que faltam (Martins, 2023).

Algumas questões surgem a partir desse exercício, que está internamente ligado ao desafio que se apresentava: como contar histórias sem reviver as dores? A partir dessas histórias que agora nós sabemos, confidências íntimas, o que podemos fazer com isso? Tento responder: a rua, através das derivas, da brincadeira e dos recursos sensibilizadores, é o lugar que permite isso. Ela permite contar histórias sem reviver o trauma como tal; ao contrário, é possível propor um ritual, um processo em que esse trauma possa ser rompido e crie outra forma através das novas imagens que se criam: de afeto e de brincadeira.

No artigo *Eu não sou esgoto do gozo alheio*, Liana da Cunha (2022) narra sobre as violências que atingem corpos/corpos femininos, temática da sua performance de mesmo nome. Ela cria uma narrativa sobre o estupro e a prática de *stealth* (a remoção do preservativo/camisinha durante o ato sexual sem que a companheira perceba e autorize). A artista traz em seu processo criativo o olhar e prática de quem está dentro da obra, elaborando e conceituando o ato de composição íntima. É por este lugar que ela compartilha a escrita. A criação foi elaborada durante o período pandêmico em que nós, mulheres negras, ficamos mais vulneráveis e expostas às violações. Como mostra o Instituto de Segurança Pública do Rio de Janeiro (ISP RJ), no ano de 2020, 55,9% das vítimas de violência física foram mulheres negras. Mulheres brancas, não informadas ou outras somaram 44,1% (ISP RJ, 2022). Seja dentro de nossas casas – onde estávamos mais sujeitas às violências físicas, psicológicas, patrimoniais (como vivenciei e conto no primeiro capítulo desta dissertação) – ou na rua – em risco iminente de contrair a covid-19 – estávamos vulneráveis e com menor possibilidade de fazer denúncias.

Portanto, se a casa é o lugar de maior índice de violência, onde as imagens de controle se constroem sobre corpos femininos e ainda mais sobre corpos femininos negros, a rua é o espaço onde eu escolho trabalhar enquanto encenadora e performer, a fim de reelaborar esses traumas através de uma brincadeira. Compreendo a potência coletiva do brincar e da rua. O movimento do brincar gera uma convocação às

comunidades, e a rua é um espaço plural de junções de comunidades. Escolho este espaço para desaguar as dores que podem ser transmutadas coletivamente.

Liana Cunha (2022) conta como introduziu os elementos em cena que serviram como base para a criação da performance *Eu não sou esgoto do gozo alheio* (2021), a exemplo de um balão de ar feito de camisinha, com uma tinta branca dentro, representando o gozo, e uma agulha de crochê. A agulha é um dos objetos que são utilizados para a prática de aborto, tendo em vista que o aborto não é legal no Brasil, a não ser em três casos específicos (risco de morte para gestante, estupro e anencefalia fetal). Chama-me a atenção a forma como a pesquisadora pensou no ambiente que a performance aconteceria: a praçinha de crianças. O mesmo espaço foi utilizado no processo de criação da sua performance, e podemos trazer várias interpretações, desde o espaço lúdico a também um lugar que pode revelar violências. A minha escolha é semelhante no sentido que uso da ludicidade, através da brincadeira nos espaços públicos junto à comunidade, para narrar violências sem reproduzir imagens de controle.

Nesse estudo, a autora traz algumas estratégias de criação e as expõe em três momentos. O primeiro e o segundo são do seu encontro com as narrativas íntimas da sua família, e o terceiro se refere ao cruzamento de suas histórias pessoais acerca de opressões vividas que se amalgamam com as histórias de sua família (Cunha, 2022). Os processos criativos podem revelar e expor dores íntimas, e nós, artistas da cena, por vezes acessamos materiais frágeis, como nossas memórias e histórias de vida. Entretanto, a busca dentro do processo não se encerra, é como um espiral – ou talvez seja um “começo, meio e começo”, para lembrar as palavras de Nego Bispo (2018).

Durante a elaboração da cena, já tendo o conhecimento da história de vida de Anastácia, cruzei-a com minha história de vida, tendo o cuidado para não dar ênfase nas violações às quais seu corpo foi submetido. O que me interessava era contar a história da herança africana ancestral que vinha de Anastácia, de como sua pele, seus cabelos e o seu olhar pareciam com os meus e que, quando a luz do sol nos tocava, nossa pele brilhava. Enquanto encenadora negra, não quis reproduzir imagens de controle. Isso é para mim uma reivindicação cara que está alinhada ao pensamento feminista negro.

Nesse sentido, há o exemplo de Vênus, uma mulher negra ex-escravizada que teve seu corpo hipersexualizado e violado. Nos arquivos históricos sobre ela, sobressaem-se as imagens de violação e expropriação do seu corpo. No artigo *Vênus em dois atos*, Saidiya Hartman (2020) se dedica a escrever sobre isso. A autora questiona a sociedade (e eu também) sobre a manutenção constante de cenas de violência, pois é recorrente

encontrarmos rastros das imagens de Vênus nua e restrita aos imaginários desumanizantes. Hartman (2020, p. 15) destaca que, assim como Vênus,

Há centenas de milhares de outras garotas que compartilham as suas circunstâncias, e essas circunstâncias geraram poucas histórias. E as histórias que existem não são sobre elas, mas sobre a violência, o excesso, a falsidade e a razão que se apoderaram de suas vidas, transformaram-nas em mercadorias e cadáveres e identificaram-nas com nomes lançados como insultos e piadas grosseiras.

A memória violenta e traumática da qual Vênus e nós mulheres negras somos forçadas a carregar subtrai um peso de morte. Enquanto encenadora negra, mesmo em um elenco interracial, era importante gestar um processo que também tivesse um comprometimento com a história real, como é o caso da escravização, essa ferida que ainda está aqui; no entanto, seguindo a necessidade de narrar histórias íntimas não restrita às imagens de controle ou a uma revitimização da qual o pensamento feminino negro me provoca.

Questionei-me diversas vezes como trabalhar com a imagem de Anastácia. Não queria expô-la com a máscara de flandres. Não gostaria que aquela imagem fosse reforçada. Como Saidiya Hartman (2020, p. 15) nos lembra, “o arquivo, nesse caso, é uma sentença de morte, um túmulo, uma exibição do corpo violado, um inventário de propriedade, um tratado médico sobre gonorreia, umas poucas linhas sobre a vida (...), um asterisco na grande narrativa da História”. Gostaria de ir além com aquele arquivo traumático. Quis elaborar uma possibilidade de imagens outras, a fim de que o público pudesse construir outras memórias. Eu quero fazer mais do que recontar “a violência que depositou esses traços no arquivo. Eu quero contar uma história capaz (...) de recuperar o que permanece adormecido – a aderência ou reivindicação de suas vidas no presente – sem cometer mais violência em meu próprio ato de narração” (Hartman, 2020, p. 15).

Relaciono a minha história de vida com a história de Anastácia, me aproprio da bandeira Anastácia Livre, do artista visual Yuri Cruz, para um ato pujante de viabilizar um imaginário onde eu, Sâmia, também estivesse livre em um ato de celebração. Nesse sentido, a minha cena deixa de ser uma cena somente de narrar e/ou confessar uma violência para se tornar uma cena de celebração da liberdade e de cura. Eu vejo que a brincadeira, os elementos lúdicos, a ocupação da rua e o final do espetáculo ser sobre brincadeiras e imagens de cuidado e afeto são uma estratégia mais visível no trabalho.

A história de barbárie a que Anastácia foi submetida é pouco contada e foi também por este motivo o impulso de recontá-la. Senti-me provocada a conversar com minha

ancestral para a criação da cena. Fui sentindo a força da imagem daquela mulher com olhar emblemático. Entrelaçar a vida de Anastácia com a minha poderia ser um espaço de coragem. Nas palavras de Grada Kilomba: “A abordagem da narrativa biográfica permite não apenas aprender sobre as experiências, mas também (...) a reconstrução da experiência” (Kilomba, 2019, p. 85). A autora enfatiza a necessidade de trazer as experiências de mulheres negras para romper com o sistema patriarcal.

A escrita e a fala se inter cruzam neste lugar de reconstruir imaginários de mulheres negras. Grada Kilomba (2019) também aborda a importância da fala e do reconhecimento das subjetividades no processo de emancipação da pessoa racializada, que deixa de ser objeto e passa a ser sujeito de sua própria história. A autora nos convoca ainda a descortinar o passado e a romper as estruturas, desmascarando os processos de traumas gerados pela colonização e as violências às quais nossas corpos foram submetidas.

Romper com os silenciamentos impostos a nós mulheres negras é tarefa cotidiana, assim como descolonizar o pensamento e criar uma fissura nos ciclos hegemônicos nos quais somos colocadas. Criar um arquivo artístico vivo é também gerar uma pergunta/fissura. É ficcionar a realidade em que estou inserida. É evidenciar no espetáculo o espaço de experimentação e aprendizado contínuo para artistas de teatro e para o público. Era necessário investigar para não cair em estereótipos e fazer com que a cena se fortalecesse dentro dela.

Foi nesse momento que refleti sobre incorporar minha narrativa pessoal com a história de Anastácia e trazer para a cena a inspiração da obra *Monumento à voz de Anastácia* (2019), criada pelo artista visual Yuri Cruz. A obra foi elaborada partindo da premissa de desilenciar Anastácia, que teve seu retrato com a máscara de flandres compartilhado vastamente, imagem feita pelo francês Jacques Arago, que esteve pelo Brasil como desenhista entre os anos de 1817-1818 (Kilomba, 2019).

Figura 41 – Monumento à voz de Anastácia (2019).



Fonte: Site do artista⁶².

Nota: Afresco-monumento à voz e distribuição de santinhos de Anastácia Livre.

Ao trazer Anastácia para perto de mim e da cena, sinto estar escrevendo outras histórias possíveis, mexendo no imaginário e (porque não) criando outras narrativas. Ainda posto por Saidiya Hartman (2020, p. 17), “a perda dá origem ao anseio e, nessas circunstâncias, não seria exagerado considerar as histórias como uma forma de compensação ou mesmo como reparações, talvez o único tipo que nós iremos receber”. Acredito que uma obra artística pode ser uma reparação possível ao passo que estamos contando de nós e dos nossos. Deste modo, era igualmente importante para mim falar de nossos sonhos e convocá-la. Anastácia me guiou pela montagem, fosse em sonho ou quando estava confusa. Orientou-me a falar da dureza da vida com poesia. Aprendi com o teatro a enxergar a vida com a alma. Sentir o que se apresenta ao meu redor.

Herdamos uma história traumática e avassaladora em diversos níveis, principalmente o subjetivo. Minha escrita pessoal não está separada da história do meu povo, elas caminham lado a lado. O corpo narra sua memória ancestral e traz consigo as marcas já vividas, ecos vindos de longe. Evidenciar ações ocorridas e provocar questionamentos e tensões sobre estas memórias é pensar na experiência de vida de mulheres negras a partir do encontro entre vida e criação artística.

⁶² Disponível em: <http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

Um exemplo disso é o espetáculo teatral *O mistério do boi mansinho*, da Cia Clariô de Teatro (2023), que narra a história do massacre do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto. A obra trata da violência que o Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, uma comunidade em Crato (CE), vivenciou por parte do governo, por viverem irmanados e partilhando o que produziam. Na obra, o grupo conta e denuncia em suas visualidades e seus cantos também a história de resistência de um povo com uso de bonecos gigantes, o aparecimento dos entremeios, que são figuras importantes do reisado, manifestação cultural presente no Cariri cearense. O grupo traz na teatralidade estratégias cênicas para contar a dor de uma comunidade, bem como denunciam em cantos e falas, contam a história, assim, fazem do espetáculo um lugar de encantamento e denúncia.

Ao entrar em diálogo com a escrita de Saidiya Hartman (2020) sobre Vênus, consigo construir um diálogo que me parece interessante, isto é, a questão do fantasma que retorna, por isso o título do ensaio *Vênus em dois atos*. A autora nos convoca a olhar essas memórias assim como em *porElas* (2023), em que há compartilhamentos de histórias íntimas, histórias sobre afetos e de cuidados entre mulheres para além de uma violência que não foi e não será minimizada, tampouco esquecida. É contando outras histórias de Vênus, Anastácia, Dona Marta (e a minha própria) que reelaboramos a dor. Nós não nos resumimos à violência que nos atravessou.

Por fim, a partir do compartilhamento do trabalho cênico, o público também reflete sobre os atravessamentos políticos de uma cena calcada na poética feminina negra que tem como mote inicial a figura histórica de Anastácia, que pode ser um símbolo de luta em favor dos direitos das mulheres negras. Além de me afetar por sua história, movia-me entrelaçar com minhas memórias pessoais e de tantas outras mulheres que são sobreviventes a um estado violento. Criar ou inventar uma memória feliz artisticamente dentro (fora) da academia, encontrar e reencontrar parceiras de lutas, guerras e trabalhos. Dizer a mim e a nós que, apesar de tudo, resistimos, criamos, inventamos, reinventamos, fabulamos e ficcionamos o presente e construímos futuros.

4 CRIANDO REALIDADES COM AS ESTRATÉGIAS DE *PARA ACABAR COM O CICLO DE MULA*

Em *porElas* (2023), as estratégias levantadas de criação cênica feminina foram as brincadeiras, a ludicidade, a obra de arte Anastácia livre, as histórias de nossas vidas e de mulheres de comunidades, que convergem com o movimento de fabulação. Esse é o modo de elaboração cênica que escolho como encenadora e atriz, ou seja, falar sobre a violência contra as mulheres sem reproduzir uma imagem de violência e/ou de controle em comunidades. Agora me interessa analisar outras estratégias de elaboração cênica, especificamente da obra *Para acabar com o ciclo de mula* (2021), da artista caririense Suzana Carneiro⁶³.

A multiartista é natural de Caririaçu, cidade situada na região do Cariri, a quase 30km de Juazeiro do Norte (CE). Atualmente, ela reside entre os municípios de Barbalha e Crato. Licenciada em Teatro pela Universidade Regional do Cariri (URCA) e produtora cultural, tem seus trabalhos desenvolvidos nas áreas de teatro, dança, performance e escrita dramaturgica e poética. Suzana Carneiro é fundadora da dePreto Plataforma de Criação⁶⁴ em colaboração com artistas e mestras/res da cultura popular. Ela também é uma das criadoras da Terraireia⁶⁵ – Coletiva de Artistas Pretes do Cariri Cearense, além de integrante do Espaço Terreiro Arte e Tradição⁶⁶ e do Grupo Ninho de Teatro. Dentro da dePreto Plataforma de Criação, a artista tem traçado uma pesquisa de cunho pessoal e investigativo, que iniciou em 2016, e intitula-se “Corpo Quilombo”.

A pesquisa de Suzana Carneiro (2021) se constrói na intersecção entre vida e arte, numa tessitura que se dá entre corpo e território, compreendidos como campos simbólicos e políticos de resistência, recriação e memória. Ela entende o corpo como espaço-tempo de reinvenção. O corpoquilombo se forja na articulação entre o corpo brincante e o corpo político, mobilizando saberes ancestrais oriundos das chamadas danças de guerra (como capoeira, maculelê, puxada de rede, samba de roda e maneiro-pau) aprendidas em

⁶³ Suzana Carneiro DRT: 1114/CE – Mulher, negra da região sul do interior do Ceará- Cariri. Graduada em Licenciatura em Teatro pelo Centro de Artes - URCA. Artista multilinguagem, Arte Educadora e Capoeira. Criadora da dePreto Plataforma de Criação e Produção Artística em colaboração com Artistas e Mestres de Cultura Popular tendo como principais montagens: “Corpoquilombo”, “Lava” e “Excavatio”. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/18537/>. Acesso em: 15 mai. 2025.

⁶⁴ Página Virtual da Plataforma de Criação de Preto. Disponível em: https://www.instagram.com/depreto_plataforma/. Acesso em: 15 jun. 2025.

⁶⁵ Página Virtual da Coletiva de Artistas Pretes do Cariri Cearense. Disponível em: <https://www.instagram.com/coletivaterreira/>. Acesso em: 14 jun. 2025.

⁶⁶ Página virtual do Terreiro Arte e Tradição. Disponível em: <https://www.instagram.com/terreiro.artetra dicao/>. Acesso em: 15 jun. 2025.

vivências comunitárias e de tradição. Ao compreender esse corpo como território em movimento, a artista elabora práticas de resistência e criação que não se encerram em um tempo linear ou em um produto final, mas se afirmam como processos contínuos de criação e permanência. Nas palavras de Suzana Carneiro em entrevista para esta dissertação, ela diz: “feliz de quem tem guerra para dançar”. Esse é um ponto chave no discurso da artista, recorrente em seu trabalho, que sintetiza o espírito que move sua pesquisa: o da luta que também é dança, e da dança que é modo de existir e de reinventar o mundo.

Beatriz Nascimento (1942-1995), intelectual brasileira, militante do movimento negro que lutava pelos direitos humanos, debruçou-se nos estudos sobre a instituição do quilombo. A autora afirma, em seu artigo *O conceito de quilombo e a resistência cultural negra*⁶⁷ (2006), que “os quilombos eram sistemas sociais alternativos” (p. 121). Em face das violações sobre corpos negros, essa foi uma das estratégias políticas de resistência e sobrevivência pensada pelos nossos ancestrais. Em suas palavras:

[...] o quilombo representa um instrumento vigoroso no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma maior autoafirmação étnica e nacional. O fato de ter existido como brecha no sistema em que negros estavam moralmente submetidos projeta uma esperança de que instituições semelhantes possam atuar no presente ao lado de várias outras manifestações de reforço à identidade cultural. (Nascimento, 2006, p. 125)

Ao cruzar o estudo que Beatriz Nascimento realiza com a pesquisa corpoquilombo que Suzana Carneiro desenvolve – e que tem se dado de forma permanente, pois a artista destaca que durante o processo criativo arte e vida se amalgamam e se interseccionam, pois ela é uma mulher negra, artista e nordestina –, encontro confluências de resistência entre vida e arte. Suzana Carneiro desenvolve a criação de suas obras na dePreto Plataforma de Criação, um projeto artístico criado por ela, o qual tem em sua base trabalhos com manifestações que reforçam identidades culturais (por exemplo, comunidades rurais, grupos de tradição, ativistas sociais e artistas das diversas linguagens). Dentro da dePreto, destaco as obras: os videodança *Lava*⁶⁸ (2020) e *Corpoquilombo*⁶⁹ (2021), as performances *Para acabar com o ciclo de mula* (2021),

⁶⁷ O texto foi publicado originalmente em 1985.

⁶⁸ *Videodança Lava*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TXLXF1xQpS8>. Acesso em: 14 jun. 2025.

⁶⁹ *Viodeodança Corpoquilombo*. Contemplado pelo Prêmio Funarte RespirArte na Categoria Dança em 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D-D6mA5evjU&t=42s>. Acesso em: 15 jun. 2025.

analisada nesta dissertação, e *Excavatio*⁷⁰ (2022), o espetáculo de dança *Piscina de Negras* (2023), a dramaturgia-livro *A meu pai escrevo depois*⁷¹ (2024) e, a sua mais recente criação, a obra aberta *Cessar Fogo* (2025).

Enquanto espectadora, pude acessar os trabalhos aqui elencados. Fui acompanhando a trajetória artística e criativa de Suzana Carneiro, uma vez que fomos contemporâneas na graduação em Teatro da URCA, em cena e na vida. Desenvolvemos trabalhos juntas na Coletiva Terreira e no Grupo Ninho de Teatro. Foi importante para mim também trazer nesta pesquisa uma companheira contemporânea que atua no mesmo território que o meu. Nossas pesquisas convergem porque olham para dentro de nós mesmas e se comunicam com nosso território. Fui vendo e aprendendo como a artista tem aprofundado suas criações cênicas femininas negras. As temáticas sobre raça, gênero, território, violência e tantas outras que atravessam suas criações dançam com os trabalhos que são gestados por ela com a colaboração de diversos artistas das áreas da dança, performance, música, tradição popular e visualidades. A multilinguagem é um traço marcante em suas obras.

Na performance *Para acabar com o ciclo de mula* (2021), a artista está sozinha de pés descalços em cima de um banco de madeira. Não há uso de texto oral na performance. Na primeira apresentação que pude assistir no ano de 2021, seu figurino era composto por: um lenço na cabeça com fios de contas brancas e translúcidas, uma blusa branca, uma saia cinza e uma grande saia branca. Na segunda apresentação que presenciei, no ano de 2022, a blusa era rosa, mangas longas de tecido fino, havia a saia cinza presente da primeira apresentação e por cima dela uma saia na cor rosa. O tecido da saia rosa era semelhante ao tecido da blusa, e a grande saia também na cor rosa, ou seja, ela vestia três saias. Na barra de sua saia cinza, estão presas facas com cordões finos. As facas pendem na barra de sua saia.

Ao redor da performer, estão sacos cheios de terra. Sacos de estopa e/ou sacos de tecido. Os sacos são empilhados de maneira que formam uma estrutura circular ao seu redor. Os sacos estão em cima da barra da grande saia. Os sacos impedem a performer de se locomover livremente. A performer inicia uma movimentação para se desvencilhar dos sacos. A artista vagarosamente vai se desvencilhando dos sacos. Aos poucos, os sacos

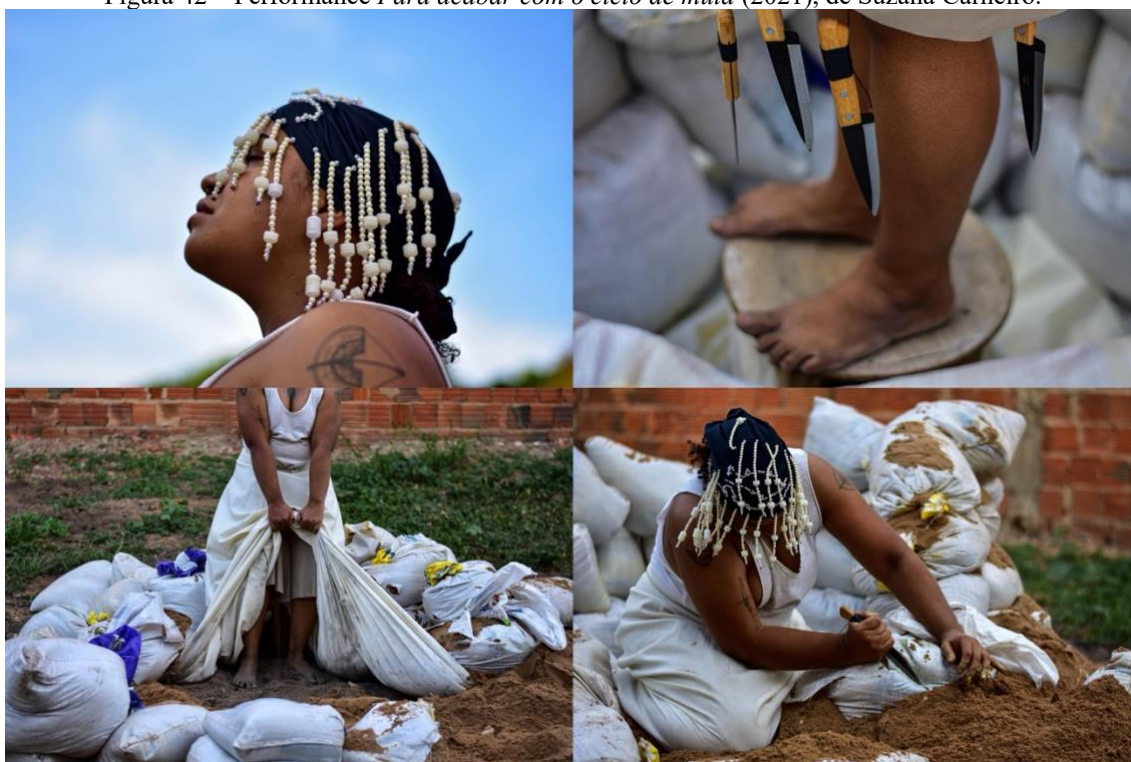
⁷⁰ Matéria sobre o projeto de criação da performance *Excavatio*. Disponível em: <https://portoiracemadasartes.org.br/laboratorio-de-teatro-da-escola-porto-iracema-das-artes-realiza-a-apresentacao-excavatio-no-cariri-cearense/>. Acesso em: 13 jun. 2025.

⁷¹ Livro em áudio *A meu escrevo depois* (2024). Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=PCR_HCSaLVA. Acesso em: 13 jun. 2025.

vão caindo. Ela sai de cima do banco e fica em pé no chão. Continua seus gestos de sair daquela posição em que os sacos não a deixam caminhar livremente.

Na continuação da movimentação, ela retira da barra de sua saia cinza uma faca e corta um saco de areia. A areia começa a se derramar no espaço. Ela continua a movimentação rompendo os sacos. Em um determinado momento, ela convoca o público para rasgar os sacos com ela. Ela entrega facas para as pessoas, mas não entrega nas mãos. Ela olha individualmente para cada espectadora/espectador, num ato de convocação, e entrega a faca jogando-a no chão. Dessa forma, a pessoa pega o objeto no chão e inicia o rompimento dos sacos de areia. Espectadoras e espectadores juntamente com a performer rompem todos os sacos. No fim, abre-se um grande terreiro em que a artista dança, sorri e se deita. A obra tem de 20 a 30 minutos de duração.

Figura 42 – Performance *Para acabar com o ciclo de mula* (2021), de Suzana Carneiro.



Fonte: Mapa Cultural do Ceará⁷².

Nota: Fotografia de Jaqueline Rodrigues. Juazeiro do Norte (CE), 2021.

A performance *Para acabar com o ciclo de mula* (2021) convoca ao rompimento do ciclo de violência que é endereçado aos corpos femininos negros. Uma mulher negra em um espaço de terra. A obra foi criada na pandemia, momento em que os casos de

⁷² Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/18537/>. Acesso em: 15 mai. 2025.

violações a nossas corpos se intensificaram (Liana Cunha, 2022). A artista cria uma imagem de controle e rompe com esta imagem.

Ao analisar a obra artística de Suzana Carneiro, meu corpo produz sensações de uma cena que vi e fui atravessada. A primeira vez que pude assistir a performance *Para acabar com o ciclo de mula* foi em sua estreia em dezembro de 2021. A obra aconteceu em um espaço aberto/terreno, mais precisamente na Quebrada Cultural⁷³, que se localiza em Juazeiro do Norte (CE). O trabalho integrava a programação do Sindicato da Performance⁷⁴, Festival Internacional de Arte Performática do Cariri, realizado pela produtora Fatozero⁷⁵. Estávamos no final de um ciclo severo que foi pandemia, os corpos já começavam a se reencontrar, corpos violados e atravessados de mundos, desejo, arte e pulsão do pulmão. Nossos corpos estavam em misto de sentimentos.

Ao longo das ações, Suzana Carneiro tenta retirar de cima de si os sacos pesados, completos de areia, que limitam sua mobilidade. Os movimentos corporais vão se repetindo. Com dificuldade e aos poucos, os sacos vão caindo, mas ela ainda não está livre de todo aquele peso. Há força física e cansaço em suas ações. É preciso a intervenção das pessoas para que ela possa romper com pesos. Os sons da rua, como carros, vozes de pessoas passantes, choro de criança, misturam-se com a agonia instalada nos olhares do público. Ela estava rompendo seus silêncios. A artista enfatiza que a performance convoca o público para uma ação comunitária que é romper o ciclo da violência. Nesse sentido, ela narra que

O mote da criação era, eu preciso convocar uma audiência porque eu estou entendendo que tem um ciclo de animalização que vai perdurando durante séculos e eu não consigo elaborar isso sozinha, isso é comunitário, isso não é um problema meu porque eu não inventei o racismo, isso é um problema social e comunitário. E aí durante toda a ação da performance é eu me desvencilhar desses sacos. E humanamente é impossível sozinha, porque são um pouco menos de meia carrada de areia, que só dá pra eu sair da cena quando eu tirar todos eles de cima de mim. E eu vou golpeando eles com facas, porque eu também queria imprimir dentro dessas sacas minha raiva, meu rancor. Eu não queria estar passiva dentro dessa relação de ruptura com a violência (Suzana Carneiro, entrevista cedida a Sâmia Ramare, maio 2025).

No início, a performer reproduz uma imagem de controle (Collins, 2019), para posteriormente subvertê-la. Ela figura um tensionamento, pois inicia sozinha a imprimir

⁷³ Página virtual da Quebrada Cultural, espaço de criação artística em Juazeiro do Norte. Disponível em: <https://www.instagram.com/quebradacultural/>. Acesso em: 15 mai. 2025.

⁷⁴ Página do festival no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/sind.perfor.art/?igsh=OWFrZG95dWh4aXZz#>. Acesso em: 01 abr. 2025.

⁷⁵ Página da Fatozero produtora cultural independente. Disponível em: <https://www.instagram.com/fatozero/>. Acesso em: 01 abr. 2025.

uma força para retirar os sacos de cima de si, o que não é possível devido ao volume expressivo de sacos de terra. Mas, logo a performer quebra essa imagem ao convocar o público para retirar e rasgar os sacos. Assim, ela convoca o público para uma ação comunitária.

Compreendo como estratégia ética-estética-política e de fabulação o que a artista traz na criação da performance *Para acabar com o ciclo de mula* (2021) ao enunciar em ações as violências que atravessaram sua corpa. Aqui a obra se metamorfoseia dizendo de um passado/presente e repelindo suas dores ao compartilhá-las com o público. Ela constrói uma estratégia de fabulação ao quebrar a imagem de controle, ao convocar o público para, no fim, dançar na terra, construindo um novo território onde Suzana emerge junto com a terra numa imagem de deleite.

Figura 43 – Performance *Para acabar com o ciclo de mula* (2021), de Suzana Carneiro.



Fonte: Mapa Cultural do Ceará⁷⁶.

Nota: Fotografia de Jaqueline Rodrigues. Juazeiro do Norte (CE), 2021.

A artista traz um corpo que carrega em seu repertório uma complexidade de singularidades e subjetividades. Relaciono a investigação proposta por Suzana Carneiro com o conceito corpo-tela gestado por Leda Maria Martins (2021, p. 162). A autora introduz:

o corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros.

É este corpo que está imbuído de imagens e símbolos, por onde a artista coloca suas vulnerabilidades e convoca o público a pensar conjuntamente com a cena, que me interessa. Como elaborar cenas que revelam e denunciam violências, mas também abrem

⁷⁶ Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/18537/>. Acesso em: 15 mai. 2025.

espaço para outras elaboração, em que memórias íntimas possam não estar restritas à imagem da violência? Suzana cria uma imagem íntima que só ela pode criar por ela quando se permite deitar-se na terra, criando liberdade ao deitar-se na areia.

O corpo é testemunha dos sentidos amplos e profundos, que gera imagens infinitas. A corpa cria agências de diálogo partindo de memórias vistas e sentidas na pele. A corpa negra se metamorfoseia e recria para si mundos e fabulações (Soraya Martins, 2023) adversas para quem sabe escapar da dor. Transfigurar a dor através da criação. Remodelar a dor como uma escultura. Gritar a dor. Expandir a dor. Revelar a dor. A corpa foi e é atravessada cotidianamente pelas marcas impostas por um “sistema de brutalidades” plurais (Mônica Santana, 2024), sejam elas físicas, psicológicas, patrimoniais ou epistemológicas. Porém, este mesmo corpo cria versões e como uma cobra troca de pele. Como sobreviventes de guerra, que é a violência endereçada constantemente a corpos como os nossos, nos ergueremos. Segundo enuncia Suzana Carneiro,

Isso é uma negociação. [...], para mim, a zona de fuga é pensar por exemplo, quando eu vou para a dança, para o corpo em performance, é que eu estou utilizando essa violência como arquivo e arma mesmo. Nem usando a violência, usando o que meu corpo suscita atravessado pela violência, como eu me muno e me transformo em arquivo e arma disso. Arquivo porque eu não tenho como negar essas marcas, mas arma ao mesmo tempo porque tem um outro gatilho feito. Eu não sou essa violência e eu sei ir para outros lugares, eu sei elaborar tecnologias de sobrevivência. Eu sei, né? porque tem uma ancestralidade latente, que é exatamente essa riqueza do Cariri que me diz. A história que querem me dizer é que esse corpo é o tempo todo violado, e eu sei. A nossa narrativa inteira é essa. Mas também tem riqueza, tem beleza, tem prazer, tem vadiagem, tem poesia, tem tecnologias infinitas que esse corpo elabora, e tem um lugar de guerra que também é estratégico, que é o que eu penso na pesquisa, que é eu sei lugares muito que eu posso transitar quando estou em guerra. Eu posso estar no frente de batalha, mas eu também posso estar na sala de comando, entendendo e planejando estratégias de guerra. Então, que é essas folgas que eu falo para o corpo. Eu posso estar sendo muito combativa dentro da narrativa e outra, elaborar discurso a partir do puro deboche. Porque a gente é múltiplo, a gente não é só... [...] (Suzana Carneiro, entrevista cedida a Sâmia Ramare, maio de 2025).

Suzana cria uma imagem de guerra através, inclusive, dos aspectos sensoriais que ela ativa no seu corpo ao se colocar presa sobre sacos de areia. É nessa imagem que a artista escolhe revidar a violência. No entanto, ela não faz isso sozinha, mas com a comunidade. Ela convoca o público a revidar junto com ela para, então, fazer nascer uma imagem de liberdade, uma imagem íntima de Suzana.

A infinidade de poéticas negras atuais e autorais traz consigo e aproxima-se do corpo-tela, pois este também é “um corpus cultural” (Leda Maria Martins, 2021). A obra

e o corpo se fundem e elaboram na investigação poética performática: “aqui se instala o contínuo exercício de uma memória cultural dialógica negra, transcrita como um significante recorrente, pelo qual se reatualizam, em cena, modos de percepção e fabulação de várias matrizes cognitivas e performáticas africanas e afro-brasileiras” (Martins, 2021, p. 155). A memória ancestral ativada por Suzana, por sua imagem íntima com a terra, elabora sensações e imagens conjuntamente com o corpo, ela fabula e recria possibilidades outras de denúncias em cena.

No artigo *Ações performáticas negras: a gramática corporal negra contestatória como ferramenta contra-hegemônica*, Janaína Machado (2020) se debruça à análise de três obras artísticas e argumenta que elas são entendidas como intervenções políticas-poéticas. Tais cenas elaboram corpos-vozes discursivos que acionam memórias, desestabilizando e confrontando discursos hegemônicos. Os trabalhos versam pluralidades de espaços, acontecem em um restaurante, espaço urbano. Janaína Machado (2020) compreende a denúncia como uma estratégia ética-poética-política – assim como faz Suzana Carneiro (2021), por estar rodeada com vários pesos, estes que podem ser vistos como metáfora. Ampliando nossas percepções, os sacos pesados e cheios de areia podem simbolizar os pesos de mundos que rodeiam mulheres negras, por exemplo: racismo, misoginia, machismo e sexismo, violências que, por muitas vezes, cercam e nos encurralam, das quais precisamos retirá-los de nossas vidas, mas só é possível este rompimento de ciclo quando toda a comunidade rompe junto.

Sob o mesmo ponto de vista, a pesquisadora Grada Kilomba, no livro *Memórias de plantação* (2019), tece uma discussão sobre o racismo cotidiano exemplificando que a sociedade branca coloca sujeitas/os negras/os como a/o outra/o. Frequentemente, olhares nos anunciam como “aquela que pode aguentar tudo”. As imagens que são geradas pela obra *Para acabar com o ciclo de mula* (2021) forçam o rompimento do silêncio, pois estas representações cortam o cerco do imaginário hegemônico perante nossos corpos. Como nos apresenta a filósofa Marie-José Mondzain, em seu livro *Homo Spectator: ver > fazer ver* (2015), as imagens nos afetam diretamente pela corporeidade, por uma dimensão coletiva. O desejo se prolifera através das imagens e da capacidade de afetar e ser afetado.

É sabido que foram introduzidas representações disformes em nós povo negro. A criação artística negra gera estratégias de corte nessa linha da história hegemônica. Aprofundando o pensamento sobre imagem, o visual faz parte da criação dos meios de expressão dos movimentos que a artista Suzana Carneiro traz na performance *Para*

acabar com o ciclo de mula (2021). É o registro poético de um processo político que continua aberto.

Suzana Carneiro, uma mulher negra, no espaço urbano, colocando-se no foco/centralidade de algumas questões que se interseccionam: gênero, raça e violência (Collins; Bilge, 2021). As imagens fazem parte de uma construção de memória. Elas nos afetam em inúmeras camadas, desde a imagem de uma mulher negra rodeada com sacos repletos de areia, elemento que, ao ser visto, pode nos gerar sensação de peso. Estas (re)lembranças dizem respeito ao modo como construímos uma imagem do passado e atualizamos uma força de ação no presente. A primeira estratégia é a construção de uma imagem de enclausuramento e a sensação sensorial de estar presa, de estar impedida de viver em liberdade, sustentando um peso desumano. A segunda estratégia, após a intervenção do público, é a imagem rompendo os pesos e se deleitando sobre a terra. É interessante como a segunda imagem só é possível dentro do programa performativo (Eleonora Fabião, 2013) com a intervenção do público. Essa força de ação do presente que Suzana convoca do público é o movimento de fissura e fabulação (Soraya Martins, 2023).

Além dos sacos, outro elemento existente na obra *Para acabar com o ciclo de mula* (2021) são facas que estão acopladas na barra da saia da artista. Em um determinado momento, quando os sacos são retirados pela artista de forma que a performer consegue se locomover, conseguimos ver as facas. Em entrevista, ela conta como o ato é realizado durante a performance:

E eu vou golpeando eles (sacos) com facas, porque eu também queria imprimir dentro dessas sacas minha raiva, meu rancor. Eu não queria estar passiva dentro dessa relação de ruptura com a violência. Eu queria ser agressiva mesmo, eu queria ser violenta, porque estava me sentindo violentada. Eu precisava desgastar aquele rancor e aquela raiva sem ser boazinha, sabe? Sem estar num lugar... direcionando os culpados, inclusive. E aí, automaticamente, eu acho que pela performatividade mesmo, a plateia vai se integrando, o público vai se integrando a isso e me ajudando a desvencilhar. O que eu tenho escutado muito das pessoas a cada apresentação é que também é um expurgo para essas pessoas. Elas também têm coisas para distribuir àqueles sacos, para socar naqueles sacos, para rasgar, para dilacerar aqueles sacos (Suzana Carneiro, entrevista cedida a Sâmia Ramare, maio de 2025).

A performer nos convoca para romper os sacos, oferecendo-nos as facas que ela retira da barra de sua saia. A imagem de pessoas cortando esses sacos com facas, juntamente com a artista, rompem a situação imposta. Existe uma visualidade que é produzida pela reunião dos corpos. Essas visualidades criam essa espécie de multidão,

produzindo uma potência. Esta ideia de multidão está imbricada a uma ação política, como afirma Mondzain (2015).

A visualidade das imagens que *Para acabar com o ciclo de mula* (2021) gera potência/proposição – não de uma vulnerabilidade que a afirme apenas como vítima, embora ela seja, mas uma vulnerabilidade que transcende e transforma a violência em luta e que convocava outros corpos a não mais silenciar –,convoca ao movimento de “desilenciar” (Janaína Machado, 2020) e a se implicar no rompimento de ciclo que é a violência que tem ceifado a vida de tantas mulheres.

É fundamental desmontar e refletir sobre a imagem em outras perspectivas. “Um dos modos de não apenas denunciar, mas principalmente de incidir no sistema, transtorná-lo e transformá-lo realiza-se por intervenções estratégicas que desafiam e arruínam os ardis das figurações e das imagens rotas e viciadas [...]” (Leda Maria Martins, 2021, p. 165).

Aqui trago para o escrito o espetáculo *O fim é uma outra coisa*⁷⁷ (2024), idealizado por Zora Santos, Grace Passô, Dione Carlos, Gabriel Candido, entre outras/os artistas. A obra perfaz nossa memória ancestral. É urgente falar do que move nosso coração. Tive a oportunidade de assisti-la no Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte⁷⁸ – FIT BH edição 2024.

⁷⁷ Página virtual do espetáculo *O fim é outra coisa* (2024). Disponível em: <https://www.instagram.com/ofimeumaoutracoisa/>. Acesso em: 02 jun. 2025.

⁷⁸ Página virtual do festival FIT - BH. Disponível em: <https://www.instagram.com/fitbh/> Acesso em: 02 jun. 2025.

Figura 44 – Espetáculo *O fim é uma outra coisa* (2024).

Fonte: Ruína Acesa⁷⁹.

O trabalho nos convida a estar em constante movimento. Desde a primeira cena, que revela e transforma o imaginário ao seu redor, ele nos atravessa pela invasão e desterritorialização que é feita a uma mulher negra. Uma família. Mas, depois nos convoca com sons, cheiros, sabores e visualidades a comungar do alimento quente preparado pela mesma mulher, assim, a culinária afro-brasileira presente no espetáculo compartilha nossa ancestralidade.

Na utilização dos elementos postos em cena, destaco uma diferença entre a faca na obra de Suzana (2021) e a faca no trabalho *O fim é uma outra coisa* (2024). Neste Zora não serve a comida que preparou. O público na performance *Para acabar com o ciclo de mula* (2021) usa a faca para cortar os sacos de terra e tirar Suzana do enclausuramento. As duas convocam uma ação comunitária. Zora convoca o público para comer, mas não serve ninguém, e de certa forma responsabiliza o público por essa imagem de controle que poderia ser construída se ela servisse todo mundo. Ela constrói essa expectativa, ou essa expectativa é construída historicamente. Independente disto, ela rompe com a expectativa, e o público colabora na medida que se serve.

⁷⁹ Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/o-fim-e-uma-outra-coisa/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

Os sons movem os corpos, há uma banda musical em cena que incide na criação da poética do feminino corpo da negrura (Leda Maria Martins, 1996), e nós observamos as imagens que Zora Santos cria e recria. As imagens geram potência e são ampliadas com o público. É poético e político ver o corpo da artista em cena, pelas memórias ancestrais que sou atravessada.

A atriz prepara uma farta comida, com alquimia e junção dos temperos, para mais adiante compartilhar com a plateia. Comemos e festejamos. Ao fim, somos impactados com uma figura que remete à nossa ancestralidade, bem como nos gera uma imagem de futuro. Zora Santos está sentada em um trono. Um arco circular que, com o tocar da luz, amplia, projeta e funde nossos corpos. O espetáculo *O fim é uma outra coisa* (2024) nos convida a pensar sobre as junções de presente-passado-futuro, e, mais que isso, ele cria uma fabulação. Zora não está interessada em denunciar a violência de forma direta, ela não reproduz imagens de servidão. Zora cozinha e é a primeira a se servir. Ela não serve a ninguém, e todos ficam na expectativa de que ela vai servir, mas ela não o faz. Isso é fabular, ou seja, romper com as imagens de controle. De igual maneira, proponho isso ao instalar brincadeiras de rua em *porElas* (2023). As pessoas podem vir para o espetáculo na expectativa de ver imagens de controle, e não veem. Nessa perspectiva, romper as imagens de controle (ou seja, subvertê-las) é o que nos possibilita construir novos imaginários.

Quando incidimos sobre essas imagens, criamos uma fabulação. Aqui, por se tratar de imagens em movência, como as artes da cena, nós corrompemos a violência hegemônica e patriarcal. Leda Maria Martins (1996) traz uma análise importante dentro da literatura brasileira. Ela narra como mulheres negras eram erroneamente tratadas em textos literários, em que autores, naquele contexto homens brancos, caricaturavam personagens representadas por mulheres negras. Hoje, décadas depois desse escrito, apresentamos criadoras negras em seus espaços de afirmação e poder. Saudamos nossa ancestralidade e identidade negra. Cantamos, dançamos e ritualizamos como bem fazem as obras *porElas* (2023), *Para acabar com o ciclo de mula* (2021) e *O Fim é outra coisa* (2024). A partir das questões levantadas sobre a obra de Suzana Carneiro e a forma como ela quebra uma imagem de controle ao convocar o público, instalar a dança e se deleitar sobre a terra, a artista Zora constrói estratégias de fabulação.

4.1 O CORPO CÊNICO FEMININO NEGRO REELABORA E FABULA

Nesse percurso, consigo compreender que a performance *Para acabar com o ciclo de mula* (2021) experimenta também um corpo-tela (Leda Martins, 2021). Isto é, um corpo construído de atravessamentos, corpo território, corpo testemunha que registra e reescreve histórias e o feminino corpo da negrura (Leda Martins, 1996). Corpo este que subverte narrativas, rompendo imagens de controle. Este trabalho honra nossas ancestralidades e coloca a mulher negra na centralidade de discursos que urgem serem postos na construção de debate juntamente com as comunidades que a obra encontra, com os diversos públicos que o trabalho alcança.

A partir desta referência apresentada, preocupo-me em trazer autoras que possuam um corpo igual ao meu, pois nossas interseccionalidades se encontram (Lélia Gonzalez, 2020), uma vez que há um corpo político expondo sua construção e resignificando o seu fazer. Elas se olham por elas mesmas e encontram em suas histórias de vida e arte estratégias de criação e fabulação cênica feminina negra, bem como sublinha Leda Martins (2021, p. 168):

[...] o corpo-tela transfigura-se também em um feminino corpo da negrura [...] performers trazem à cena o corpo como locus de criação de um conhecimento alterno sobre a mulher, em particular sobre a mulher negra, postulando o corpo como tela de inscrição de uma desejada recomposição da própria mulher.

Há uma aliança e um movimento que é perceptível nas produções de mulheres negras nos trabalhos *porElas* (2023) e *Para acabar com o ciclo de mula* (2021): a fabulação e o rompimento de imagens de controle. Leda Maria Martins (2021, p. 172) chama de “novas cartografias de mulheres” as poéticas contemporâneas postas em cena. É interessante pensar pelo viés cartográfico, pois ampliamos nossas percepções pelo que se tem produzido nos infinitos brasis que reelaboram seu fazer, encontrando e reencontrando mulheres, como é o meu caso. Essa pesquisa é escrita a muitas mãos-mulheres.

Aqui me remeto aos ensinamentos de Conceição Evaristo (2017) quando nos diz da força ancestral de vozes-mulheres. Na linguagem literária, ao revelar sua estratégia em não só destacar, mas garantir profundidade às personagens negras durante a criação de suas obras, Conceição Evaristo (2020, p. 27) comenta a respeito da presença reduzida de personagens brancos em sua obra: “Construo poucos personagens brancos na minha obra [...]”. Essa escolha estética e política evidencia, assim, uma tática de narrativa que reforça

a centralidade da experiência negra e sublinha a relevância da produção intelectual de mulheres negras na literatura brasileira.

Glória Anzaldúa (2000) me ensinou que uma mulher que escreve é temida, pois a escrita é uma linguagem que representa poder – mais ainda quando advinda de uma mulher negra, pobre, brasileira e nordestina. Trago, como força que me move, os ecos de minhas ancestrais, que também pela oralidade me contaram de suas histórias de vida e resistência. Leda Maria Martins nos lembra do poder do nosso povo quando afirma:

Ainda que oprimidos, censurados, cerceados e perseguidos, os povos escravizados encontraram maneiras de elaborar e retransmitir saberes e valores das culturas africanas a partir de códigos sensoriais, visuais, cinéticos, olfativos, gustativos, repleto de música e dança. (Martins, 2021, p. 118)

Assim, percebo nas obras cênicas *porElas* (2023) e *Para acabar com o ciclo de mula* (2021) a presença de elementos sensoriais, advindos dos saberes ancestrais, por exemplo o chá, as ervas, a água e a terra. Retransmitimos saberes através das artes da cena. Mônica Santana (2021), em seu artigo *Mulheres negras, performance negra e reinvenções*, aborda a criação artística e intelectual de mulheres negras, dando enfoque para a performance negra como uma potente aliada. Ela afirma:

A performance negra convoca a reformulação das práticas sociais, políticas, históricas, culturais — não de modo programático ou pragmático, tampouco calcado em purismos ou essencialismos. Os modos de fazer expressão, cultura e arte negras são frequentemente comprometidos com a afirmação da igualdade dos sujeitos negros no mundo. (Santana, 2021, p. 60)

Apesar das violências a que fomos submetidas há anos pela colonialidade, a criação contemporânea tem gerado força motriz e poder para quebrarmos as imagens de controle e fabularmos, recriarmos imagens e uma sociedade mais justa, sem esquecer do passado/presente de dor que fomos/somos subjugadas, mas trazendo alternâncias para que se construa caminhos possíveis. A produção cênica advinda de mulheres negras pode gerar profundas transformações sociais e culturais.

Ao escrever a respeito dessas produções, conservo e reverencio as memórias ancestrais, uma vez que as criações partem de lugares íntimos. Quando transbordam para palavras é porque o peito está cheio de guardar. É nesta feitura que mulheres negras e não-negras artistas criadoras se encontram: na multiplicidade de suas corpos, no desejo pulsante de criação artística e de encontros com suas comunidades. Abrir esses arquivos e compartilhá-los com o público, tornando-se referências. Mônica Santana (2021) escreve sobre:

O fato de as condições impostas pela colonialidade interditar os espaços legitimados de produção de conhecimento e intelectualidade, ou negarem a existência de uma subjetividade e de qualquer valor considerado humano diante de pessoas negras, é indissociável ao pensar como as performances negras são engendradas, e em que circuitos podem transitar e habitar. (Santana, 2021, p. 56-57)

Como escrito anteriormente, são diversas questões que atravessam os corpos das mulheres negras devido às camadas socioeconômicas e culturais impostas pela colonialidade. Ao dizer tais condições, Mônica Santana (2021) revela também uma raiz da violência contra nossas corpos. Como artista nordestina, do interior e migrante, sinto-me correndo para o talvez inalcançável, ou seja, não ser vítima de violências. Nós mulheres negras com muita guerra já avançamos e iremos continuar, seja nas artes ou nas variadas manifestações culturais e sociais. Como falo em *porElas* (2023), “hoje podemos ser o que quisermos ser”.

Percebo que a poética da performance *Para acabar com o ciclo de mula* (2021), da artista Suzana Carneiro, também trata de urgências. Uma mulher negra caririense que tem a criação deste trabalho acentuada nas questões de gênero, raça e violência, que rompe com as imagens de controle. Não há texto verbalmente proferido, mas suas imagens e as ações comunitárias geradas ultrapassam as palavras ditas.

As cenas aqui postas são testemunhos de artistas que não se calaram diante da violência a elas cometidas. Acredito na poética que o corpo cênico negro reelabora e fabula (Martins, 2023), recriando percepções de mundo, criando e configurando outras narrativas que falem de si, mas também que ecoam vozes de uma coletividade. Leda Maria Martins (2021) compreende

[...] a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento. [...] Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído [...]. (Martins, 2021, p. 162)

A implicação do público em *porElas* (2023) e em *Para acabar com o ciclo de mula* (2021) inscreve uma produção de estratégias cênicas femininas negras em que as obras quebram imagens de controle e geram fabulações. A expansão com que a corporeidade negra se apresenta, e aqui aprofundado com o corpo da artista Suzana Carneiro em performance, lança para a comunidade questionamentos densos. *O que vamos fazer? Vamos apenas olhar uma mulher negra tentar se desvencilhar dos pesos e ficaremos parados aqui? Precisamos agir. Se ficarmos aqui parados, estaremos também*

compactuando com a violência lançada a esta mulher? A inércia não pode comparecer entre os corpos, há uma necessidade de ação que parta das/os espectadoras/es.

Em *porElas* (2023), essa convocação comunitária é feita através de ações que convidam ao brincar, ao experimentar a sensorialidade através do chá, do cheiro das ervas e da água com aroma de lavanda; já em *Para acabar com o ciclo de mula* (2021), a ação do público cria uma fabulação ao rasgar os sacos de terra juntamente com Suzana, pois quebra a imagem de controle. As palavras discorridas por Mônica Santana (2024) informam e refletem o que tenho acompanhado nestas análises.

É intrínseco à arte negra brasileira (traço que se expande para própria diáspora) compreender o fazer artístico como uma saída para ruptura com os padrões de brutalização secularmente renovados neste projeto de nação, gostaria de trazer algumas sinalizações em torno da compreensão de que arte falo: como um devir radical, como modo de vida, como ação no mundo, como expressão e autodefinição. Como prática de liberdade— liberdade que se forja não somente individualmente, mas coletivamente. (Santana, 2024, p. 42)

Trazer os trabalhos *porElas* (2023) e *Para acabar com o ciclo de mula* (2021) não foi um mero acaso. São obras que falam e pulsam ações comunitárias e que, através destas, constroem estratégias de criação cênica feminina negra e práticas de liberdade. Desde os diversos públicos que recebem estas obras em suas ruas, as/os espectadoras/es comungam com as cenas postas.

Arte e cotidiano se tocam gerando uma intimidade, tendo em vista que estes trabalhos comumente são apresentados em espaços urbanos, ou seja, ruas, comunidades periféricas ou centrais. Conseguimos ver pontos convergentes entre os trabalhos. São realizados, pensados, fabulados e produzidos por mulheres negras, também por um elenco interracial, de diferentes gerações e percursos, que se inserem em comunidades rurais, terreiros de manifestações culturais. Estão interligadas às multilinguagens artísticas, como teatro, dança, capoeira e performance art. A força da coletividade se faz presente nas obras, e pensar na comunhão negra em aquilombamento é falar de resistência. A criação de artes da cena é comunitária, assim como compreende Grace Passô (2018). A artista relata, em entrevista concedida a Mariana Filgueiras, que o teatro é aquilombamento, reconhecendo-o enquanto um espaço de fortalecimento coletivo. A arte teatral está conectada com o social, com as pessoas. Percebo o mesmo sendo construído nesses trabalhos no território Cariri.

Figura 45 – Performance *Para acabar com o ciclo de mula* (2021), de Suzana Carneiro.



Fonte: Coletiva Terra⁸⁰.

Nota: Fotografia de Wandellyson Dourado. Crato (CE), 2022.

No livro *Pensamento feminista negro* (2019), Patricia Hill Collins nos apresenta Maria W. Stewart (1803-1879), uma intelectual que foi precursora, a primeira mulher negra a discursar sobre demandas políticas para mulheres negras nos Estados Unidos. Collins (2019) a apresenta como aquela que “incentivou as afro-americanas a rejeitar as imagens negativas da condição de mulher negra, tão presentes em seu tempo, assinalando que as opressões de raça, gênero e classe eram as causas fundamentais da pobreza das mulheres negras” (Collins, 2019, p. 29). Percebo essa rejeição das imagens restritas às violências nos trabalhos *Para acabar com o ciclo de mula* (2021) e *porElas* (2023) de formas diferentes, na medida em que, na segunda obra, escolhemos não reproduzir imagens de controle, e no primeiro trabalho a imagem é reproduzida, mas se rompe, ou seja, ambos trabalhos confluem na não perpetuação da reprodução de imagens negativas assinaladas por Collins (2019).

⁸⁰ Disponível em: https://www.instagram.com/p/ClhSAZVvPh5/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 15 mai. 2025.

A intelectual Maria W. Stewart bravamente lutou em favor do direito das mulheres, não só denunciando os descasos a nós, mas também apresentando o conhecimento como possibilidade de emancipação para mulheres negras. Collins (2019) ainda relata que só teve acesso aos recortes da produção de Maria W. Stewart e pontua “o doloroso processo de reunir ideias e realizações de mulheres negras que, como Maria Stewart, foram ‘descartadas’ levou a uma importante descoberta. Intelectuais negras firmaram bases analíticas cruciais para uma visão diferente do eu, da comunidade e da sociedade [...]” (Collins, 2019, p. 32). Partindo dessa afirmação, compreendo que as mulheres negras obtêm demandas específicas, em que raça, gênero e classe se interseccionam, também é importante perceber as nossas individualidades, nossos territórios, origens e culturas, pois existem diferenças importantes das quais precisam ser anunciadas e evidenciadas.

Por fim, descolonizar o pensamento e perceber as potências que estas corpos emergem é uma urgência, é um processo de reparação histórica que tem a necessidade de ser feito. Acredito nas artes da cena como abertura de caminhos, leituras de minhas subjetividades. Como diz Leda Martins, “escrever é uma dádiva”. Também digo que encenar é uma dádiva. Aquilo que minha garganta precisa dizer e que a “máscara do silenciamento” precisa romper.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Exu matou um pássaro ontem com uma pedra
que só jogou hoje. (Ditado Iorubá)*

O ensinamento de Exu me faz olhar para os antecedentes desta pesquisa, como meu acesso à educação, iniciando na escola, indo para a graduação e agora a pós-graduação. Sendo uma mulher negra, nordestina e filha de pais com recursos e estudos escassos, minha história se cruza com a de Maria de Araújo e com os fatos que me levaram a este reencontro nesta dissertação. As inúmeras violências a que Maria de Araújo fora submetida trazem um desejo de reparação e justiça.

Nas manifestações culturais e artísticas, percebem-se as heranças simbólicas que nosso corpo está imbuído, de significância e de significados múltiplos. Elos ancestrais que desmontam o plano colonialista que no passado se empenhou a não só negar, mas apagar nosso passado, silenciando histórias e memórias. O arquivo-vivo, como nos ensina Saidiya Hartman (2020), aqui se apresenta como corpo. Este corpo poético é a significação de nossa ancestralidade. Leda Maria Martins (2021, p. 23) narra que

a ancestralidade, em muitas culturas, [...] um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, [...] desde as relações familiares [...] até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas [...].

A autora compreende a diversidade advinda de África, da transcrição de signos gerados de nossa ancestralidade que se inscreve mundo afora. As artes e os conhecimentos culturais advindos de nossos ancestrais se manifestam, consolidam e rompem com as violências que os atravessaram. Assim, nossos ancestrais traçaram uma confluência entre nosso passado, presente e futuro, que se encontram nesta pesquisa. Foi a partir das artes da cena, especificamente a performance e o teatro, ambos realizados em espaços urbanos, que reelaborei um lugar de resistência, recorrendo às obras *porElas* (2023) e *Para acabar com o ciclo de mula* (2021), em que se encontram entrelaçadas minhas memórias pessoais e de tantas outras mulheres que são sobreviventes de uma sociedade racista e misógina. Essas mulheres, assim como eu, contam suas estórias de dor para que possam (quem sabe) curá-las em algum lugar. Acredito nas obras analisadas como abertura de caminhos e leituras de subjetividades.

O que sinto com esta escrita é que estou refazendo o caminho de volta para casa, escavando a terra. Escrever em um mundo esfacelado e sem justiça é como se estivesse

tentando retornar para algum lugar, tentando pertencer, tentando caber. Quero dizer que a academia tem um papel importante neste cenário, que ela não se isente das responsabilidades que tem sobre as violências que são cometidas cotidianamente contra mulheres negras.

Tentaram silenciar o território Cariri e a história da corpa de Maria de Araújo, mas ambos seguem resistindo às violências e ao tempo. A voz de Maria de Araújo continua ecoando ainda mais fortalecida em iniciativas como a criação de grupos que protegem e expandem a sua memória, a sanção da Lei municipal nº 5142⁸¹, no ano de 2021, que garante a inserção de sua imagem nas repartições públicas da cidade de Juazeiro do Norte⁸², além da instituição da Semana e do dia da Beata Maria de Araújo. Por outro lado, seus restos mortais seguem desaparecidos; porém, há outras vozes que lutam para que a justiça simbólica à sua morte seja reparada.

Os trabalhos cênicos presentes nesta pesquisa, especialmente os que foram analisados *porElas* (2023) e *Para acabar com o ciclo de mula* (2021), apresentam estratégias de criação cênica feminina negra caririense. Quando estas obras são compartilhadas com o público, há também um reconhecimento de que as histórias de violências, os horrores que foram submetidas, são reais. Uma obra artística pode nos ensinar muitas maneiras de escancarar histórias de violências.

As obras analisadas partem de uma urgência em ecoar vozes que durante tempos foram silenciadas e, como vimos nos dados anteriormente apresentados, houve um crescimento de corpas/corpos femininos violados. Assim, entendemos como resistência a realização de pesquisas que abordem essa temática nas artes da cena e de estudos protagonizados por mulheres negras que digam das opressões que sofremos cotidianamente, mas que também tracem outras rotas para o bem-viver de meninas e mulheres negras. Nesse sentido, a criação artística é uma importante ferramenta para o enfrentamento a essas opressões.

Desejo dentro desta pesquisa, que é também a tradução de parte significativa da minha vida, ser um espaço sensível de compartilhamento com outras mulheres atravessadas ou não pelas feridas provocadas pelas violências de gênero e raça em nossa sociedade. O trauma pode ser trabalhado. Não escrevo receitas de superação; mas, como

⁸¹ Matéria sobre a Lei 5142. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/politica/2021/05/18/assim-como-padre-cicero--beata-maria-de-araujo-agora-tem-fotos-colocadas-em-reparticoes-publicas-de-juazeiro-do-norte.html>. Acesso em: 15 mai. 2025.

⁸² Vídeo da Prefeitura de Juazeiro do Norte. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/C7jdspygZoz/>. Acesso em: 15 mai. 2025.

a denúncia, a memória e o registro, as estratégias de criação artística podem ser agentes de combate às violações das quais nossas corpos/corpos são reféns cotidianamente.

Interessa saber como podemos lançar olhos e ações eficazes, coletivas e artísticas para identificar e pressionar as estruturas sociais para que estas se movam em direção ao rompimento das opressões. Por isso, quero somar a minha voz e fazer com que ela ecoe, juntando-me a outras narrativas que ousaram não desistir da luta por direitos. Romper fronteiras impostas como padrões que estão pré-estabelecidos por uma sociedade racista é o que tento fazer com a minha criação cênica, respirar ares outros, encontrar públicos diferentes nas ruas de suas casas, praças e calçadas.

Retorno à questão de pesquisa na intenção de desenvolvê-la: Quais reflexões as teatralidades e performatividades negras podem impulsionar a partir de trabalhos cênicos que coloquem a mulher negra como protagonista e criadora de novas realidades? Tento responder: novas realidades em cena que impactam a vida. A fabulação só acredita na possibilidade de fabular quando se rompe com a imagem da violência conscientemente para que essa imagem, esse imaginário, impacte a realidade. Se a sociedade só via mulheres negras em cena sendo estereotipadas ou apenas no discurso da violência, agora a sociedade verá mulheres negras criando outros imaginários, nos quais elas denunciam e rompem com essas imagens.

Durante o espetáculo *porElas* (2023), há diversos momentos em que o público é confrontado a se posicionar, e dizer sobre suas proteções é também uma forma de depoimento na cena. Assim acontece: expomos nossas histórias, contamos aquelas que ouvimos nas brechas de cidade que vivenciamos e, durante o evento, abrimos a escuta para as pessoas que ali estão ou passam. Foi necessário inventarmos uma forma que nos conviesse para dizer de nossas experiências de dor, não isoladas, mas em coletivo. Assim também faz a performance *Para acabar com o ciclo de mula* (2021). A convocação do público para o rompimento dos sacos é uma fabulação, há uma quebra de uma imagem de controle. A performer, após esse ato, celebra a liberdade ao dançar sobre a terra. Os elementos sensoriais são fortes aliados nessa construção de estratégias cênicas.

Entendi que as estratégias *porElas* (2023) são: narrar histórias de vida das artistas criadoras do trabalho e de mulheres das comunidades, a brincadeira como construção poética como fabulação, a não construção de imagens de controle, a utilização da obra de arte Anastácia Livre para criação de cena, a construção da obra em deriva pelas comunidades de Crato (CE). Também compreendi que a estratégia da performance *Para acabar com o ciclo de mula* (2021) é convocar o terreiro para quebrar imagens de

controle. Ambas as obras se encontram nos espaços urbanos, usam a sensorialidade (seja nas ervas, nos chás, na água ou na terra) e vão além, isto é, constroem uma cena convocando a potência da comunidade.

As estratégias encontram cura no percurso para que não se repitam as violências contra as nossas corpos/corpos e, assim, possam encorajar outras mulheres negras (como eu) a romper com o silenciamento, conforme defende a escritora Conceição Evaristo. A autora declara que “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio” (Evaristo, 2017, online). Em síntese, o que quero com esta dissertação-pesquisa, além de investigar como se dão as criações dos trabalhos cênicos de mulheres negras, é encontrar espaços para desaguar e criar outras formas de bem-viver, contando e curando em nós e em outras.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, p. 229, 2000. DOI: 10.1590/%x. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 7 jan. 2025.
- AULA, Inkeri; SILVA, Regina Helena Alves. Metodologia sensobiográfica - novos conhecimentos sobre o sensorio urbano. *In*: MAIA, A. C. N. (Org.). **História oral e direito à cidade** - Paisagens urbanas, narrativas e memória social. Rio de Janeiro: Letra e Voz, 2019. p. 15-35.
- BOMBA, Pedro. **O chão dispõe a queda**. 2. ed. Aracaju: Laboratório Cucuruto da Cabeça, 2017.
- CABALLERO, Ileana Dieguez. Cenários expandidos. (Re)apresentações, teatralidades e performatividades. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 135–148, 2010. DOI: 10.5965/1414573102152010135. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010135>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- CAMPOS, Cecília Lauritzen Jácome; PINTO, Igor Miranda. “Distraídos venceremos”: Apontamentos sobre a Deriva enquanto procedimento artístico pelo/em meio ao/com o espaço urbano. **Ephemera**, v. 4, n. 9, p. 66-76, 12 dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4963>. Acesso em: 01 mai. 2024.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Gili, 2013.
- CARREIRA, André. Teatro de Invasão: redefinindo a ordem da cidade. *In*: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Espaço e teatro**: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 67-78.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CONCEIÇÃO, Evaristo. **Poemas de recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- CUNHA, Liana da. Eu não sou esgoto do gozo alheio. **Arte da Cena (Art on Stage)**, Goiânia, v. 7, n. 2, p. 46–89, 2022. DOI: 10.5216/ac.v7i2.70233. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/70233>. Acesso em: 05 ago. 2024.
- DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Ilustrações de Goya Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo: “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”. Entrevista concedida a Djamila Ribeiro. **Carta Capital**, 13 mai. 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/> 13/05/2017. Acesso em: 19 mar. 2023.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX – Revista do LUME**, n. 4, p. 1-11, dez. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 22 mar. 2025.

FILGUEIRAS, Mariana. O teatro é uma espécie de aquilombamento. Entrevista concedida a Mariana Filgueiras. **Continente**, Pernambuco, 24 abr. 2018. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/ro-teatro-e-uma-especie-de-aquilombamentor>. Acesso em: 13 jun. 2025.

FÉRAL, Josette. Por uma Poética da Performatividade: O Teatro Performativo. **Sala Preta**, v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 24 jun. 2024.

FISCHER, Stela Regina. **Mulheres, performance e ativismo**: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana. 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

GAGO, Verônica. **A potência feminista ou o desejo de transformar tudo**. São Paulo: Elefante, 2020.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: Ensaios, Intervenções e Diálogos. Rio Janeiro: Zahar. 2020.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. Tradução de Marcelo R. S. Ribeiro e Fernanda Silva e Sousa. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>. Acesso em: 02 abr. 2024.

HIROKI, Flávia Leme. **Teatro feminista e identidades de gêneros**: reflexões de uma atriz sobre o(s) feminismo(s) na cena teatral. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2017.

INSTITUTO DE SEGURANÇA PÚBLICA DO RIO DE JANEIRO – ISP RJ. Monitor da violência doméstica e familiar contra a mulher no período de isolamento social. Rio de Janeiro: ISP/RJ, [2022]. Disponível em: <https://www.isp.rj.gov.br/mulher>. Acesso em: 01 dez. 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. **Síntese de indicadores sociais**: uma análise das condições de vida da população brasileira: 2023/IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. 152 p. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2102052>. Acesso em: 18 nov. 2024.

ISIDÓRIO, Ana Verônica Barbosa. **Workshop: "Eles combinaram de nos matar, e nós combinamos de não morrer"**: Caminhos de Resistência das Mulheres no Cariri. Palestra proferida no projeto Trilogia Fractal Gênero. Youtube, 25 abr. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=syPUFfaLtlc&t=9s>. Acesso em: 18 jan. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CAMPOS, Cecília Lauritzen Jácome. **A recepção acidental**: vias de leitura do teatro performativo urbano. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

LIMA, Evani Tavares. **Sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro do Bando de Teatro Olodum**. 2010. 300f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**: ensaios e conferências. Tradução de Stephanie Borges. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LOURENÇO, Kleber. As vozes que geram a forma no teatro negro feminista da Capulanas Cia. de Artes Negra. **Arte da Cena (Art on Stage)**, Goiânia, v. 7, n. 2, p. 196–220, 2022. DOI: 10.5216/ac.v7i2.70393. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/70393>. Acesso em: 05 ago. 2024.

MACHADO, Janaína. Ações performáticas negras: a gramática corporal negra contestatória como ferramenta contra hegemônica. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 7, n. 1, 2020. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v7n1a2020-08. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55525>. Acesso em: 18 fev. 2025.

MARTINS, Leda Maria. O Feminino corpo da negrura. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 4, p. 111–121, 1996. DOI: 10.17851/2317-2096.4.111-121. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17706>. Acesso em: 12 jun. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Soraya. **Teatralidades-aquilombamento**: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo. Belo Horizonte: Javali, 2023.

MATIAS, Barbara Leite. Trilogia Afeminada: mascaradas para dizer do memoricídio no Karyry do Ceará. **Folha de Rosto**, v. 7, n. 1, p. 118-133, 27 abr. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufca.edu.br/ojs/index.php/folhaderosto/article/view/679/524>. Acesso em: 20 jan. 2023.

MENDES, Sâmia Ramare de Oliveira. **O espaço urbano como propulsor cênico**: relatos de criação dos processos 'sÓ' e #poreLas. 2018. 48p. Trabalho de conclusão de curso – Universidade Regional do Cariri, Crato, 2018.

MONDZAIN, Marie Jose. **Homo spectator**. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MOREIRA, Núbia Regina. **Movimento feminista negro no Brasil**. Youtube, 20 nov. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TQa0La1YIFw&t=1476>. Acesso em: 20 mar. 2023.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. **Afrodiaspora**, n. 6/7, p. 41-49, 1985. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/publicacoes-do-ipeafro/afrodiaspora-vol-6-e-7/>. Acesso em: 21 jul. 2025.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *In*: RATTTS, Alex (Org.). **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial, 2006. p. 41-49.

NASCIMENTO, Thatiany. Morte de Yanny: com 27 assassinatos de mulheres em 5 anos, Cariri é marcado por feminicídios. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 06 mar. 2023. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/seguranca/morte-de-yanny-com-27-assassinatos-de-mulheres-em-5-anos-cariri-e-marcado-por-feminicidios-1.3342625>. Acesso em: 15 dez. 2023.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o gênero**: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas [2004]. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/textos-africanos.html>. Acesso em: 10 jan. 2024.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PAGE, Victoria Marie. Un grito de potencia desde las periferias: Bate Bola y Marielle Franco. **Descentrados Chile**, mar. 2024. Disponível em: <https://descentrados.cl/internacional/un-grito-de-potencia-desde-las-periferias-bate-bola-y-marielle-franco/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

PASSÔ, Grace. “A produção negra é um farol para a arte brasileira”. Entrevista concedida a Luisa Pecora. **Mulher no cinema**, 21 jan. 2019. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/grace-passo-a-producao-negra-e-um-farol-para-a-arte-brasileira/>. Acesso em: 21 jul. 2025.

PASSÔ, Grace. **Amores surdos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PEDRON, Denise. A escrita de si e a criação da cena experiência – Domingo. *In*: MUNDOS DE MULHERES & FAZENDO GÊNERO, 11., 2017/ TRANSFORMAÇÕES, CONEXÕES, DESLOCAMENTOS, 13., 2017, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: [s. n.], 2017. p. 1-10. Disponível em: http://www.fazendogero.ufsc.br/mundosdemulheres/anais/13_mundosdemulheres_fazendogenero11.pdf. Acesso em: 12 jun. 2025.

RATTTS, Alex; RIOS, Flávia. **Lélia Gonzalez**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

RODRIGUES, Antonio. Morte da Beata Maria de Araújo completa 105 anos. **Diário do Nordeste**, 16 jan. 2019. Disponível em:

<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/morte-da-beata-maria-de-araujo-completa-105-anos-1.2050671>. Acesso em: 01 mar. 2023.

ROQUE, Robson. Cariri soma quase 5 mil casos de violência doméstica em dois anos. **Jornal do Cariri**, 03 nov. 22. Disponível em: <https://jornaldocariri.com.br/cariri-soma-quase-5-mil-casos-de-violencia-domestica-em-dois-anos/>. Acesso em: 18 jan. 2023

SAMPAIO, Isayane. Ceará tem o quinto maior índice de assassinato de mulheres do país. **Globo**, 03 ago. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2023/03/08/ceara-tem-o-quinto-maior-indice-de-assassinato-de-mulheres-do-pais.ghtml>. Acesso em: 09 mar. 2023.

SANTANA, Monica Pereira de. **Mulheres negras, performance negra e reinvenções: reflexões sobre a performance negra e as mulheres negras como artistas e intelectuais. CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, João Pessoa, v. 26, n. 26, p. 55-70, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/caos/article/view/57501>. Acesso em: 09 mar. 2023.

SANTANA, Mônica Pereira de. **Mulheres negras: (auto) - (re)invenções devires e criação de novos discursos de si nos corpos de criadoras negras**. 2019. 306 f. Tese (Doutorado) – Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/34617>. Acesso em: 05 nov. 2023.

SANTANA, Mônica. Considerações sobre uma cena de performance negra contemporânea: mulheres negras e suas reinvenções de si. **Legítima Defesa - Uma Revista de Teatro Negro** [Publicação da Cia. Os Crespos], São Paulo, ano 11, n. 5, jul./dez. 2024. Editor: Nabor Júnior.

SANTOS, Danielle Cristina Anatólio dos. **Corpo Negro Feminino: ressignificação em performances de mulheres negras**. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SANTOS, Danielle Cristina Anatólio dos. Performances negras: raça e gênero na cena. *In*: PEDRON, Denise Araújo; ALEXANDRE, Marcos Antônio; PAULINO, Rogério Lopes da Silva (Org.). **Teatro negro UFMG: arte na pandemia**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2021.

SOARES, Elza. **Maria da Vila Matilde**. Letras.mus.br, s.d. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/elza-soares/maria-da-vila-matilde/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

SOUZA, Julianna Rosa de. **O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral**. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2021.

VASCONCELOS, Ana Carolina. Espaço Luiz Estrela, em Belo Horizonte, completa uma década de história de arte e política autogestionada. **Mosaico Cultural**, Brasil de Fato, 21 out. 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/podcast/mosaico->

cultural/2023/10/21/espaco-luiz-estrela-em-belo-horizonte-completa-uma-decada-de-historia-de-arte-e-politica-autogestionada/. Acesso em: 9 jun. 2025.

APÊNDICE A – ENTREVISTAS

1. Entrevista com Cecília Lauritzen, Juazeiro do Norte-Ce, 03/05/2025.

Sâmia: Boa tarde. Estou com Cecília Lauritzen, em uma sexta-feira à tarde de sol forte na cidade de Juazeiro do Norte. Iniciando a entrevista que compõe o segundo capítulo desta dissertação. Fazendo a análise do espetáculo *porElas* (2023), contando como foi todo esse percurso. E nada melhor que chamar as pessoas que fizeram junto comigo toda essa investigação, para a construção do espetáculo. Obrigada Cecília por aceitar o convite. Eu elaborei seis perguntas, que vão dizer um pouco de como foi essa caminhada. Primeiro, eu gostaria que você falasse um pouco da sua história enquanto mulher, artista, pesquisadora, mãe. Falasse um pouquinho da sua trajetória, Cecília.

Cecília: Minha trajetória como artista?

Sâmia: Como artista, sim. Antes, até um pouquinho daqui.

Cecília: Tá, vou tentar resumir, né? Pra não ficar muito cansadinha.

Sâmia: Mas pode ficar tranquila.

Cecília: Bom, então... Eu sempre fui uma pessoa que gostei de bater perna. Sempre gostei de bater perna, né? Na minha casa somos eu e mais uma irmã, né? Então, uma irmã só. Então, somos duas mulheres filhas. E a gente sempre teve essa diferença de uma que gostava de bater perna e a outra que gostava de ficar mais em casa. Principalmente num momento como esse, à tarde, duas, três da tarde. Eu amava quando a minha mãe me dizia, vamos no centro. Aí, chegava o olho e brilhava, assim, vamos, vamos fazer o que? Vamos bater perna, vamos resolver coisa. Sempre tinha um momento de fazer um lanche e tudo. Então, eu acho que a minha conexão com a rua já vem desde a minha infância. A minha mãe também é uma mulher que gosta muito de estar em feiras, em feiras livres, junto de camelôs, nesse meio, sabe? Eu tenho uma conexão muito forte com esse lugar do centro, da rua, do popular. Então, desde muito pequena, eu fui cultivando isso em mim. Quando eu parei para decidir o que eu ia ser profissionalmente, aí veio aquela crise. O que vai ser? E estava abrindo o curso de habilitação específica lá na UFPB, na Federal da Paraíba. Porque antes era só educação artística. E aí quando eu fui fazer vestibular naquele ano em específico, que foi 2007, estava abrindo o bacharelado e a licenciatura específicos. O bacharelado em interpretação teatral e a licenciatura em teatro. Eu estava muito na dúvida do que ia fazer, mas já fazia teatro na escola e vi aquela coisa, gostava de fazer teatro na escola. Aí meus pais me incentivaram, então faça e tal, se gosta, vai fazer, vai ver o que é. Bom, fiz um bacharelado em interpretação teatral. E muito focada nessa ideia de você é artista de teatro, vou viver minha vida assim, vou ganhar minha vida assim, né? Aí as fichas foram caindo ao longo da graduação, e aí depois eu enveredei pra carreira universitária, pro ensino superior. Só que durante a graduação aconteceu uma coisa que acho que foi muito marcante na minha formação, que foi participar de um grupo que era externo à universidade, não tinha nada a ver com a universidade. Inclusive, a pessoa que encabeçava o grupo, o diretor, ele era um pouco resistente a universidade. E aí eu fui fazer parte desse grupo, que é o Quem Tem Boca É Pra Gritar, que é um grupo que tem 40 anos, que é lá da Paraíba. E aí essa

formação, foi muito importante, essa formação paralela à graduação foi muito importante pra mim, porque foi onde realmente eu me encontrei, porque antes eu fazia teatro na escola. Aí, enfim, fazia peças, atuava em peças escritas por Ariano Suassuna, fazia peças dentro da caixa cênica e algumas coisas na rua, mas mais com caráter religioso. Alto de Natal, Paixão de Cristo, essas coisas. Aí foi durante a graduação e participando do Quem Tem Boca é Pra Gritar que eu tive... Esse encontro mesmo, falei, poxa, eu acho que é isso aqui. E aí também viver em grupo, a dinâmica de grupo e tal, me ensinou bastante, me ensinou muitas coisas que a graduação não me deu. E depois eu continuei, mestrado e doutorado, eu fiquei mais focada nas pesquisas mesmo, que aí eu fui pesquisar outros grupos, fui passear por outros territórios, saí do Nordeste, fui pra muito longe pro Sul. Vivi vários enfrentamentos nesse sul, também tive vários afetos e acolhimentos, mas foquei muito (na pós-graduação). A minha trajetória, o meu fazer artístico, principalmente durante o mestrado, ele ficou muito limitado, eu fazia oficinas, porque eu estava longe do grupo que estava na Paraíba, e também, nem sei se eu queria fazer mais parte daquele grupo, porque eu me distanciei, eu vi tanta coisa que poderia ser teatro de rua, que foi me nutrido, me formando, ampliando a minha mente, minha perspectiva. Então, eu fiquei muito focada em estudar grupos e fazer oficinas. Durante o doutorado, que já foi em Santa Catarina, eu já pude, por ser quatro anos, porque dois anos o mestrado passa rápido. Não sei como algumas pessoas conseguem fazer tantas coisas no mestrado, porque eu só conseguia, tipo, meu Deus do Céu. Eu lia aqueles textos, eu não entendia nada. Ganhei uma gastrite tomando tanto café pra tentar ficar acordada no frio, só pensava em dormir. Vários problemas, então, não investi. Mas no doutorado eu entrei pra um grupo que se chama Coletivo Mapas e Hipertextos. Que é um grupo todo formado por mulheres e até hoje ele é todo formado por mulheres. Foram poucas as presenças masculinas que cruzaram o grupo, né? Não, isso não foi intencional, isso foi acidental, mas acabou que a gente trabalhou sobre isso, sobre esse encontro dessas mulheres. Pesquisadoras de dentro e de fora da universidade.

Era um grupo muito focado nessa interseção entre dança, teatro e as tecnologias. E esse grupo foi uma casa pra mim, foi um acolhimento, foi um colo durante o doutorado. A minha pesquisa era bem teórica, no sentido de pesquisar o espectador da rua. Mas eu não estava me colocando, que nem você está aqui, enquanto objeto de estudo. Eu narrava as minhas experiências como espectadora, mas eu não estava fazendo entrevistas. Eu fiz até entrevistas com outros grupos, mas não estava colocando a minha prática artística dentro do objeto de estudo. E aí, depois do doutorado, eu vim para cá, para o Cariri, e aqui criei o Ocupações Artísticas da Cidade, que é esse grupo de pesquisa. E aí eu tenho me encontrado, assim, nesse lugar do grupo de pesquisa, né, é uma tarefa difícil também estar como professora, pesquisadora, orientadora, artista, atriz, líder, tem que prestar contas de várias coisas, mas é um presente, foi o que eu escolhi, de fato, fazer, assim, lá no começo, quando eu, né, quando eu olho pra trás, eu lembro, nossa, eu escolhi estar aqui, né, e que bom que eu estou aqui, que eu realizei isso, e tudo, como tudo na vida, né, tem seus desafios, as coisas boas, então é um pouco isso. Mas a rua sempre permeou, a rua sempre cruzou todas as pesquisas, todos os meus momentos até hoje.

Sâmia: Muito interessante você narrar sua trajetória, que diz muito do que estamos fazendo aqui. E aí a segunda pergunta se deu assim, **quando e como se deu o processo de criação desse trabalho, do porElas?**

Cecília: Como se deu pra mim, né?

Sâmia: Como se deu pra você.

Cecília: Então tá, eu vou saltando assim, em doses não homeopáticas, né? Porque acho que como se deu pra essa criação de poElas, pra mim... Dá pra falar sobre uma vida inteira, né? Mas vamos lá. Eu me lembro muito da gente fazendo as primeiras saídas. Eu acho que isso foi muito marcante. Antes mesmo da gente começar a marcar as cenas. Eu acho que esse... Esse estímulo, essa base, como se fosse o alicerce que você deu enquanto encenadora foi muito importante para mim. Aqueles primeiros encontros que eram encontros muito livres, ao mesmo tempo tinha um foco ali, tinha uma intenção, você vinha com um objetivo, mas ao mesmo tempo a gente era muito livre para criar. Então uma coisa que eu me lembro que norteou muito o processo de criação do poElas foram os deslocamentos, as caminhadas, as derivas. Vamos escolher esse bairro e vamos aqui sentir esse bairro e vamos caminhar por esse bairro a partir do que esse bairro nos diz e também caminhando com as nossas perguntas, porque a gente também já sabia do que se tratava o espetáculo. Eu fui uma pessoa que assistiu o exercício cênico #poreLas (2017), então isso não tem como eu tirar de mim. Como aquele #poreLas (2017) do Beco da Mijada me contaminou positivamente. Como que aquilo ficou no meu corpo. Então, eu sabia que eu estava sendo ali convocada para ser uma atriz de um segundo processo do qual eu já tinha vivido um primeiro. E por mais que fosse uma dramaturgia remexida ali, atualizada para aquele momento, tinha ali um tema que ele permanecia. Então a gente caminhava livre, mas tinha sempre essas perguntas e ao mesmo tempo muito abertas para o que a rua ia nos oferecendo. E aí tem um encontro específico que foi muito marcante para mim, que foi o do bairro seminário. A gente foi duas vezes para o seminário, que eu me lembro. Teve aquele que a gente subiu a escadaria da rua da Bárbara, que a gente conversou lá em cima. Mas teve aquele que a gente foi específico para o seminário, que a gente caminhou. Acho que a gente foi mais de uma vez, na verdade, porque teve aquele que a gente fez o exercício no varal. Não teve aquele?

Sâmia: É, eu acho que fomos três vezes...

Cecília: Teve uma que fizemos uma caminhada longa mesmo, até quase o final, que é a (rua) Lavras da Mangabeira, né? Uma grande deriva, caminhando, vendo as escolas, vendo as casas, vendo as pessoas. Aí voltamos e você falou assim: “agora vamos criar uma célula a partir do que vimos aqui, do que vivemos”. Aí paramos e cada uma isolada e foi criar essas ações. E para mim foi muito marcante estar naquela rua que eu acho que foi ali que eu vi o varal.

Sâmia: Sim, sim. Foi.

Cecília: O primeiro varal que estava na varanda da casa da senhora e teve toda aquela resistência de um estranhamento mesmo, completamente compreensível. Ela poderia pensar: “quem é você que está querendo recolher as roupas do meu varal?”. Por mais que seja um ato super bem-intencionado de tentar contribuir com aquela rotina.

Sâmia: Conta um pouquinho desse exercício para as pessoas entenderem mais ou menos do que estamos falando.

Cecília: Conto, conto. Então, a ideia era criarmos essa célula. E eu fiquei no topo dessa ladeira, que é uma ladeira bem íngreme, e comecei a compor a cena com o que estava ali. Eu lembro que tinha uma galinha, ou era um galo, que estava junto. Tinha muito lixo, muito lixo. Uma parte assim, só que uma parte linda, né? Que dá pra ver o Crato inteiro lá de cima. Então, eu fiquei tentando compor com o que estivesse ali a minha ação. Tinha um poste com uns dizeres também. Fiquei tentando compor a minha ação com essa contradição que é a cidade, né? Porque muitas vezes é um espaço extremamente... pode ser agradável, pode ser acolhedor, como pode ser uma coisa, muito inóspita. E aí nessa ladeira eu comecei a olhar ao redor e vi que é uma rua bem residencial, tem umas casinhas pequenininhas e na varanda, na varanda não, mais embaixo na rua tinha um varal com um monte de roupa. Era um varal comunitário, assim da rua, todos os moradores da rua podem estender roupas lá. Só que aí quando eu vi aquelas roupas, me veio essa ideia, né? Poxa, e se a gente pudesse contribuir, dobrar essas roupas? O varal em si é um elemento muito interessante, né? Porque ele traz cor pra paisagem. Às vezes quando a gente passa e tipo que tem uma cerca de arame farpado, tem um monte de roupa pendurada. Você vê aquele colorido, né? Porque nem sempre a gente vê flores, enfim, coisas que vão colorir a rua. E as roupas, elas têm esse caráter. Então, enfim, aquele varal me chamou a atenção e eu fui atrás de quem era, perguntei de quem era, aí falaram, é daquela casa ali. Aí eu fui lá, a porta estava aberta, eu bati e perguntei. Aí a pessoa que me atendeu ficou meio desconfiada e falou assim, eu vou chamar ela. Aí chamou a mulher, que era a dona das roupas, né? Era a responsável, a proprietária do varal das roupas. Aí ela veio, achou estranho, e eu expliquei: “É só pra fazer uma ação. Eu estou aqui com as minhas companheiras de trabalho e tal, daqui a pouco elas vão vir aqui, aí a gente faria esse favor de dobrar e entregar pra você”. A mulher respondeu: “tudo bem”. Percebi que ela achou muito estranho, mas falou: “tá, pode fazer”. E nós fizemos. Na hora de compartilhar a célula, eu, Lia e Sâmia fizemos essa ação juntas de dobrar as roupas. Então, esse foi um encontro que me marcou muito. Depois a gente fez essa outra ação, mas numa pracinha, mas lá em cima no bairro Seminário. Lembra? Perto da quadra de futebol. Que já foi, tipo, tinha uma figura masculina super estranha.

Sâmia: E a gente foi numa outra rua. Que foi pra fazer outras células cênicas. Já estávamos com algumas coisinhas levantadas, vamos dizer assim. Aí a gente fez uma sequência, que foi numa rua atrás de onde estávamos. Porque ali era bem na encosta do Seminário mesmo. E depois a gente foi...

Cecília: Isso. Aí depois, então, o processo teve esses encontros, eu me lembro muito do bairro Belmonte também, né?! que fomos, que ficamos com várias sensações nos atravessando e que a própria formação do bairro, é um pouco... complexa, porque é tudo em volta daquela avenida, que é uma ladeira. A gente não conseguia muito conversar com as pessoas, dialogar, né? A gente foi lá na casa do Mestre Galdino, que foi bem interessante, mas a gente não conseguiu, né?! (criar artisticamente naquele dia).

Sâmia: Sentimos uma resistência, assim, né?

Cecília: Exato. Das pessoas. Pra adentrar mesmo. Começamos pela Vila da Música também, né? Que é um espaço institucional, enfim. Foi um dia bonito, mas eu lembro que dali a gente já meio que decidiu não ocupar aquele bairro naquele momento... E depois, pra mim parece como se fosse uma... Uma coisa meio passe de mágica, assim, sabe? Porque tem esse momento que é muito marcante do começo, que foram essas caminhadas,

também pelos bairros Alto da Penha e Centro. O bairro Centro foi muito intenso também, né? Os encontros com Dona Terezinha e tudo. Mas aí depois, alguns encontros na Casa Ninho, aquele na Casa Ninho que a gente descobriu os baldes. Mas eu sinto assim, que quando eu olho pra dramaturgia do espetáculo porElas (2023), quando eu olho pro nosso roteiro hoje, eu falo assim, gente, eu não saberia dizer como que a gente fez... Porque foi tudo tão orgânico, né? Esse processo da gente ocupar os bairros de forma intencional, mas ao mesmo tempo despretensiosa. Então tem quase que um paradoxo aí nessa ocupação, né? Deixar que as casas falassem, deixar que as pessoas falassem, deixar que... Aquela deriva do Alto da Penha foi muito incrível pra mim. Aquela encruzilhada que a gente passou, né? Ah, meu Deus, eu fiquei com tanta vontade de fazer coisas ali, né? Que bom que a gente vai poder voltar pro bairro Alto Penha. De repente, surgiu Dona Có, de repente, estávamos na sala dela. Né? Ela é tão generosa falando da própria vida, então...

Sâmia: E apesar da configuração do bairro, que era bem estranho pra gente, né? Meu Deus, onde é que vai ser aqui? Onde é que a gente vai conseguir apresentar aqui? Não tem um lugar. Sendo que a gente fez a tua cena lá. Criamos naquele espaço do muro da escola.

Cecília: É, ali. Pertinho tem uma santa, né?! E a gente fez ali a cena das velas de Lia, a tua cena. Muita coisa surgiu lá. Acho que vai ser muito bom voltarmos para apresentar lá. Essa primeira fase, ela é muito marcante pra mim. E aí, depois, viemos trazendo nossas histórias. Compondo mais dramaturgicamente, mas eu não saberia dizer muito como depois as coisas foram se processando, sabe? Que foi tudo muito orgânico, assim, esse começo ficou muito marcante, e depois parece que quando eu olho pra trás, eu olho, nossa, o espetáculo já tava pronto, como é que foi isso? E a gente começou em fevereiro e estreou em agosto. Então foi assim,

Sâmia: em pouco tempo conseguimos elaborar um material muito importante. Eu lembro muito de como elaboramos a primeira cena, que foi quando fomos para o bairro Batateiras... Eu acho que antes disso, tínhamos cruzado com imagens de santos. No nosso primeiro dia de encontro para a criação do espetáculo porElas (2023), cruzamos com a imagem de Iemanjá, e lá no Seminário encontramos com imagens de santos sem cabeça, lá no Cruzeiro. E aí eu lembro muito que a gente elaborou essa pergunta, né? “como criar para si um altar na cidade?” A gente elaborou essa pergunta lá na Batateiras.

Cecília: Foi

Sâmia: Porque a gente começou a imaginar de como seriam as ações. A gente fez um exercício que era mais ou menos assim. Imaginar como seriam as ações e a gente começou a escrever. E aí você que trouxe essa pergunta, né? **Como criar para si um altar na cidade?**

Cecília: Sim.

Sâmia: E que a gente foi muito permeada por essa pergunta. Eu lembro que a gente queria, logo no início, né? Inserir uma faixa grande, com a frase “Proteja suas amigas”, a gente queria colocar essa pergunta assim bem grande, mas depois por conta dos recursos a gente não conseguiu, mas eu lembro muito que essa pergunta de como criar um altar para si na cidade, ela gerou muita força para o processo, para a gente construir as cenas. E aí tem a terceira pergunta que formulei para essa entrevista que é: “**quais os temas e**

elementos centrais para a sua concepção e construção?” Aqui você pode falar especificamente mais das suas cenas, mas assim, também tudo permeia, desde a construção dos varais, de como foi, das coisas que você viu, dos varais até de como a gente conseguiu colocar esse varal na cena, os elementos... quais temas e elementos centrais para a sua concepção e construção.

Cecília: Pronto, vou pegar então do altar, né? Eu acho que o altar ele é um tema central, o altar que a gente simboliza com o varal, né? A gente acabou materializando o altar no varal, então quem vê a princípio pode não entender que ali é um altar, né? Acho que esse altar ele tá mais pra gente, isso. Pra gente, né? Enquanto um subtexto, enquanto algo que nos alimenta. Mas, ao mesmo tempo, ele é fundamental porque a gente entende que quando instauramos o poElas (2023), a gente instaura um espaço. É importante pra gente essa história de ter esse altar como um acordo nosso, um ritual nosso, porque de certo modo é como se a gente instaurasse porElas (2023) um espaço de confidências, em que a gente pode trocar confidências. Como se a gente criasse ali, não vou dizer uma bolha, que a bolha ela insola, mas a gente cria ali um espaço mesmo, outro espaço. A gente tá, assim, num outro espaço na rua e essa ideia do altar como um lugar sagrado, como um lugar em que você vai trocar, em que você vai pedir ajuda, em que você vai receber orientações, conselhos. Essa troca, né, ela acontece. Primeiramente entre a gente, que fez parte do processo, e depois com o público. A gente transborda isso para o público. Então, acho que um elemento central é o varal, mesmo que ele não se traduza, talvez, automaticamente para o público como um altar. E a gente vai compondo isso com os elementos, que são elementos muito simples, mas muito significativos também, como as imagens, as ervas, as xícaras, tudo que a gente foi colocando ali. Esse é um elemento importante. E o balde é um outro elemento muito importante. Eu acho que a gente poderia tirar um monte de coisa do porElas (2023), talvez, nessa ideia de fazer uma reconfiguração, mas o balde não poderia sair porque o balde é esse espaço mais íntimo. Então é aquilo que eu preciso dizer, mas eu também tenho que ter cuidado sobre como dizer, né? Estou protegida. Isso, eu tenho que ter um espaço de proteção. A gente não poderia jamais dizer aqueles textos que a gente diz fora do balde de qualquer forma, né? Eu acho que esses textos eles são extremamente caros, doloridos, e o balde ele é quase como um figurino ali. Ele é um espaço no meu corpo e o balde é a mesma coisa naquele momento. E ele me protege para eu poder dizer o que eu preciso dizer, porque a gente sabe que não pode deixar mais de falar. E aí tem um movimento na cena que eu faço assim sozinha, né? Que é esse movimento de jogar uma pergunta pro público, né? Eu pergunto: Vocês acham que uma história tão pessoal precisa ser contada publicamente? E eu fiquei pensando sobre isso esses dias, eu estava elaborando uma fala para um outro espaço, e eu fiquei pensando sobre isso, que primeiro ele se materializa como uma pergunta, mas eu não coloco essa pergunta no cartaz, eu só faço essa pergunta para o público, né? E eu acho que ao longo do espetáculo essa pergunta vai sendo respondida. Ao invés de ser uma interrogação, se torna uma exclamação. Sim, as nossas histórias pessoais precisam ser compartilhadas publicamente. Respeitar o modo como a gente vai dividir isso, né? E aí o cuidado com o modo, porque aí são os cuidados consigo mesma, os cuidados com os outros, né? Os gatilhos e tudo mais. Mas eu acho que nós mesmas respondemos essa pergunta que a gente joga para o público, essa pergunta ela é respondida no ar. Nós precisamos contar todas as histórias possíveis, né? porque a minha história, ela fortalece a história do outro, ela encoraja o outro a poder falar da sua própria história. Enfim, a gente acaba

fortalecendo esse campo de atuação, esse campo de alcance que o teatro tem, que é atingir, mesmo que seja na esfera da micropolítica. Como que eu saio dali...

Sâmia: Minimamente...

Cecília: É, poxa, não é só pensar: ai, que triste, eu vou aqui... Esse efeito catarse, né? Eu vou chorar por isso e depois eu vou sair aliviada. Não, eu vou pensar sobre isso também, refletir sobre isso também, né?! Como que essa história não se repete, como que a gente muda esses caminhos, né?! Sim. E aí, esses são elementos, que para mim são fundamentais.

Sâmia: **Quarta pergunta, Como é para você, enquanto artista da cena, abordar questões de gênero e violência na região do Cariri?**

Cecília: Eita! Vamos lá. Como é pra mim abordar isso no Cariri?

Sâmia: Sim.

Cecília: Eu me sinto numa grande... Eu acho que é uma grande responsabilidade, mas uma responsabilidade da qual eu não posso fugir. Como mãe, como educadora, como artista mesmo, não é fácil trabalhar com esses temas. A gente poderia escolher trabalhar outros temas ou falar de outros. Então, falar sobre um recorte de violência que nos atinge é difícil, claro. Mas eu não me vejo... Enfim, não me vem à mente. Não, não vou falar sobre isso porque isso é dolorido, né? E aí eu acho que tem um lugar de responsabilidade mesmo, porque na cena, em específico na cena de Lia, a gente cita muitos nomes, a gente cita pessoas. Durante o espetáculo mesmo, a gente passou por diversas coisas...

Sâmia: Até voltando um pouquinho, né? Eu estava escrevendo sobre o *Duas Vezes Sem*, e ali estava na eminência, a gente estava passando quase literalmente por essas coisas. Então faz muito tempo que a gente já vem trabalhando com essa temática. É como se o porElas (2023) fosse realmente o fechamento. Precisamos concluir de alguma forma esse grande percurso que a gente se colocou, que a gente trilhou. Esse grande percurso que a gente trilhou, a gente tá desaguando aqui. E aí deságua mesmo.

Cecília: Com certeza. E é isso que você falou, né? Durante a construção do *Duas Vezes Sem*, a gente passava por lugares, como foi lá o caso do bairro seminário que geralmente quando uma pessoa é assassinada ou morre na rua, se cria ali um espaço... se faz uma cruzinha, se faz alguma espécie de altar também pra rememorar aquela pessoa, pra trazer um espaço de oração, um espaço que a família vai ali velar. Aquela situação com a covid, e a gente passou por uma situação de feminicídio que aconteceu na encosta do seminário, ou seja, um espaço de grande visibilidade. É uma grande passarela, a encosta do seminário, e um homem cometeu um feminicídio lá, com sua mulher, na época. E a gente soube disso e tantos outros casos que a gente soube e aí eu acho que porElas (2023) faz isso também, né, o espetáculo dá nomes, cita nomes, eu acho que isso é uma grande responsabilidade nossa, assim, falar sobre isso. Não teria como ser diferente numa região em que a violência, ela ainda, impera sobre os nossos corpos. Então não teria como ser diferente, eu acho, sabe? Eu me sinto impelida a falar sobre isso, a trabalhar sobre isso.

Sâmia: Sim. E também porque Cecília é mãe, né?! Cecília é mãe de duas meninas. Aí também tem essa questão, da sua trajetória mesmo, pessoal, enquanto artista, enquanto

pessoa, enquanto mulher, mãe, né?! Tem todos esses marcadores também. E aí, eu elaborei outra pergunta. **Você poderia partilhar quais são as artistas que você encara como referência para o seu trabalho, para o nosso trabalho, no porElas? Quais são essas artistas que são referência para o seu trabalho, na construção da cena e também para a construção do espetáculo?**

Cecília: Eu acho que as primeiras artistas são as mulheres que nos receberam. Pensando essas mulheres como artistas, como artesãs de um grande trabalho que é... cuidar dos seus lares, que é cuidar das suas famílias, né? Eu me lembro de ver Mestra Edite lá com a filha, com o neto. É uma mestra, né? Ela tá preocupada, ela tá fazendo a banana, ela tá preocupada com as roupas, ela tá falando da vida, ela tá cantando coco. Então, acho que essas mulheres que nos receberam, elas são as minhas principais referências, não só para o porElas (2023), mas sempre que eu penso, sabe? Que eu penso assim, tenho muito guardado no coração, Dona Cói, Dona Terezinha, Mestra Edite. E aí, porElas, não há como a gente não pensar, né? Nas nossas, né? Então, as nossas mães, né? Dona Marta, Dona Isabel, minha mãe Alexandra, elas também me amparam como referências para a cena. E falando mais especificamente do teatro, tem tanta gente, mas tem uma artista que eu gosto muito, que eu tenho muita fé, você sabe disso, que é a Eleonora Fabião. Ela é uma pessoa que trabalha na rua, que a gente já recebeu aqui no grupo de pesquisa. Ela é aquela pessoa que escreve e faz o que escreve, né? Ela é, na vida, o que ela escreve. Então, eu me inspiro nos textos dela, pra falar em sala de aula e me inspiro também quando eu penso em performance. Quando eu penso em coisas que podem ser tão simples e tão significativas, ela é uma grande referência pra mim. Quem mais... Grace, que é, como dramaturga, um nome assim que me encanta pelos textos dela, pela forma como ela escreve, e a gente tem vontade de montar o que ela escreve. Porque se um texto você ler, você fala, meu Deus, isso faz sentido pra mim, isso faz sentido na minha vida, eu diria esse texto. Então, né, Grace também eu trabalho bastante. O que mais? Ai, fugiu agora essa... um montão? É, um monte gente.

Sâmia: Que maravilha também me inspiro nessas mulheres. E aí a gente já estamos nos encaminhando pro final. **Fale um pouco pra gente das suas produções futuras. O que é que vem por aí?**

Cecília: Então, a gente continua pesquisando aqui no grupo, né, no Ocupações Artísticas da Cidade. E no próximo projeto, que é esse projeto que a gente está querendo montar agora, tem um grande desejo em mim de falar sobre a cidade enquanto um espaço que não só abriga as violências, mas também um espaço que abriga as festas, as celebrações, como um lugar de encontro. Encontro no melhor sentido, como esse que a gente teve agora. A gente não perguntou o nome dele, mas do funcionário que cuida desse espaço e que, nossa, que encontro.

Sâmia: (enquanto eu realizava a entrevista com Cecília, um homem que cuidava da limpeza da praça se aproximou e conversou brevemente conosco. Ele destacou a relevância do seu trabalho para a preservação do espaço público, possibilitando que estivéssemos ali, em um ambiente cuidado, realizando a conversa).

Cecília: Feliz, né? A gente está aqui nesse momento e ele poder manifestar pra gente, olha, que bom que o meu trabalho faz sentido, vocês estão dando sentido ao meu trabalho. Então isso é uma coisa que só a cidade proporciona, porque eu jamais poderia saber onde ele mora ou bater na casa dele e dizer: olha, muito obrigada por cuidar daquele gramado que eu usei hoje. É diferente de outros empregos de outros espaços em que a gente consegue encontrar as pessoas que estão responsáveis por aquele espaço ali. Aqui não. A cidade tem esse brilho, que eu gosto de chamar de acidente, mas um acidente num sentido positivo. Então a nossa próxima produção e as minhas próximas produções querem caminhar por aí, por esse lugar de celebração, de celebrar o acaso, o encontro, a festa, a festa do cotidiano, do dia a dia mesmo, que é você sentar e vamos aqui fazer uma coisa, e não esperar que o Estado, que o governo, enfim, faça um grande evento. Não, a gente pode fazer os nossos eventos, a gente pode fazer da rua a nossa celebração, u acho que era isso. Mas tem uma pergunta que estava aí, que era os temas e elementos centrais. Eu não falei sobre os temas, aí eu queria voltar rapidamente. E talvez aí seja a parte mais difícil para mim de falar do porElas (2023). É que, como você falou, é muito difícil a gente falar sobre esse lugar de ser artista sem pensar nas nossas vidas, nas nossas pessoas. E aí eu acho que tem um elemento central também no porElas que é a autobiografia. A gente pode não chamar de teatro documentário, a gente pode não chamar de teatro do real, a gente pode não querer dar um nome pra isso, mas a dramaturgia do porElas (2023) é extremamente fertilizada, cortada, alimentada por acontecimentos que aconteceram nas nossas vidas, de forma real mesmo, de forma brutal. E aí, pra mim, pensar sobre o processo do porElas(2023) é muito bonito como um momento de cura, e como um momento também de, não vou nem dizer reencontro, mas pra mim é como se tivesse despertado uma busca. porElas (2023) me fez pensar assim, nossa, quem sou eu? Sabe, quem é essa mulher que tá aqui falando sobre esses temas tão importantes, que tá aqui tendo a coragem de contar uma coisa que lhe aconteceu na infância. Quem é essa mulher que tá aqui tendo a coragem de expor as suas filhas em cena? Isso é uma coisa muito... É uma atitude que eu não sei como que elas vão ler isso lá na frente, mas eu tô fazendo porque eu preciso fazer, porque isso pra mim é urgente. E aí tem muitos cruzamentos de temas que o porElas me fez pensar também, me faz até hoje. Porque não é que a gente estreou que esse trabalho, que ele não continua sendo alimentado na gente. A gente continua... Cada vez que a gente apresenta e as respostas das pessoas e os lugares que a gente vai, a gente pensa, nossa, tem pano pra manga aqui, né? A gente pode fazer muita coisa com isso. E aí uma experiência que é fundamental, que com certeza eu montaria porElas (2023) muito diferente se fosse, por exemplo, em 2019, quando estávamos ainda apresentando o Duas Vezes Sem (2018), né? É a experiência da maternidade. Eu acho que eu não posso deixar de falar sobre isso. Então, a experiência da maternidade de duas meninas, que serão mulheres, é muito... É muito... É muito... Faltam até palavras, mas é muito visceral, né? Porque é como se eu estivesse escrevendo pra elas, é como se eu estivesse fazendo uma cena... Escrevendo pra elas. No futuro, né? Projetando pra elas um futuro melhor. Com aquela cena que eu faço. Então... a decisão de fazer o espetáculo, mesmo estando em licença maternidade, estando aqui, longe da minha rede de apoio, que é a minha família. Eu tenho uma rede de apoio paga maravilhosa, que bom que eu tenho o privilégio de poder pagar por essas pessoas cuidarem das minhas filhas. Mas não é a minha família. Não é a minha mãe aqui, não é o meu pai aqui, não são as minhas tias aqui. A decisão de iniciar a montagem, eu me lembro assim, muito bem, dos nossos diálogos... vocês me perguntando “você não quer esperar a tua licença maternidade terminar?” E eu

respondendo “não, vamos agora, é fevereiro, é agora, amamentando, estando ali na rua, sendo tantos afetos ali, sabe, cruzando, atravessamentos de sensações, né?” Então a maternidade, me trouxe essa urgência do tipo, não posso esperar pra falar sobre isso. Não posso esperar pra falar sobre isso que me aconteceu. E tinha que ser no espetáculo porElas (2023). Talvez eu nunca mais traga essa experiência, né? E quando eu estava montando porElas (2023), eu tive a coragem de trazer essa experiência em terapia. Mas foi tudo concomitante, porque eu nunca tinha tido essa coragem de trazer. Não é porque estamos em terapia, que confiamos na pessoa, que a gente diz tudo num primeiro encontro, né? A gente vai construindo essa relação. Então é esse lugar da autobiografia, né? Não a autobiografia só da história que você conta do que vai acontecer, mas a autobiografia porque estamos nos contando agora, do que está acontecendo agora. E a maternidade faz muito isso, né? Da gente se perguntar quem eu sou. Nossa, mas... Será que eu ainda sou essa Cecília que começou lá na rua? Como é a minha relação com a rua hoje? Como é o meu cuidado comigo mesma? Porque a gente fica com muito medo de qualquer coisa acontecer. Eu virei uma criatura muito mais medrosa depois que eu me tornei mãe. Eu acho que eu era muito mais afoita, mas agora eu penso, poxa, eu tenho uma responsabilidade aí pra cumprir. E um outro acontecimento, o último mesmo pra fechar, que me atravessou muito durante o espetáculo porElas e que também é um tema trazido muito fortemente pela sua cena, pela cena de Anastasia, mas que também discretamente na minha cena, naquele cartaz, naquela estatística, que ela podia ser uma estatística contada de outra forma, mas é uma estatística que traz a porcentagem de meninas em que, em sua maioria, são meninas negras que sofrem os assédios. Então, esse tema também, esse tema da raça, ele começou a vir para mim, de alguma forma, muito atravessado pela experiência da maternidade. Então era como se eu não tivesse ainda olhado pra mim sobre esse lugar, e estava tudo bem. Eu era só eu no mundo. Mas no momento em que eu coloco outras duas pessoas no mundo, que essas outras pessoas no mundo, elas se diferem de mim, em algumas coisas que são marcantes pra sociedade, como a cor do cabelo, como a cor da pele, por exemplo, isso começou a gerar pra mim um olhar pra mim. Tipo, nossa, realmente, eu preciso, né, me enxergar. Eu preciso me entender, eu preciso me enxergar, eu preciso contar isso pras minhas filhas, a gente precisa conversar sobre isso. Porque é uma coisa que as pessoas sentem muita liberdade pra conversar quando me veem passar com elas, entende? Eu fui abordada esse final de semana novamente e as pessoas têm, estranhamente, uma necessidade de falar sobre isso. Então, eu pensei, eu tenho que também entender isso dentro de mim, primeiramente comigo, para que eu possa também conversar com elas sobre isso, para que isso possa ser um assunto natural na nossa casa. E aí somado a isso tem o acontecimento que vocês sabem que foi da minha mãe descobrir a história dela. Então vejam quantas coisas que se passaram durante porElas (2023). Essas coisas ainda estão reverberando em mim muito fortemente. Porque não é uma coisa que você... Uma informação como se você lesse uma coisa no jornal. Ou como um horóscopo que você, tipo, ah, legal, isso aqui é sobre mim. Não, é uma coisa que... É determinante, né? É uma coisa que foi tirada, foi tirada em algum momento da vida da minha mãe e que é da minha mãe, é a história dela, mas que reverbera em mim, porque eu não tenho acesso a essas fontes. Então, essa conversa da ancestralidade que você traz, que eu estava falando aqui, que a gente traz também quando a gente fala no porElas (2023), né, por elas são as heranças que vem depois, né, mas acho que tem uma conexão muito forte com as nossas ancestrais, veio pra mim. E eu começo a ler sobre isso, a pensar sobre isso, a falar sobre isso, do meu lugar mesmo, entende? Do meu lugar. E como é que eu vou dar nome a isso,

né? Como é que eu vou dar nome à minha pele? Então, se eu sou uma pessoa parda, o que quer dizer ser uma pessoa parda? O que quer dizer ser uma pessoa parda, mãe de duas pessoas brancas? O que quer dizer isso pra mim? Isso tem grande importância? Não. Mas isso tem alguma importância, porque isso é o tempo todo apontado. Então a gente tem que conversar sobre as diferenças. Não há diferenças nesse lugar de ser o outro. Mas de ser a gente. Não do tipo de você é diferente. Não, nós somos diferentes. Então eu tenho trabalhado sobre tudo isso. Olha quanta coisa que um espetáculo, um processo, tem mexido muito nesses todos esses temas. Todos esses temas, eles são muito caros pra mim. E é isso. Isso é um grande presente eu encontro com vocês. Um grande presente na minha vida mesmo, enquanto... Sabe? Enquanto... me sinto mais perto de mim mesma. E isso é um movimento muito especial, é um presente despertado por uma criação artística, porque foi por elas que deu esse gatilho, entende? Talvez eu não estivesse me perguntando. Acho que veio, né? É isso, Sam.

Sâmia: Muito obrigada Cê pelas partilhas.

2. Entrevista com Lia Vieira, Juazeiro do Norte-Ce, 03/05/2025.

Sâmia: Boa tarde a todas as pessoas. Depois de entrevistar Cecília, Lia chegou aqui na praça que estamos. Primeiramente Lia, te agradeço a generosidade por ceder seu tempo para realizar esta entrevista. Você poderia falar um pouco da sua história como mulher, artista, pesquisadora, se quiser trazer, né? Um pouquinho da história, como foi chegar até aqui.

Lia: Eu acho que eu sempre quis ser artista. Desde muito pequena. Em 2019, eu estava em Portugal, fazendo a mobilidade acadêmica, e eu reencontrei umas amigas do ensino fundamental na internet. E aí, eu já estava fazendo teatro, né? E aí, nesse encontro de conversas, elas me falaram, que coisa maravilhosa, porque você sempre quis isso. E isso me atravessou de uma forma tão profunda mesmo, eu falei, eu não lembrava. E eu acho que isso tem muito a ver com a violência que eu sofri, né? Como eu me casei muito nova, com 17 anos, estava nessa transição de adolescência para a vida adulta, né? Então, eu me esqueci. Eu realmente esqueci. Eu esqueci quais eram os meus sonhos, né? Tanto que no porElas (2023) eu digo, né? “Eu não lembro muito bem, o que eu queria ser”. Então acho que isso é uma coisa muito marcante pra mim, esse encontro com essas amigas do Ensino Fundamental.

Elas me dizem, olha, você está onde você sempre falou que queria estar. E aí o teatro, eu começo a fazer teatro em 2017. Então, eu me afastei muito dos estudos mesmo, né? Depois que eu casei, enfim, teve o processo de violência e que eu nunca elaborei muito bem, mas fui vivendo outras coisas, fazendo outras coisas que não tinham nada a ver com arte, né?! Completamente distante. E aí, em 2017, já morando aqui, eu morava em São Paulo, né?! Morei no Rio. Eu encontro o Núcleo de Estudos Teatrais do Sesc Crato, o NET. E começo a fazer teatro no NET com o Grupo Nino, né?! Que eram vocês que ministravam as aulas. Você...

Sâmia: Lia foi minha aluna.

Lia: Exato. E aí eu vou me encontrando mesmo. Gente, é isso mesmo, né? Nossa, como que isso se dá assim... Como que você se esquece, né? De tal forma. E aí eu acho que eu sempre fui artista, na verdade. Uma artista que em algum momento se esqueceu. Porque

eu acho que tem esse lugar do silenciamento, que eu acho que os meus trabalhos, eu trago isso, que é uma coisa que eu venho elaborando e entendendo de onde que eu parto, né? Meu primeiro trabalho solo se chama Caixa, então, meu segundo trabalho solo se chama Quem Somos Eva, onde eu tô com uma maçã na boca tentando falar. Eu acho que eu venho elaborando o que sou enquanto artista, enquanto mulher. Como que eu me conto, como que é essa minha narrativa. E eu acho que o porElas (2023) vem para me falar. Por isso que eu acho que a autobiografia, pra mim, é tão importante no porElas (2023). Porque a gente tá dialogando com outras narrativas, mas pra Lia, fortemente, a minha autobiografia, a minha história, eu traço quando a gente começa o trabalho porElas (2023). Porque eu consigo me contar, eu consigo elaborar, sabe? Esses outros trabalhos que eu já tinha feito antes do porElas (2023), eles chegam depois do porElas pra mim. Entende? Como se eles fossem se atravessando e eu vou... É isso. O que me movimenta enquanto artista, né? Talvez esteja aí, a partir da minha história, né?

Sâmia: Isso mesmo. Fala um pouco pra gente como se deu o processo de criação do trabalho. E aí você vai falar a partir do seu ponto de vista, né? De como foi, de como foi para você. De todo esse trabalho de criação, mas através do seu olhar.

Lia: Quando a gente começou as derivas, acho que foi lá no Alto da Penha, se não me engano. Foi no centro, né? Mas depois foi para o Alto da Penha, depois foi para o seminário, né?

Sâmia: Primeiro a gente foi do centro para o Seminário e o segundo foi o Alto da Penha, foi.

Lia: Acho que sim. Tem um encontro nosso que a gente... Acho que você pediu que a gente levasse alguma coisa, alguma história. Você lembra? Seminário. É, no seminário lá em cima. E aí foi quando a Cecília trouxe a história da mãe dela, né? E eu fiquei em casa pensando... Nesse dia eu fiquei pensando, o que que eu vou levar, né? O que que eu vou falar? E aí me veio a história, da violência física que eu sofri e acho que também eu trouxe sobre o abuso sexual que eu sofri na infância. Para mim, o que eu quero contar para as meninas hoje é esse lugar, que é tão difícil de contar. Você escolhe pessoas para contar. Como você já falou, a terapia é um processo que você não chega e fala, olha, você não deposita toda uma coisa, você não fala isso. Então, eu também fui entendendo que para falar sobre essas violências, um pouco eu tinha que partir delas. São elas que eu vou destrinchando, sabe? Que eu vou me desamarrando, me desculpando, né? Sabe? Então eu falei, eu vou levar isso. E para mim o trabalho começa ali. Quando eu levo aquela história, quando eu conto a minha história. É que eu consigo contar, que eu acho que tem esse processo também, que eu acho que antes eu não conseguia falar sobre isso. Eu não sabia minha história. É muito doido esse pensar, né? E aí quando eu levo ali pra vocês que eu consigo falar. Olha, eu vivi isso, isso e isso, e que eu vou fazendo esse percurso mesmo pra tentar entender qual é esse corpo que está ali. Porque eu preciso entender o que esse corpo está querendo hoje falar sobre isso. Para mim, o caminho inicia ali, eu a procuro. Quando eu consigo narrar essas violências. E aí eu acho que vão acontecendo os atravessamentos com a sua história, com a história de Cecília, com outras histórias de outras mulheres que cruzam, com Dona Penha, com Teresinha, que são outras histórias,

que não necessariamente são de violência, mas que a gente também vai se curando ali ouvindo essas outras narrativas. Então eu acho que o porElas (2023) tem um lugar muito importante na minha história, no meu processo de entendimento da minha narrativa. Acho que tem esse lugar muito fortemente. E sem o porElas (2023), talvez, eu não tivesse ainda elaborado isso e não conseguisse falar sobre isso. Tanto que eu falo, né? Eu venho falando isso em lugares públicos porque é importante, né? Porque eu acredito mesmo que essa história que chega em outras mulheres... Por que a gente fala, né?! Por que a gente fala isso em praça pública, em lugares públicos. E porque eu acho que é só assim pra que a gente vá abrindo essas frestas em outras mulheres, que a gente possa falar, porque a gente precisa falar sobre isso, porque a gente não pode ficar engasgada com isso, isso precisa sair da gente. E que seja dessa forma, na arte, e que a gente procure as curas necessárias, que está em diálogo mesmo, sabe? sempre vai estar, que a cura é, pra mim, esse diálogo.

Sâmia: Eu falo muito disso na escrita, teve uma parte que eu escrevi assim, que aqui eu não elaboro receitas de curas, mas como o processo criativo, ele ajuda, de alguma forma, a ir contando essas coisas, porque tipo assim, a gente vai morrer com isso, mas eu não preciso morrer disso.

Lia: Uma amiga me perguntou, esses dias, “você já falou pra sua mãe que o irmão e o cunhado dela tocaram o seu corpo, se eu não tenho coragem (de falar)?”. E eu fiquei pensando, por que eu não tenho coragem de falar? Eles estão vivos aí. Ela tem contato com esses dois escrotos. E como é realmente difícil isso. Como ainda, se você parar pra pensar, como ainda existem tantas barreiras? Mesmo eu trazendo a minha história, como ela ainda tem... Eu não consigo olhar pra minha mãe e falar, olha, aconteceu isso. Quando eu tinha 7 anos de idade, eu tenho 38 anos hoje, né? Então é muito tempo, né? Ou seja, é uma vida. para se elaborar, para se contar, para tentar a cura, para buscar a cura nesses diálogos. Então, essa pergunta ficou. Por que que isso não pode ainda falar? Por que que eu acho que isso vai maltratar tanto a minha mãe? Então eu ainda tô com essas perguntas. Eu ainda tenho várias perguntas. Mesmo falando sobre, eu ainda tenho todas essas questões. E com uma pessoa que é muito importante pra mim, né? Que é um alicerce pra mim, que é a minha mãe. Então, como que a gente.

Sâmia: Eu acho que são muitas questões que nós somos atravessadas e, tipo, já é muito difícil pra gente, né? Assim, contar entre nós na terapia, em cena, é muito difícil. Toda vez vem uma voz que fala, você vai conseguir contar hoje? Será? Ali na cena, ali na cena, eu fico pensando se eu vou contar ou não. da voz estar embargada, de vir um negócio aqui na garganta. Eu preciso contar, né? E principalmente elaborar isso com as nossas mães, né? Que é isso, a gente não quer que elas sintam o que a gente sentiu. E elas vão sentir, né? Tipo, duas vezes mais, assim, porque... É muito duro isso. É muito duro isso e a gente não quer, né, fazer... sofrer, enfim, é... Muitas camadas...

Sâmia: **A terceira pergunta. Quais os temas e elementos centrais para a concepção e construção desse trabalho? No caso, você vai falar do seu olhar, pode falar das suas cenas. Quais são esses temas e elementos centrais? que ajudaram na concepção, que ajudaram na construção. Pode trazer alguma memória do nosso processo de criação ou até das apresentações mesmo.**

Lia: É... Eu acho que tem uma coisa do altar que pra mim é muito caro e que aí vem com o meu processo na Umbanda, que é a gente vai aprendendo a construir o nosso altar em

casa e como que é essa construção, a gente vai procurando um lugar, a gente vai sentindo na nossa casa onde cabe um altar, onde é um altar. E eu gosto muito quando a gente pensa em construir esse altar, é que a gente constrói um altar, né? Eu acho isso muito caro mesmo no trabalho, sabe? Eu acho sagrado, na verdade, o nosso altar. E o que a gente coloca ali, né? São coisas sagradas. E aí, pensando em elementos que eu trago na minha cena, que é o véu... Esses dias eu tava olhando umas fotos e eu achei uma foto de quando eu fui casar. Meu vestido era rosa. E eu tenho muita cena desse vestido voando pela janela, realmente. Então pra mim isso é uma coisa de memória, né? Uma coisa como que a gente...

Sâmia: Eu lembro mais ou menos quando você trouxe. eu lembro que a gente tava no centro e aí você primeiro trouxe as Velas... conta pra você contar.

Lia: o elemento da vela que é Que é o que eu falo em cena. Eu sempre gostei, gosto mesmo. E aí também tem a relação mesmo com a espiritualidade pra mim. Ao mesmo tempo eu penso que a espiritualidade sempre esteve e está no meu percurso. Também eu tenho pensado muito que tá viva. Eu acho que tem muito a ver com esses elementos, com o altar, com a vela, com a proteção. Coisas que às vezes a gente nem sabe que tá mexendo, que a gente nem reconhece enquanto... Enquanto rezo, enquanto reza, enquanto... sabe? Proteção, assim.

Sâmia: Tirar essa coisa daqui pra poder enxergar mesmo.

Lia: É muita coisa, assim, né? Não sei, só acho que é isso. Ah, é isso.

Sâmia: **Vamos para a quarta pergunta. Como é para você, enquanto artista da cena, abordar essas questões de violência de gênero na região do Cariri?**

Lia: Necessário, sobretudo, né? Uma região tão violenta, né? Tão violenta e que mata tantas mulheres. Eu faço parte da frente de mulheres. Não sou uma pessoa que for ali direto, mas... E é uma luta. Eu tô no grupo. E é uma luta diária. Como é a gente abordar num trabalho que a gente apresenta sei lá quantas vezes por ano. e perceber o quanto essa luta é diária. Pode até considerar que, por hora, as meninas recebem muitas denúncias, muitas mulheres procurando ajuda. E o quanto isso é massacrante, né? Sei lá, é uma sensação de impotência. Então acho que o nosso trabalho realmente tem uma importância muito grande. Muito grande. E que ele não deve morrer nunca. Ele deve viver, ele deve estar nas ruas mesmo, a gente deve. Porque até que isso um dia... Sei lá... É tão difícil pensar que um dia isso pode... Mas eu acho que é isso, é necessário que o nosso trabalho viva.

Sâmia: **Estamos nos encaminhando para o final. E aí, nessa pergunta, eu peço pra vocês compartilharem quais são as artistas que vocês pensam uma referência, né? Tanto pra esse trabalho, quanto pra o seu trabalho enquanto artista.**

Lia: Sâmia Ramare, Cecília Lauritzen né?! As referências que eu não posso deixar de citar. Minhas primeiras referências, eu sinto muito, mas é isso aí, gente.

Sâmia: Você vai partilhar mais?

Lia: Vou, vou, sim. Então, é o que eu tava te falando, né? Que eu tenho lido um pouco...

Janaína Leite, assim, que é uma pessoa que vai pensar a autobiografia. Eu gosto muito da Eleonora Fabião, assim. Diva. sim, a Grace, eu olho, mas ainda não tenho tanta intimidade, mas eu acho que a partir de você vai chegando, né? A Leda, eu acho que tá chegando. Então tem muita gente chegando, na verdade, sabe?

Sâmia: Vai chegar ainda mais.

Lia: Vai chegar mais, com certeza. E aí eu acho que muitos artistas daqui mesmo, Joaquina pra mim é um artista, sabe, que me atravessa, Edceu, acho que tem muita gente daqui que eu, sabe, que eu fico ali prestando atenção, que eu escuto e que realmente me atravessa o mesmo tempo aqui, enquanto artista, sabe? Eu acho que, na verdade, é disso, a minha arte, ela nasce aqui, né? Então, pra mim é muito caro saber quem são as pessoas daqui.

Sâmia: E agora, para finalizarmos essa entrevista, gostaria, por favor, que você nos falasse das suas produções futuras. O que você está pensando, mocinha, para os futuros próximos?

Lia: Eu tô aí com vocês, né? no OAC, eu acho que isso é futuro, né? Presente e futuro. Mas eu tenho pensado em retomar esse trabalho, que é Quem Somos Eva, essa performance de rua. Tenho reelaborado ela, né, o trabalho que tá aí. Tá sendo muito importante, muito importante. E aí tem um trabalho novo aí, que tá assim, muito novinho, que é uma memória da minha mãe, que tem a ver com um pássaro, chupins, e aí eu tô pensando nessa dança, teatro, os cânticos de trabalho, tenho pensado, né, esse, ainda não, são coisas ainda que tão se mexendo assim. Eu acho que é isso, amora. Terminar o curso, né? Eu acho que o futuro é esse, ir pro mestrado.

Sâmia: É isso, obrigada pela sua generosidade. Ai, gente, essa praça é maravilhosa.

3. Entrevista com Suzana Carneiro, Crato-Ce, 06/05/2025.

Sâmia: Nesse primeiro momento, eu queria que você falasse um pouco para a gente da sua trajetória enquanto artista, enquanto mulher negra, enquanto pesquisadora da cena também, se apresentasse.

Suzana: Meu nome é Suzana Carneiro Souza. Eu me apresento como uma artista multilinguagem porque fico mesmo passeando dentro das linguagens da dança, do teatro, da performance, da escrita criativa, seja dramaturgia, poesia. Sou produtora cultural, brincante. Então, como tenho um trânsito em muitos lugares, me apresento como uma artista multilinguagem mesmo, uma experimentadora de discursos a partir das linguagens. Sou original de Caririaçu, uma cidadezinha serrana, mas também tenho minha trajetória artística dentro desse circuito do Cariri, mais especificamente de Juazeiro, Crato e Barbalha. E aí tenho desenvolvido uma pesquisa mais particular, sou participante de alguns coletivos, como sou fundadora da Depreto, a plataforma de criação artística de produção. Sou atuadora e colaboradora do Grupo Ninho de Teatro, do Coletivo Terreira, do Espaço Terreiro Arte e Tradição, e dentro da Depreto, especificamente, eu tenho traçado uma pesquisa mais pessoal mesmo, que vai ali desde 2016, que eu tenho chamado de Corpo Quilombo, é uma pesquisa permanente, porque a feitura desse corpo é a partir da minha feitura de vida, exatamente pensando nessa interseccionalidade entre o fazer

artístico e os marcadores de ser mulher, preta, nordestina. Então, esse curso vai se elaborando a partir da dança, da performatividade desde 2016. Aí, a partir dessa pesquisa, eu elaboro alguns exercícios ou algumas propostas já em obra mesmo, como uma delas é essa performance específica, que é para acabar com o ciclo de mula. Entendendo o corpo nesse trânsito entre a rua, o terreiro, a casa. Entendendo o corpo dentro desse pensamento de território, de posse, de poder. A gente pode falar um pouquinho mais na frente. Mas, em resumo, seria isso. Vou entendendo, essa pesquisa, como eu falo, ela é continuada, ela não tem um prazo a terminar. Então, eu começo em 2016, a partir do entendimento desse corpo brincante, do corpo performático, aí vou entender pela capoeira, pela performance, pelo maculelê, né, que eu tenho chamado de, que se chama, não tenho chamado não, que se chama de danças de guerra, que é a capoeira, o maculelê, a puxada de rede, o samba de roda, o maneiro pau, que são vivências que eu tenho especificamente dentro do Terreiro Arte e Tradição. E aí eu vou sublinhando dentro da minha própria feitura de vida, que é minha experiência na Alysson Companhia de Dança, que é minha experiência dentro do Grupo Oitão Cênico, que é minha experiência dentro do é Grupo Ninho de Teatro, é minha experiência dentro da própria universidade, como pesquisadora. Eu vou mesclando todas essas experiências para entender a feitura desse corpo quilombo, que é um corpo que dança, dança para lutar ou luta para dançar, sabe? Tem uma máxima que eu tenho encontrado dentro dessa pesquisa, que é feliz de quem tem guerra para dançar, que é o que move, tem movido meus trabalhos nesses últimos tempos, assim.

Sâmia: Obrigada pelo compartilhamento. E aí, eu queria que você compartilhasse com a gente sobre o processo de criação do Para acabar com o ciclo de mula. Você já deu algumas pistas pra gente de como começa e aí acho que a gente pode verticalizar.

Esse trabalho, ele é feito a partir, muito inspirado em como a Inaicyra Falcão tem, nas metodologias e nas práticas da Inaicyra Falcão, né? E aí ele surge a partir de uma poesia, que depois vira o roteiro desse trabalho, que depois se dilui se perde na feitura dele mesmo. Especificamente um texto que eu tenho, que chama Corpo Quilombo, e ele surge ali no meio da pandemia. Eu estava passando por uma situação de violência, passei e estava transicionando mesmo do entendimento dessa violência, estava diagnosticada com burnout, com depressão, e aí tinha passado por violências de trabalho e várias outras coisas e esse é também por conta da pandemia estava entendendo esse corpo amorfo mesmo e trancado dentro de impossibilidades de existência era essa e aí me chegou esse texto que eu já tinha ele e fui tentando entender como era que eu compartilhava com as pessoas, na época a gente não estava se encontrando muito com tudo devido com o Covid, como é que eu compartilhava essas coisas muito pessoais, né? Assim, Eu também estava com uma pesquisa muito engajada a entender a Beata Maria de Araújo, pesquisa que eu falo, estava lendo muito sobre a vida dela e o que me vinha era que de 900 aos dias de hoje, na época, né, 2022, eu acho, 2021, 22, não tinha mudado muita coisa sobre o quanto esse corpo ainda era tratado como um lugar pejorativo, um lugar de servidão, um lugar... E aí pensando aqui o território do Cariri, né? É uma mulher que não pôde ter seu corpo sustentado por ela mesma, assim. E aí eu criei muita relação com o que eu tava vivendo na época, de um corpo que era tido como animalesco mesmo da tamanha carga de trabalho que eu estava enfrentando. E aí eu fui entendendo como é que eu explicava isso socialmente, como é que eu explicava isso poeticamente para a sociedade, porque não estava conseguindo articular em pedido de ajuda. Depois é que chega psicólogo e advogado para me ajudar praticamente com as coisas, mas o corpo não estava conseguindo elaborar. E aí surgiu essa ideia, que era exatamente como eu estava me

sentindo dentro de um cerco, atrelada a muitos pesos que não eram meus. E aí eu entendi como um bunker mesmo, que é especificamente a imagem do espetáculo. Uma mulher com uma vestimenta muito longa que está soterrada por tensões, por violência, por amargura, por desprezo, por desamor. Que esse é o corpo, eu entendo. São marcas que qualquer corpo de mulheridade tem. É universal. Em grande ou pequena medida, esse corpo é atravessado por essas violências, pelo racismo, pelo sexismo. O índice de violência contra o corpo preto no Cariri é muito grande. Então, tudo isso estava muito cheio ali para mim. E aí vem essa imagem para mim e eu comecei a elaborar ela. Fui convidada pela primeira edição do Sindicato da Performance para fazer uma performance. Eu disse, vou investigar isso aqui já na cena. E aí entendi que era para a rua porque eu precisava convocar uma audiência que fosse transitória. Mas também não dava para ser fechado, não dava para ser uma convocação, vou dizer assim, marcada. Não queria convidar as pessoas para entrar em uma sala para me ver derrubando sacos até virar um terreiro. Para mim tinha a ver com estar na rua, gritando mesmo, pedindo ajuda. O mote da criação era, eu preciso convocar uma audiência porque eu estou entendendo que tem um ciclo de animalização que vai perdurando durante séculos e eu não consigo elaborar isso sozinha, isso é comunitário, isso não é um problema meu porque eu não inventei o racismo, isso é um problema social e comunitário. E aí durante toda a ação da performance é eu me desvencilhar desses sacos. E humanamente é impossível sozinha, porque são um pouco menos de meia carrada de areia, que só dá pra eu sair da cena quando eu tirar todos eles de cima de mim. E eu vou golpeando eles com facas, porque eu também queria imprimir dentro dessas sacas minha raiva, meu rancor. Eu não queria estar passiva dentro dessa relação de ruptura com a violência. Eu queria ser agressiva mesmo, eu queria ser violenta, porque estava me sentindo violentada. Eu precisava desgastar aquele rancor e aquela raiva sem ser boazinha, sabe? Sem estar num lugar... direcionando os culpados, inclusive. E aí, automaticamente, eu acho que pela performatividade mesmo, a plateia vai se integrando, o público vai se integrando a isso e me ajudando a desvencilhar. O que eu tenho escutado muito das pessoas a cada apresentação é que também é um expurgo para essas pessoas. Elas também têm coisas para distribuir àqueles sacos, para socar naqueles sacos, para rasgar, para dilacerar aqueles sacos. E aí o final para mim, que eu fui entendendo isso ao longo das apresentações, não era uma elaboração que eu já tinha, é que, no final das contas, essas sacas de areia viram um terreiro mesmo, que é onde eu acho que é o começo, é quando eu encontro ali o lugar para outras perspectivas de criação cênica mesmo. Eu entendi que eu ia ficar circulando numa criação muito a partir da violência. Quando eu apresento muito esse trabalho e essas sacas vão virando terreiros, a partir daqui tem outros trabalhos, desmembramentos de outros trabalhos a serem feitos, que já não é com esses pesos, é dentro desse terreiro que foi diluído. E uma frase que eu falo para as pessoas quando termina, nos agradecimentos, é que isso é uma... Isso é uma convocatória mesmo para dizer que humanamente é impossível se desvencilhar de tantos pesos sociais e de violência e de racismo contra nossos corpos. Que eu preciso de ajuda e que o ciclo só é possível quando vocês se sentem convocados a estar. Esse é o fecho que eu vou encontrando a partir das apresentações e esse outro que é outras possibilidades de cena, porque é muito difícil para um artista preto entender a criação único e exclusivamente, e é uma coisa que nos move muito, porque isso está no nosso cotidiano, que é a parte das violências que enfrenta na vida, né? A gente não dá pra criar sem viver. E uma das coisas que não dá pra gente correr é que a gente passa por violências cotidianas. Então, isso pra mim foi bom porque essa... o decantar das apresentações me traziam a esse outro lugar, sabe? De que, pronto, essa performance me coloca até aqui. Qual é o outro trabalho? Aí, a partir disso, vem mais dois trabalhos, que é o *Piscina de Negras* (2024), que é o dizendo, dessa vez, eu não quero pesos, eu quero

prazer, eu quero lazer, eu quero desfrutar do banho do melhor. Esse corpo também quer viver, né? E quer viver uma plenitude que não tem a ver com violência, tem a ver com quais as imagens que eu tô deixando pro mundo. E depois, mais recente, vem o *Cessar Fogo* (2025), que também tô falando disso, eu parto especificamente dessa imagem, da saia de facas e vou compor uma outra dramaturgia nesse lugar de desmonte dessa armadura, porque ainda estamos em guerra, mas tem um cessar-fogo aí, tem uma pausa.

Sâmia: Como é pra você, enquanto artista da cena, abordar a questão de violência de gênero na região do Cariri?

Suzana: Então, como eu disse, como eu entendo... a feitura de obra, muito a partir do que nos atravessa. Atravessa enquanto território, enquanto imagem, atravessa enquanto cotidiano mesmo. Desde o bairro que eu moro, a comunidade que eu frequento. Isso é o que vai nos dando um manancial de criação. Enquanto a gente vive, a gente vai elaborando perspectivas de mundo e traduzindo essa linguagem. E o Cariri, embora seja uma bacia de coisas muito bonitas, de uma cultura a florada, também tem lugares marcadores, inclusive. A gente não sai do índice, do ranking de maior... as três cidades que mais matam mulheres, né? Se o ranking, que não tá em Barbalha, tá no Crato, que não tá no Crato, tá no Juazeiro. Então a gente vive esse cotidiano de risco também. E... E tem essa perspectiva de morte desses corpos, mortes fatalmente reais, de faca, de tiro, de peia, tem isso. Mas também tem mortes epistêmicas. Tem morte das mestras pretas do Cariri, tem morte de pesquisadoras dentro da universidade, tem morte do não reconhecimento do poder feminino dentro do Cariri, dentro das instituições, e aí eu falo muito num lugar artístico dentro das instituições, da universidade. Então, tem outras mortes importantes aqui. Tem mortes subjetivas, né? Tem apagamentos de mulheres muito importantes aqui. E aí, tudo isso me move para criar... Era a pergunta dessa?

Sâmia: Era, como você acha que você dá a cena para abordar essas questões de violência de gênero na região do Cariri.

Suzana: E tem isso, entendo como uma ação política, como integrante do GRUNEC, que é do Grupo de Valorização Negra do Cariri, de frente de movimentos, eu vejo que não dá para não dizer sobre isso. Dentro dessa pesquisa do Corpo Quilombo, eu coloco exatamente isso. A feitura desse corpo que está atento, está negociando o tempo todo com a realidade da localidade. E aí eu chamo de poética de urgência, porque é urgente falar sobre isso, é urgente falar sobre as violências. Seja eu falando que também sobrevivo a elas, como no *Piscina de Negras* (2024), eu também sobrevivo a isso eu consigo sonhar dentro disso, dentro da violência, mas às vezes eu preciso me comunicar de forma mais crua. Eu acho que os meus trabalhos têm feito isso tem criado zonas de deboche para poder falar de um lugar mais leve, como no *Piscina de Negras* (2024), mas também tem sido muito brutal no *Para acabar com o ciclo de mula* (2021), por exemplo, que é jogando uma realidade mais crua mesmo assim.

Sâmia: E que essas violências não nos definem. Ela é uma parcela do que aconteceu e a gente utiliza, estou gostando de pensar nisso, pensar estrategicamente nessa parcela do que nos acontece e que a gente consegue atravessar isso na cena.

Suzana: Isso é uma negociação. Por exemplo, para mim, a zona de fuga é pensar por exemplo, quando eu vou para a dança, para o corpo em performance, é que eu estou utilizando essa violência como arquivo e arma mesmo. Nem usando a violência, usando

o que meu corpo suscita atravessado pela violência, como eu me muno e me transformo em arquivo e arma disso. Arquivo porque eu não tenho como negar essas marcas, mas arma ao mesmo tempo porque tem um outro gatilho feito. Eu não sou essa violência e eu sei ir para outros lugares, eu sei elaborar tecnologias de sobrevivência. Eu sei, né? porque tem uma ancestralidade latente, que é exatamente essa riqueza do Cariri que me diz. A história que querem me dizer é que esse corpo é o tempo todo violado, e eu sei. A nossa narrativa inteira é essa. Mas também tem riqueza, tem beleza, tem prazer, tem vadiagem, tem poesia, tem tecnologias infinitas que esse corpo elabora, e tem um lugar de guerra que também é estratégico, que é o que eu penso na pesquisa, que é eu sei lugares muito que eu posso transitar quando estou em guerra. Eu posso estar no fronte de batalha, mas eu também posso estar na sala de comando, entendendo e planejando estratégias de guerra. Então, que é essas folgas que eu falo para o corpo. Eu posso estar sendo muito combativa dentro da narrativa e outra, elaborar discurso a partir do puro deboche. Porque a gente é múltiplo, a gente não é só... Eu acho que é um pouco isso mesmo.

Sâmia: Massa, obrigada. E a gente tá chegando para os finalmentes, né? Tem duas perguntas aqui. A penúltima, né? Se você poderia compartilhar as suas artistas de referência, assim. Quem seriam suas referências nisso que você tá chamando, né? do seu processo de criação, das suas criações em si.

Nossa, tem uma pedrinha que, para mim, desde o comecinho mesmo dessa pesquisa, em 2016, dessa minha pesquisa mais pessoal, que é a Beatriz Nascimento, que é meu amor. Ela tá na minha mesa de cabeceira desde 2016 e ela não sai. Ela tá dentro da minha mesa de trabalho, tá dentro da sala de ensaio. Seja quando eu vou pra um trabalho mais de escrita ou de concepção de corpo, eu vou lá pra ela, porque ela é como se fosse meu... mantra, assim, a forma que ela entende o mundo, a perspectiva que ela entendeu o mundo, pelas áreas que ela circulou, a geografia, a poesia, a militância. Então, ela é meu, é minha pedrinha preciosa mesmo, assim. Tudo que eu faço, eu vou nela. Aí tem a Inaycira, que também é muito importante pra mim, tem... pesquisadoras mais atuais, como a Sonara Rocha, que me fez minha tutoria há um tempo. Outro que também está comigo, mais recente, que também é uma pesquisadora atual da Colômbia. que é a Andréa Bonilha, que aí também brinca nesse lugar da dança e da capoeira, né?! Tem uma pesquisa muito bonita nisso. Aí tem a mestras das mestras, que é do tempo, né?! a nossa grandiosa Leda, tem...bell hooks também me acompanha muito, por exemplo, nesse pensar o corpo, de se amar, de se cuidar, de entender essa perspectiva que tem violência e que a gente precisa ter um olhar de cuidado pra gente. É, bell hooks eu tenho também como um livro de cabeceira muito importante pra mim porque embora eu não esteja ligada às artes, eu vou muito pra outras áreas assim. A gente tem que ir pra... por exemplo, Irmãs do Inhame pra mim é um lugar que eu tô dentro da pesquisa e vou lá visitar ele porque ela me dá amor, sabe, dentro da escrita dela. Ela cuida de mim quando eu tô lendo ela tem um pouco disso. Milton Santos, que também não tem, né, além da sociologia, mas também é uma figura que pensa o Brasil junto. Eu consigo pensar o Brasil quando ele tá pensando. Acho que é isso. Ah, tu perguntou mulheres, né?

Sâmia: Não, mas todo mundo, todo mundo junto... E aí, agora, nossa última pergunta é para você partilhar aí suas produções futuras.

A gente fez o *Piscina de Negras*, o ano passado, né?! *Piscina de Negras*, que é um espetáculo de dança. Aí a Lu ficou grávida, estamos dando uma pausa. E *Cessar Fogo* é o que está engatilhado mesmo como pesquisa. Fiquei sete meses agora pesquisando junto

com o Porto Iracema das Artes e com a Andrea Bonilha, que vai continuar comigo como direção do trabalho, que é o que eu falei exatamente. Eu parto do lugar desse terreiro que a performance *Para acabar com o ciclo de mula* finaliza, mesmo literalmente a terra lá ali como um terreiro e eu começo a ser na partir dali, entendendo que esse corpo ainda está em construção, porque é difícil e eu não tenho pressa de entender o corpo a partir da visão capitalista, ocidental. Então, é lento e artesanal a feitura desse corpo. E esse espetáculo é um pouco sobre isso. É chegando em um ponto que a performance *Para acabar com o ciclo de mula* me deu que é, Eu estava em guerra, eu desmanchei um ciclo mesmo, porque eu reconheço minha ancestralidade, eu reconheço o lugar de violência, mas eu também reconheço que eu posso fazer rupturas junto com a sociedade e com escolhas minhas. E uma das principais escolhas é eu não preciso estar com armada e com a minha... com a minha roupa de guerra o tempo todo, porque me machuca, me fere. Entre o aço e a lâmina tem um corpo e aí eu convoco no *Para acabar com o ciclo de mula* as pessoas para cortar o cerco junto comigo e no *Cessar Fogo* também é uma convocação para as pessoas serem testemunhas da despedida da armadura.

A armadura ainda está, mas ela é literalmente um cessar-fogo para respirar, para viver, para amar, para gozar, para ser revolucionária em outros lugares, que é um... e aí, tem um entendimento que ainda é uma luta, mas é uma luta contra minhas próprias questões, minhas próprias limitações. E lutar comigo, eu não tenho arma afiada, eu tenho que ser amorosa, que aí é onde o bell hooks entra, né? É uma guerra pessoal, então eu não tenho que estar... É outras armas comigo. Se digladiando consigo mesma, ao contrário. É por isso que é mesmo a convocação da plateia, do espectador, da audiência, para um testemunhar a despedida de uma armadura, por hora. Porque a guerra é contra o próprio pensamento, é contra a cabeça dos padrões de pensamento, é contra os padrões socialmente impostos, né? É isso.

Sâmia: Ai amiga, muito grata. Axé!

APÊNDICE B – ROTEIRO DE *PORELAS*

Texto/Roteiro **porElas**

Criado por Cecília Lauritzen, Lia Vieira e Sâmia Ramare, Crato-Ce, 2023.

ESPAÇO

O espetáculo acontece na rua, preferencialmente uma rua um pouco residual que possua uma escadaria.

PERGUNTA 01 - Como criar para si, um altar na cidade?

(subtexto)

AÇÃO 0

Três performers instalam varais vermelhos na rua, demarcando o local da encenação, nesses varais são presas ervas que estão dentro de véus/saquinhos presos.

AÇÃO 01

(Três performers na escadaria cada uma com um sinalizador de fumaça na mão que se ergue em alusão ao punho cerrado. Quando a fumaça acaba elas começam a cantar e a descer as escadas).

(Enquanto cantam colocam mais sacos de ervas nos varais)

Música

Se essa rua, se essa rua fosse minha
Eu mandava, eu mandava ladrilhar,
Com pedrinhas, com pedrinhas de brilhante
Para o meu

O meu não *(Cecília e Lia cantam juntas)*

Para o meu
O meu também não *(Sâmia canta sozinha)*

Não passar

Nessa rua, nessa rua tem um bosque
Que se chama, que se chama

Ligue 180 *(Cecília e Lia cantam juntas)*

Que se chama, que se chama
Grite, peça ajuda, chame alguém, mas não fique calada *(Sâmia fala sozinha)*

Que se chama, que se chama, que se chama

NOS QUEREMOS VIVAS!

(Cantiga popular Se essa rua fosse minha, adaptada por Sâmia Ramare de Oliveira Mendes)

AÇÃO 02

PERGUNTA 02 - O que você carrega?

(As performers vão até o público e perguntam às/aos espectadoras/es o que carregam consigo, seja uma foto na carteira, seja um amuleto de proteção).

(Após ouvirem algumas pessoas do público, cada uma das atrizes apresenta seu amuleto e pendura em formato de imagens no varal principal, onde ao longo do espetáculo vai se configurando um altar)

AÇÃO 03

Variações de movimento

(Três performers se encontram após terem conversado com o público sobre qual seria o seu amuleto, retomam as palavras ouvidas e outras que foram ditas por outros/as espectadores/as... e iniciam uma variação de movimentos, lentos, rápidos, se encontram, se olham, olham para o público...os movimentos remetem a apoios)

AÇÃO 04

Sequência - Bairros - Cena Chá

(As performers distribuem xícaras e chá para o público)

Centro

(Sâmia fala o texto feito para o bairro centro, com variações de movimentação, enquanto isso Lia e Cecília distribuem copinhos e chá para o público)

Sâmia: Caminho... a rua Bárbara do início ao fim tem praça... construções... fico pensando no que estaria por vir... o sol quente na cabeça e uma mistura de desejo e cansaço... corro na tarde com as minhas... me amparo. olho as pessoas passando e lembro do meu passado...

(Cecília fala o texto feito para o bairro centro com variações de movimentação)

Cecília: Caminhar por uma rua conhecida até chegar ao seu fim e encontrar uma escada colorida recentemente

Na subida bitucas, camisinhas usadas, lixo, rastros de um uso sorrateiro daquele recorte de cidade.

(continua)

Alto da Penha

(Cecília fala o texto feito para o bairro Alto da Penha)

Para construir este trabalho caminhamos por alguns bairros da cidade do Crato, um deles foi o Alto da Penha. Lá conhecemos Dona Có, uma senhora de quase setenta, que sedenta por contar sua história abriu as portas da sua casa, lamentou suas pernas e narrou com olhar misterioso uma vida dedicada ao trabalho e à educação.

Dona Có nos ensinou:

(as três performers falam juntas)

Que a gente não esqueça de planejar o envelhecer

Um brinde às mulheres que nos receberam...*(brindam chá)*

Batateiras

(Lia fala o texto feito para o bairro Batateiras)

Lia: Natália, Aparecida, Maria, Edite, mãe, mestra, vó
banana amassada com açúcar
corre tirar as roupas do varal

o dentro, o fora
 a casa que a gente carrega
 a casca que a gente inventa pra se proteger
 as plantas que vêm pra nos curar
 Natália nos ensinou sobre: cuidar de algo que cuida da gente
 folhinhas suculentas que majestosamente brotam vidas novas

Cecília e Sâmia (*repetem sussurrando*): “majestosamente brotam vidas novas.”

AÇÃO 05

Carrego? - Balde

(os baldes estão pendurados nos varais, cada performer recolhe seu balde, as três caminham em direção ao centro da cena, se olham, olham para o público. ações: andar, olhar, quando se encontram fazem uma movimentação, até mostrarem para o público o balde, elas colocam o balde na cabeça e começam uma sequência de movimentos.... por fim se sentam de costas com o balde em suas cabeças... o texto inicia)

- **Sâmia:** Era abril de 2020.
- **Lia:** Era uma sexta feira à tarde
- **Cecília:** Anos 2000.
- **Sâmia:** Desde o portão ele começou a gritar.
- **Lia:** Ele chegou em casa com raiva e me xingou
- **Cecília:** Ele me fez uma série de perguntas.
- **Sâmia:** Ele me olhava com ódio.
- **Lia:** Perguntei por que ele estava daquele jeito, ele me empurrou.
- **Cecília:** Ele me perguntou se eu ganhava dinheiro, eu respondi que o meu pai me dava uma mesada, ele fez uma piada sem graça e disse “seu pai bate com a mesa na sua cabeça”?
- **Sâmia:** Ele tentou quebrar a tv e eu não deixei.
- **Lia:** Pedi para ele parar, ele não parou, ele me arrastou até a varanda, seu pai e sua mãe ouviram, foram até a varanda...
- **Cecília:** Eu levei ele até a varanda para ir embora.
- **Sâmia:** Ele me empurrou e eu quase caí.
- **Lia:** Ele me chutava, seu pai e sua mãe ficaram calados
- **Cecília:** Ele me encostou na parede.
- **Sâmia:** Ele me encostou na mesa e tentou socar minha cara.
- **Cecília:** Ele tentou tirar minha roupa.

(TIRAM OS BALDES DA CABEÇA E GRITAM, as performers levantam segurando os baldes olham para o público)

- **Perguntam:** O QUE VOCÊ FARIA? O QUE VOCÊS FARIAM?
- **Cecília:** Eu pedi ajuda pra uma amiga.
- **Sâmia:** Um amigo me salvou.
- **Lia:** A vizinha do muro pediu para ele parar
- **Cecília:** Meus pais denunciaram e ele foi julgado.
- **Sâmia:** Depois de seis meses eu denunciei, consegui medida protetiva por quase dois anos.
- **Lia:** Chamei a polícia e ela veio, eles pareciam amigos e eu louca.
(As performers devolvem os baldes para o varal/altar)

AÇÃO 06**Velas**

Lia: *(Cecília entrega uma vela para Lia. Logo após a entrega Cecília e Sâmia distribuem velas para o público e depois acendem na escada/altar)*

Na infância, meu pai não deixava eu dormir na casa das minhas amigas, mas elas podiam dormir lá em casa. Lembro como até hoje, eu sempre gostei da luz da vela, então quando elas iam dormir lá, acendíamos cada uma sua vela e falávamos sobre o futuro.

(Pausa, contemplação, vela)

Lembro que Silvany queria ser professora, ter filhos(as).

Maria, o sonho dela era ser artista.

Eu queria morar com Silvany e Maria, queria ser independente, namorar, viajar. Silvany foi professora e teve um filho, mas ela foi assassinada pelo seu ex-companheiro, pai do seu filho em praça pública.

Maria também teve sua vida arrancada pelo seu ex-companheiro.

Eu me casei e fui agredida 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, na 8 vez eu consegui sair dessa relação.

(Quando Lia começa a contar os números, Cecília e Sâmia puxam vigorosamente um véu rosa que Lia vai retirando da mochila que está em suas costas, ao chegar no número 8 elas correm na direção oposta e penduram o véu em um dos varais)

Eu nunca contei isso em praça pública, mas talvez essa seja uma forma de diluir essa dor que ainda carrego. Voltar para mim, para me contar sem culpa. Esse é o caminho.

AÇÃO 07**Contar História | Criar Uma Cena**

Sâmia: O objetivo era, criar uma cena, eu fui lá e criei *(cena da corda, Sâmia busca a corda que está na mochila pendurada no varal e começam a brincar de corda e cantar “um homem bateu em minha porta e eu abri” chamam o público para brincar também, após algumas pessoas irem pular corda, inclusive as performers Sâmia solta a corda e vai brincar de pega-pega com Cecília, as duas saem de cena, deixando Lia em cena com a corda)*

Lia: Quando eu tinha 7 anos, o irmão e o cunhado da minha irmã tocaram o meu corpo, eu desejo que isso nunca mais aconteça com nenhuma criança. Que todas as crianças possam estar seguras, nas escolas, nas ruas, em suas casas. É por isso que estou aqui....
(Lia entrega a corda para Sâmia que guarda em sua mochila)

Cecília: A tarefa era: contar uma história e escolher um objeto que te ajudasse a contá-la e eu escolhi essa cartolina vermelha *(aponta para uma cartolina vermelha colada em algum suporte)*. Pensei: Como não se emocionar ao falar da própria história ou de histórias outras que também são um pouco minhas?

desativo as notificações pra começar a escrita

preparo meu corpo

olho ao redor e convido vocês a olharem ao redor junto comigo

desde a barriga da minha mãe me chamam Cecília, contam que Cecília lembra Céu

minha irmã mais nova se chama Marina, de Mar

estamos entre o céu e o mar

Segundo o latim, Cecília também significa

“sábua”,

“guardiã dos músicos”

A sonoridade do próprio nome faz lembrar um sussurro, ou seja, este é um nome feito para ser sussurrado (*as três performers falam o nome Cecília sussurrado*)
 Mas... Por que algo tão pessoal precisa ser compartilhado em praça pública?
 (*direciona a pergunta ao público*) Algo tão pessoal precisa ser compartilhado em praça pública?
 A minha história é também a de MUITAS mulheres
 Sou paraibana, cresci entre a zona da mata, na beira do mar, e o planalto da Borborema e desde muito pequena viajo, gosto de me transportar e de observar o caminho conhecer outras pessoas, jeitos de comer, preparar o café, conversar
 viajar me move
 viajar me trouxe ao cariri, aqui também é minha casa
 aqui pari duas filhas, Maya e Tarsila (*pega na mochila uma foto das filhas e pendura no varal-altar*)
 a primeira muito planejada e a segunda que escolheu vir como um salto nas nossas vidas e desde que coloquei as duas no mundo vivo a constante sensação do impossível
 a impossibilidade de controlar qualquer fato da vida
 a impossibilidade do tempo
 mas mais grave
 a impossibilidade de protegê-las das violências que eu sofri ao longo da minha vida por ser mulher

(Cartazes vermelhos são colados por Cecília, Lia e Sâmia em paredes ou em calçadas, Cecília pede para que um espectador homem leia o conteúdo do cartaz)

**O Brasil ocupa o 2º lugar no ranking mundial de exploração sexual de jovens e crianças, com cerca de 500 mil vítimas por ano.
 Dessas vítimas, 75% são meninas e negras**

Fonte: Agência Senado

(após leitura Cecília, Lia e Sâmia: se encontram no meio da cena e falam juntas)

Cecília, Lia e Sâmia: ela tinha onze anos quando um funcionário do Censo 2000 entrou na sua casa e a assediou

(Cecília e Lia falam cada uma no seu tempo)
 eu desejo profundamente que isso nunca mais aconteça, com ninguém
 e é por isso que eu estou aqui

Sâmia: Ela era assim como eu, ou será que eu sou como ela era?...sua pele negra brilhava ao sol, seu rosto, seus cabelos (*Sâmia faz sutis gestos com as mãos pelo cabelo e braços*)..., mas infelizmente o silenciamento fez parte de nós. Existem muitas histórias sobre ela...alguns contam que ela era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, outros dizem que era uma princesa Nagô/Yorubá... gosto e acredito nas duas histórias... só que infelizmente ela foi arrancada de sua casa, sequestrada e trazida para o Brasil, escravizada por uma família portuguesa. Obrigada a usar um objeto que forçava o seu silenciamento, mas ela foi além...Eu quando era criança queria muito ser advogada, eu queria proteger as crianças de violências, que elas não tivessem que presenciar o que

eu já havia presenciado. Infelizmente naquela época eu não via pessoas como eu em espaços de poder. Mas isso mudou, ainda bem que hoje eu posso ser o que eu quiser e outras iguais a mim também. E como nos ensina Conceição Evaristo nós mulheres, nós mulheres negras devemos “estilhaçar a máscara do silêncio” e hoje para construir este trabalho eu te convoco minha ancestral (*Sâmia retira do bolso de sua calça a bandeira com a imagem de Anastácia*) ANASTÁCIA (*Sâmia grita o nome de Anastácia e pendura a bandeira no varal/altar*)

(Após pendurar a bandeira de Anastácia no altar, as performers pegam os baldes. Cada uma com seu balde adiciona água que contém essência de alfazema, esta água está distribuída em três jarros. Depois de encher os baldes elas começam a cantar a música, durante a canção elas vão até o público cada uma em um ponto e acarinham as mãos de algumas pessoas na plateia, para que sintam os cheiros e integrem o ritual de autocuidado. Retornam para o centro da cena e continuam cantando a música. As três performers fazem um pequeno círculo/triângulo ficam de cócoras e se acarinham entre si pegando um pouco de água que estão nos baldes e molham aos poucos seus rostos, mãos e braços, na intenção de autocuidado, ritual, lavar-se e livra-se. Depois do ritual realizado elas pegam o balde e vão caminhando e saem de cena)

AÇÃO 08

Autocuidado | ritual | cheiro de ervas

Lavar-se | livrar-se

Água, Água

Água escorre e vem molhar

Água, Água

Água escorre e vem curar

Menina, sai pro terreiro e vem brincar

Menina, sai pro terreiro e vem brincar

porElas entrou no terreiro e gritou...

Até o sol baixar

porElas entrou no terreiro e gritou...

Até o sol baixar

(Cantar música inteira 02 vezes)

(Música feita por Sâmia Ramare de Oliveira Mendes)