

**JOÃO VÍTOR FERREIRA NUNES  
MÁRIA BRÍGIDA DE MIRANDA**

## A RESISTÊNCIA SECULAR É FEMININA: DA PESQUISA DE ESCUTA À DRAMATURGIA DA ORALIDADE COM AS MULATAS

### *Resumo*



À luz das narrativas de cinco mulheres nordestinas, coletadas via Pesquisa de Escuta (NUNES, 2020b) entre 2019 e 2021, visei neste artigo discutir acerca da cultura do silenciamento feminino e das violências de gênero. Na trama, desvelam-se histórias de resistência e coragem que foram transformadas em danças performáticas por meio das vivências promovidas pelos procedimentos da Dramaturgia da Oralidade e pela aproximação e apropriação interna da ânima (JUNG, 2000) criativa.

Palavras-chave:

Dramaturgia da oralidade. Energia ânima. Pesquisa de escuta.

# A RESISTÊNCIA SECULAR É FEMININA: DA PESQUISA DE ESCUTA À DRAMATURGIA DA ORALIDADE COM AS MULATO

JOÃO VÍTOR FERREIRA NUNES<sup>1</sup>  
MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> João Vítor Mulato é artista-docente, com formação no curso de licenciatura em Pedagogia (UNINASSAU), Teatro e Dança (UFRN). Especialização em Consciência Corporal, Saúde e Qualidade de Vida (UFRN) e Ensino de Teatro (IFRN). Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGARc UFRN). Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAC UDESC), aonde desenvolve estudos sobre a memória e as histórias de mulheres nordestinas e sertanejas, as Mulato. ORCID: 0000-0003-3066-6623. E-mail: joaovitormulatto@gmail.com

<sup>2</sup> Atriz, Diretora Teatral e Doutora em Teatro pela La Trobe University, Austrália. Professora Associada ao departamento de Artes Cênicas e Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). ORCID: 0000-0002-0828-8585. Email: brigidaudesc@gmail.com.

## **Inflorescência Introdutória – Serpenteando nos estudos de gênero**

O presente artigo constitui-se como recorte da pesquisa de doutorado que está em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAC UDESC), sob orientação da professora doutora Maria Brígida de Miranda (UDESC). Estruturado por meio de uma metodologia da convivência, em contexto de alteridade familiar, tive como objetivo relatar como ocorreu o destampar das histórias orais de cinco mulheres de minha família: Bia Mulato, Edgleide Mulato, Anny Karatine, Anny Karoline e Kaliane Mulato, e parti da perspectiva de que

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despertar a dignidade de um povo, mas também reparar essa dignidade despedaçada (ADICHIE, 2019b, p. 32).

A fim de recontar as narrativas, há dez anos eu me dedi-

co à realização de estudos acadêmicos que têm como protagonistas as mulheres nordestinas e sertanejas. Ao longo das (an)danças, me vi diante de inúmeras lacunas, dentre elas a ausência de documentos e materiais físicos que versem com concretude sobre as histórias de suas vidas. Ao constatar o quão árduo é o ato de registrar as narrativas daquelas que tiveram suas vestes rasgadas, queimadas e destruídas, tal qual suas fotografias, dados e bases de sustentação, colocadas em um emaranhado de corpo-vida, assumo explicitamente que o sistema social que estamos inseridas colabora silenciosamente com a ocultação dos corpos femininos e trabalha de maneira incansável para não deixar vestígios de sua crueldade. A invisibilidade e a falta de documentos e registros – apresentados acima – são alguns dos motivos que elenquei para justificar a incredulidade por parte de alguns indivíduos, que especulam serem tais histórias apenas pura imaginação, fatos fantásticos ou devaneios de quem as escreveu e publicou, acerca das narrativas de mulheres outrora partilhadas.

A historiadora francesa Michelle Perrot, em sua obra *Minha história de mulheres* (2007), questiona a suposição da verdade de que as mulheres têm realmente uma história para ser contada. Quando Perrot mira em tal dúvida, ela demonstra como dá-se a cultura da destruição da memória feminina e brada que ela precisa ser combatida. Posteriormente, no decorrer da obra, a autora estabelece um fio narrativo para afirmar que sim, as mulheres tinham e têm histórias para compartilhar, no entanto foram e são silenciadas, invisibilizadas e mortas. Portanto, como documentar e partilhar tais narrativas?

Quando penso na palavra resistência, automaticamente me vem à mente mulheres e suas histórias e percebo o quão essa palavra é um substantivo que marcou o tempo por meio das revoluções feitas por corpos femininos e/ou feminilizados. Suas lutas e as famigeradas grandes ondas feministas geraram conquistas e

evoluções para boa parte<sup>3</sup> das camadas sociais femininas, beneficiando não apenas alguns desses corpos femininos(es), mas também outros tipos de corpos existentes, e sendo relativamente eficazes para afugentar certos grupos de opressões. Relaciono diretamente a palavra resistência a uma outra: liberdade. As mulheres, desde o seu nascimento, são indivíduos que têm suas vidas ligadas aos ideários sexistas que foram construídos há tempos. Narrativas que assombram por ainda disseminarem o ideal popular de que as mulheres devem ser boas, submissas e que dependem de outro para consolidarem sua existência estão sendo, aos poucos, repensadas e derrubadas por feministas, afrodescendentes, mulheristas, transfeministas. Há tempos, deram início aos processos da quebra dos silenciamentos, e sobre a corrente questão, nos diz a intelectual pesquisadora bell hooks, em *Erguer a Voz* (2019), que

Para nós, a fala verdadeira não é somente uma expressão de poder criativo; é um ato de resistência, um gesto político que desafia políticas de dominação que nos conservam anônimos e mudos. Sendo assim, é um ato de coragem – e, como tal, representa uma ameaça. Para aqueles que exercem o poder opressivo, aquilo que é ameaçador deve ser necessariamente apagado, aniquilado e silenciado (hooks, 2019, p. 36-37).

E sobre atos de coragem e resistência, posto por hooks na citação acima, cabe salientar que os grupos marginalizados se uniram para repensar suas existências e o modus de resistência que melhor lhes beneficiaria a fim de não mais serem o alvo maior das organizações patriarcais, tendo em vista que sempre foram atacadas (os/es) para serem silenciadas (os/es) e os episódios nefastos de invisibilidade e silenciamentos aconteceram e acontecem em escala global. Com isso, tomemos o ato de resistir frente ao caos como uma batalha humana e não apenas de determinada classe, raça ou grupos de indivíduos específicos, de maneira que se faz necessária a derrubada das organizações

<sup>3</sup>O feminismo enquanto estrutura social em seus primeiros movimentos foi bastante eurocentrado, racista e elitista. Parte destas marcas perduram até hoje, em diversos movimentos e epistemologias feministas. Os feminismos negros ou decoloniais, por exemplo, apontam que dividir o feminismo em ondas é excludente frente a resistência de mulheres negras, indígenas, que nunca deixaram ou puderam deixar de resistir. Por este motivo é que inseri no corpo do texto que as conquistas atingiram boa parte, mas não ‘todas’ as mulheres. É importante reconhecer que, tanto a primeira quanto a segunda onda pouco fizeram pelas mulheres negras e indígenas, sobretudo aquelas de classes sociais menos favorecidas.

culturais que atuam como mordanças sociais e impedem sujeitos de encontrarem a si mesmos e emanciparem-se, além de promoverem o silenciamento de mulheres, homens e mulheres transsexuais e de pessoas não-binárias. Portanto, observamos que a união de indivíduos subalternizados (SPIVAK, 2019) sempre ocorreu com o intuito de modificar a conjuntura social para que os indivíduos citados possam livrar-se dos pesos patriarcais que lhe foram impostos, e muitos fizeram de suas vozes e vidas forças motrizes, assim,

Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta (hooks, 2019, p. 38-39).

Para enfrentar o silenciamento de vozes como a minha, uma vez que estou em certa medida distante dos padrões heteronormativos e compulsórios vigentes, me debruço sobre estudos acadêmicos que versam sobre histórias orais de mulheres silenciadas e invisibilizadas, onde busco trazer para o centro corpos(es), nomes e biografias de indivíduos que foram forçadamente obrigados a ocuparem as margens da sociedade. Ouço ritos femininos desde a infância e certamente isto despertou em mim, enquanto artista-pesquisadora e acadêmica, o interesse em valorizá-los nas searas da arte e da academia, e ainda partindo dos pensamentos de hooks, partilho que

Eu me lembro de assistir fascinada a como minha mãe falava com sua mãe, suas irmãs e amigas: a intimidade e a intensidade da fala delas – a satisfação que tinham em falar uma com a outra, o prazer, a alegria. Foi nesse mundo de falas de mulheres, de conversas barulhentas, palavras irritadas, mulheres com línguas rápidas e afiadas, línguas doces e macias, tocando nosso mundo com suas palavras, que eu fiz da fala meu direito inato – e o direito à voz, à autoridade, um privilégio que não me seria negado. Foi naquele mundo e por causa dele que cheguei ao sonho da escrita, de escrever (hooks, 2019, p. 33).

Com isso, em meus estudos de graduações, mestrado e doutorado mirei os holofotes nas narrativas das mulheres de minha família Mula-

to – nordestinas e sertanejas – e esse movimento de coletar, documentar e dançar vem acontecendo desde 2013, por meio da realização de uma Pesquisa de Escuta (NUNES, 2020b), sendo esta uma empreitada teórico-prática que ocorre em campo e em contexto de alteridade uma vez, que ao longo dessa jornada, busco valorizar a oralidade dos sujeitos que foram silenciados. Cabe salientar que essa metodologia da convivência foi confabulada por mim e tem afinado laços de parentesco, cujas relações afetivas abriram caminhos para que as narrativas de mulheres não se perdessem com a passagem dos tempos, mas que fossem documentadas e utilizadas como repertórios para a criação de processos performáticos em dança, quando materializadas nos procedimentos da Dramaturgia da Oralidade, que serão posteriormente debatidos.

Nessa busca por histórias orais pude analisar como as violências de gênero e as várias técnicas de manutenção de poder e manipulação atravessaram as mulheres que dão voz a essa pesquisa, além de observar como a cultura do silenciamento operou em suas vidas. Reitero que foi à luz das narrativas das Mulato que busquei contribuir de alguma forma para a subversão da lógica patriarcal e hegemônica e então descentralizar suas estruturas, trazendo para o centro dessa discussão histórias, urros, vozes e gritos dessas mulheres, cujas vidas foram forjadas com as marcas das violências social e doméstica. Nessa jornada, pretendo valorizar suas histórias de vida, biografias e ancestralidade – uma vez que são mulheres de origem étnica indígena – como também fomentar os saberes, seus costumes e vivências transmitidos no caminhar das gerações. Ao fazer isso, busco contribuir para o rompimento das estruturas limitantes, segregadoras e heterocoloniais.

A pesquisadora americana de literatura Daphne Patai, que realizou seus estudos de pós-doutorado no Brasil sobre histórias orais de mulheres, afirma em seu livro *História Oral, Feminismo e Política* (2010):

Pode parecer irônico que um dos processos mais antigos do mundo – duas pessoas juntas, uma falando e outra escutando – tenha se tornado, nas últimas décadas, o método de pesquisa preferido por mulheres intelectuais e escritoras em tantas

áreas. Isso, contudo, não aconteceu sem transformações e reconceitualizações significativas da metodologia de história oral.

Não há definições consensuais para a história oral. Enquanto método de pesquisa, é uma expressão genérica, encontrada em muitas disciplinas, na qual narradores relatam suas lembranças e experiências em primeira mão, seja sobre assunto delimitado ou sobre suas vidas em geral, para alguém (PATAI, 2010, p. 135).

Dessa maneira, faz-se imprescindível coletar histórias orais de mulheres, sobretudo daquelas que foram excluídas dos registros sociais. Nessa fase investigativa de estudos em campo via Pesquisa de Escuta (NUNES, 2020b), foi investido no Caderno de Memórias (NUNES, 2020b) objeto este de registro de imagens, histórias, desenhos, músicas, ritos e mitos, ou seja, informações importantes para que a posteriori fossem carnificadas, dançadas, expressas na cena.

O Caderno de Memórias é pessoal e não deve ser manuseado por pessoas que não realizaram a jornada em campo, por mais estreitos que seus laços afetivos sejam, por ser tido também como um diário que irá conter informações secretas, as quais pertencem, tão somente, a quem as registraram. Porém, as informações que estarão contidas nele poderão ser compartilhadas com outras pessoas, para que vejam os caminhos tomados ao longo da jornada em campo. Faz-se necessário apontar que o Caderno de Memórias deve fazer parte de toda a trama que acontecer em campo, bem como nos processos de escrituração e carnificação das narrativas.



Imagens 01 e 02: Caderno de Memórias<sup>4</sup> (2021).  
Arquivo pessoal da artista-pesquisadora.

Ao longo da realização da Pesquisa de

Escuta (NUNES, 2020b) constatei que desancorar narrativas de resistência, coragem e lutas femininas é algo urgente, principalmente quando se trata de ritos de mulheres que foram impedidas de serem elas mesmas. Embora tenham experienciado situações adversas, ainda encontraram frestas para atravessar e subverter as condições impostas, escapando, assim, das manipulações patriarcais. Cabe ainda colocar que as Mulato decidiram viver em comunhão umas das outras e sem a condição obscura e solitária de suas intimidades. E, durante a trama em campo, permitiram que seus ritos de passagem (GENNEP, 2011) fossem carnificados, ou seja, estudados e utilizados como repertórios na seara das artes da cena, para então serem dançados, quando amalgamados à ânima (JUNG, 2000) criativa.

#### A realização da Pesquisa de Escuta

A primeira fase da Pesquisa de Escuta aconteceu entre novembro de 2019 e abril de 2020 e a segunda fase de maio de 2020 a junho de 2021, tendo um intervalo de 15 dias devido à urgência de ir a Florianópolis, cidade onde realizo a pesquisa de doutorado. Naquele período, as Mulato voltaram a reunir-se em seus círculos femininos dentro de seus lares, onde foram compartilhadas narrativas e experiências acerca de suas individualidades, e foi perceptível que as alianças entre elas iam crescendo gradativamente. A sororidade pairava e tomava conta de todo o ambiente, se emaranhando ao cheiro de café, chás, bolos e bolachas. Notei que se tratava de um espaço acolhedor e verdadeiramente agradável, propício para acontecer trocas de afetos e informações. É em razão de tal forma de troca (troca de experiências, de vivências, de saberes e realidades) que escolhi a Pesquisa de Escuta, considerada uma metodologia da convivência na qual devemos nos deslocar aos locais em que vivem aquelas que queremos escutar, contemplar, adorar.

Como parte fundamental da realização da Pesquisa de Escuta, as Mulato começaram a trocar experiências através do uso da oralidade e, conforme conversavam, revisitaram lembranças

<sup>4</sup> Esse caderno foi dado a mim de presente pela minha amiga Dayana Roberta Gomes (MA), na cidade de Florianópolis (SC), assim que dei início à realização da pesquisa de campo, em 2019. O mesmo foi feito à mão pela própria artista.



ças do que tinham experienciado em um passado relativamente recente. Meu lugar enquanto artista-pesquisadora era apenas o de contemplação desse encontro, com ouvidos e coração atentos, anotando as informações no Caderno de Memórias (NUNES, 2020b).

No decorrer das várias conversas, Anny Katarine, aos 35 anos de idade, falou sobre a violência doméstica que já enfrentou ao longo de sua vida e o que precisou fazer para poder se livrar do peso deplorável – masculino e patriarcal – que carregava consigo:

Todo mundo precisa aprender a ser só. Somente assim, é que conseguiremos viver e sonhar. Eu, por exemplo, não quero mais viver com ninguém... com homens, claro. Eu necessito estar só, para aprender a cuidar de mim e me amar. Meu defeito foi sempre colocar os homens como prioridade, quando na realidade deveria ser eu minha própria prioridade. Minha última gravidez foi difícil. Eu apanhava calada, quase todos os dias. Teve um dia que Marcos<sup>5</sup> me empurrou das escadas. Eu pensei que ia morrer, eu e o bebê. Quando, enfim, consegui me livrar daquele infeliz, minha vida só caminhou para frente. Mas não pensem que foi fácil. Para que ele se distanciasse de mim, tive que fazer uso de forças outras. Fui para a macumba e fiz um trabalho bem pesado, e ainda enterrei. Pode perceber que ele sumiu no mundo. Nunca mais vai vir atrás de mim. Foi minha pomba-gira que me orientou. Ele não aparece nem mesmo para ver o filho. Na verdade, ele nem lembra desse menino, graças a Deus. Que vá do inferno para dentro (ANNY KATARINE, 2019).

É comovente como tal relato demonstra como o amor, sentimento brando ao mesmo tempo que avassalador, se tornou cúmplice legítimo das agressões e violações realizadas por aqueles que deveriam ser os companheiros dessas mulheres. O famigerado conto do vigário é um golpe antigo que inúmeros homens aplicam em mulheres, tendo como objetivo central a destruição e/ou difamação da imagem, sem muitas oportunidades de reparação. Caso Anny Katarine tivesse experienciado o rito de despedida (morte), com certeza seu relato não estaria neste artigo documentado por meio de sua própria voz, mas sim através de terceiras. A partir disso, é indubitável que há mulheres que estão:

convencidas de sua insignificância, estendendo à sua vida passada o sentimento de pudor que lhes havia sido inculcado, muitas mulheres, no ocaso de sua existência, destruíam — ou destroem — seus papéis pessoais. Queimar papéis, na intimidade do quarto, é um gesto clássico da mulher. Todas essas razões explicam que haja uma falta de fontes não sobre as mulheres nem sobre a mulher, mas sobre sua existência concreta e sua história singular. No teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra (PERROT, 2007, p. 22).

Na roda de conversa, ouvi um outro relato que pode ser lido também como uma situação nefasta de violência e que teve como protagonista da situação Edgleide Mulato, minha mãe, uma mulher de 51 anos de idade. Com os olhos marejados, a mesma afirmou que também passou por inúmeras experiências negativas com aquele que dizia a amar:

Eu já apanhei, já fui expulsa de casa e já fui humilhada. Toda a vizinhança via aquele homem me agredindo e diziam que não podiam fazer nada, pois em briga de marido e mulher ninguém se mete. Nessa história, eu quase morri. Mas Deus viu tanto meu sofrimento que resolveu levar aquele peste para longe de mim. Ele morreu de câncer, e fui eu quem cuidou dele no leito. Nenhuma mulher que vivia gastando o dinheiro dele, foi, ao menos, dar um banho. Hoje em dia, eu não lembro nele nem mesmo quando vou sacar a minha aposentadoria por morte (EDGLEIDE MULATO, 2019).

Quantas mulheres passaram por situações semelhantes? E o que dizer daquelas que não avistaram no horizonte as oportunidades de darem seus depoimentos? Que se perderam nas matas fechadas adentro? É lamentável que só tenham restado rumores sobre o sumiço desses corpos e o consequente apagamento das histórias de coragem e luta dessas mulheres.

Anny Karoline, por sua vez, aos 35 anos de idade, falou abertamente sobre sua experiência de depositar sua confiança em homens e chorou por ter ficado em cárcere na cidade de João Pessoa (PB) por longos 6 anos:

Quando a gente recebe promessas de um mundo melhor, acabamos fechando os olhos para tudo. Até mesmo para nossas mães. Vivi foi presa por 6 anos na Paraíba, e só eu sei o que passava lá dentro. Não tinha muita gente para me dar a

<sup>5</sup> Nome fictício, para não citar o verdadeiro do sujeito que a agredia, pois, o mesmo responde a processos na justiça por agressão, no estado do RN.

mão. Fabrício<sup>6</sup>, rapidamente sumiu no mundo, deixando que eu respondesse sozinha os B.O.'s que não eram meus, mas dele. Hoje em dia eu só quero que minha filha não caia nas mesmas ciladas que eu, pois não é fácil. A gente se sente uma verdadeira idiota. Eu já tive muita raiva na vida, mas agora eu agradeço por ter saído viva. Diferente de outras meninas que conheci nas celas (ANNY KAROLINE, 2019).

Já em outro encontro, no ano de 2020, Bia Mulato, aos 90 anos de idade, relatou sua experiência de vida, informando que nunca permitiu que os homens a governassem e que até mesmo as imposições de seu pai foram objeto de sua insurreição em pleno século XX, no Sertão Potiguar:

As mulheres deveriam ser mais espertas e não acreditar nas juras de amor dos homens. Eles as convencem para depois matar. Por isso que eu nunca quis me casar e viver com um homem, pois eu sei que se eu deixasse, viraria sua escrava, como minha mãe era de meu pai. Eu via minhas irmãs mais velhas apanhando dos maridos, e ninguém podia falar nada. Quando papai quis me casar, eu cortei logo meu cabelo, saía na minha besta para as festas e ficava com vários homens. Eu era nova naquela época. Foi por tudo isso que ele me bateu e expulsou de Sítio do Angico. Eu detesto aquele lugar por isso, porque lá eu fui muito infeliz. Não me arrependo de nada que fiz na vida. Teria feito tudo novamente, só para ser feliz do meu jeito (BIA MULATO, 2019).

Por ter se colocado no mundo como uma mulher independente, ou seja, feminista sem quaisquer teorias, Bia teve que enfrentar o universo e aprender a lidar com a solidão feminina, uma questão que circunda inúmeras mulheres. Sua família a abandonou, afirmando que ela era a maior vergonha que existia entre os/as Mulato. Com isso, teve que aprender a viver só e distante de seu seio familiar.

Inúmeros foram os relatos ouvidos ao longo da primeira e segunda fases da Pesquisa de Escuta e todos são considerados de crucial importância por demonstrar a realidade, e que ocorreu corpo a corpo. Com a fala de Bia, firmamos a realização da segunda fase da jornada que ocorreu em campo da Pesquisa de Escuta. No ano de 2021, em meio à pandemia, ocorreram vários outros encontros, e foi em um deles

que veio à tona o relato de Kaliane Mulato, mulher de 32 anos de idade que tratou sobre a vida de nossas irmãs, e confessou:

Me dói muito ver minhas irmãs nessa vida, de depender de homem e de ser judiada por eles. Eu já disse a meu marido, que no dia que ele levantar a mão para mim, ele pode se preparar, porque, ou ele não fica mais de pé ou não acorda mais. No dia que fizer algo desse tipo comigo, eu mato ou deixo aleijado, porque eu não nasci para ser saco de pancada de macho nenhum. Nem mesmo a voz ele levantou para mim. Sempre foi um homem muito manso, dócil e de fácil convívio (KALIANE MULATO, 2021).

Para além da compreensão sobre o passado de silenciamento que sofreram as mulheres, as histórias de superação, força e inteligência registradas me colocaram diante da possibilidade de repensar o futuro e me propor a contar experiências e trazer informações para que as mais novas de minha família não aceitem possíveis situações de violência. Documentar as histórias dessas mulheres é o mesmo que as valorizar, tendo em vista que por vezes elas foram consideradas indivíduos sem importância para a sociedade.

Encontrei na seara das artes da cena, por meio de uma metodologia da convivência, meios de quebrar com esses silêncios. Portanto, enfatizo a importância de estudos que aconteçam em contexto de alteridade/familiaridade e que se disponham a documentar os muitos relatos de experiência que ainda esperam ser contados.

### **Dramaturgias da Oralidade: vivências nos procedimentos de criação**

As informações lidas enquanto relevantes, coletadas via Pesquisa de Escuta, e que foram documentadas no Caderno de Memórias, passaram por uma seleção feita por mim, artista-pesquisadora, para então serem estudadas corporalmente nas salas de ensaio durante os procedimentos metodológicos da dramaturgia da oralidade, que se trata de investigações teórico-práticas cujo objetivo é observar como as informações e conteúdos extraídos de/em campo ganham corpo, voz e presentificação na cena.

As vivências, a partir dos procedimentos

<sup>5</sup> Nome fictício, para não citar o verdadeiro do sujeito que a fez passar por isso, visto que o mesmo responde a processos na justiça.

da dramaturgia da oralidade, são reconhecidas como processos de carnificação. Trata-se de experiências vividas no e pelo corpo da intérprete/atuante/performer, artisticamente, onde há de se avistar ao horizonte os aspectos e conteúdos da vida real, anteriormente coletadas, se friccionando com informações artísticas, mitológicas, imagéticas, oníricas, fictícias. Essa jornada corporal de carnificação, via procedimentos da dramaturgia da oralidade, é um traçado de individualização que há de levar as artistas-pesquisadoras ao encontro com um eu que vive embaçado, nas camadas internas de sua dimensão interior. Os procedimentos dessa metodologia são:

1. **Seleção de Figuras Elementares:** se refere a uma primeira projeção de supostas personas, deidades e arquétipos que podem vir a conduzir as vivências imersivas e ritualísticas. É interessante selecionar ‘supostas’ figuras em pares, com números acima de quatro, para que os sorteios no jogo das imagens aconteçam de forma espontânea;

2. **Jogo de Imagens:** se trata do sorteio das figuras que devem ser embaralhadas e distribuídas ao chão/mesa para serem elencadas intuitivamente. A seleção faz-se necessária para visualizar quais imagens/figuras irão guiar a trama imersiva;

3. **Vivências Alquímicas:** jogo ritualístico baseado em elementos da natureza (água, ar, fogo e terra) e que há de desvelar as primeiras ações físicas das figuras que foram sorteadas. Neste jogo, a atuante/intérprete há de se deparar com o eu-lúdico que garante uma abertura de oportunidades e que brinca com seus próprios seres elementares;

4. **Jogo com Objetos Pessoais:** ocorre por meio das figuras/personas/deidades/arquétipos que irão manipular alguns objetos para definir suas verdadeiras ações físicas. Esse processo é significativo para que possamos observar o comportamento das figuras;

5. **Caderno de Memórias:** se trata da (re)utilização de um suposto diário para escrever as trajetórias marcantes das personas/figuras/arquétipos, como frases, imagens e desejos para que se elabore um relatório final ou mesmo a dramaturgia;

6. **Cartografia Cênica da Persona:** é o desenhar dos caminhos rumados pela(s) figura(s)

elementar(es) – ou seja, as ações físicas – que por sua vez irão se desvelar pouco a pouco. A Cartografia é imprescindível para tornar perceptíveis os desenhos coreográficos/cênicos;

7. **Dramaturgia Textual/Corporal/Musical:** se trata da última vivência imersiva para organizar e selecionar os objetos que irão para a cena e se transformarão em comunicação artística, onde há de se avistar as músicas, as coreografias e os textos. Em síntese, o estruturamento do processo performático;

8. **Desvelamento do Processo:** é o resultado final daquilo que foi experienciado ao longo das jornadas imersivas, cuja mostra artística deve vir acompanhada de um relatório, apontando as vivências, os procedimentos utilizados e as figuras que surgiram.

Obviamente, os jogos não devem acontecer todos de uma só vez e em um só dia, por serem atividades processuais que necessitam de vivências, maturação, estudos teóricos e práticos para que se compreenda o que desejam falar as figuras elementares e, então, as carnificar.

A sistematização da dramaturgia da oralidade foi algo paulatino em que fui experienciando, estudando e selecionando os procedimentos que deram certo em meu corpo, cujas vivências aconteceram de 2013 a 2021, na graduação em Teatro e Dança da UFRN, no Mestrado em Artes Cênicas da UFRN e no Doutorado em Artes Cênicas na UDESC. Em todos esses espaços acadêmicos, ao realizar estudos metodológicos, de caráter teórico-práticos, vivi procedimentos diferenciados, como a Pedagogia dos Encontros, articulada por Robson Carlos Haderchpek (UFRN), a Metodologia em Artes, confabulada por Luciana Lyra (UERJ/UDESC/UFRN), tal como vivências na Especialização em Consciência Corporal (UFRN), tendo como foco princípios somáticos.

Como parte de um estudo teórico-prático, experienciei em meu próprio corpo aquilo que organizei enquanto metodologia e pude chegar ao resultado final da dança performática *Desalojada* (2019). Nessa investigação processual e imersiva, no ano de 2019, ao fim do Seminário Temático I: Introdução ao Teatro Feminista, ofertada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAC UDESC) e ministrada



pela doutora Maria Brígida de Miranda em parceria com a professora doutora Daiane Dordele, me vi diante da Dramaturgia da Oralidade, indo ao encontro da minha dimensão interna, que se encontra em constante expansão.

Fiz uso dos procedimentos metodológicos de seleção das figuras elementares, jogo de imagens, cartografia cênica da persona, dramaturgia corporal e textual e desvelamento do processo para realizar a carnificação. Com base na dramaturgia da oralidade, a estruturação da Dança Performática Desalojada, apresentada no Departamento de Artes da UDESC, se deu por meio das figuras elementares que surgiram e guiaram a jornada imersiva, dentre as quais podemos citar as figuras da morte, do pássaro, do mago e da donzela, como também o arquétipo do cadeado e do elemento ar.



Imagem 3 – Jogo de Imagens (2019).  
Arquivo pessoal das artistas-pesquisadoras.

Ao longo da comunicação performática, pude perceber que *Desalojada* (2019) fazia referência à história de vida de minha mãe, Edgleide Mulato, e o público pôde ver a história sendo contada corporalmente por algumas personas, como o arquétipo da morte, da moça triste e do pássaro que vive preso. Havia também muitas canções e contos femininos, coletados via pesquisa de escuta. Reitero que a montagem da dança performática foi oriunda de imersões ritualísticas e partiu das relações entre eu e meus arquétipos, havendo um constante jogo entre histórias orais, processos investigativos imersivos e teoria junguiana, mais precisamente a minha ânima criativa, sendo essa a jornada mais

pessoal que realizei.

Desvelar a ânima, enquanto essência feminina que há no interior masculino segundo o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (2000), é um processo que se dá gradativamente na personalidade dos sujeitos. Um eu-feminino que vive embuçado e que não pode ser visto a olhos nu, mas que é presente, faz parte da totalidade dos indivíduos. É comum que a ânima se mostre através das projeções e identificações, revelando-se por meio de imagens e figuras. Nesse traçado, através de um jogo lúdico e significativo entre imagens, narrativas de mulheres, projeções e danças pessoais, cheguei a lançar mão com a ânima:

Vejam a ânima e o animus como a natureza selvagem do ser, como nós somos, contudo, com a sua própria personalidade, mas que atuam sobre nós, complementando a nossa inteireza. Podemos aproximá-las de personas que não somos nós, mas também somos, porém, por outra perspectiva. Um eu que se projeta e se identifica com o todo.

Para estabelecer o contato direto com a nossa ânima/animus, precisamos, primeiramente, descolonizar nossas mentes e nossos corpos. Somente agindo assim permitiremos que atue sobre nós, numa interação subjetiva e fortificante. Evidentemente, a ânima e o animus apontarão no horizonte quem somos e o que carregamos de oculto dentro de nós. Para além disso, elas nos mostrarão suas diversas maneiras de ser, estar e atuar sobre nós. Olhar para minha ânima, meu eu feminino, e fruir sua existência via artes da cena é uma maneira de fazer com que outros indivíduos venham a buscar suas próprias energias/essência, caminhando contra a masculinidade tóxica, opressora e colonizadora. Por fim, ligar-se ao eu feminino é um ato revolucionário, necessário e único. Lançar mão desse eu total tornou-se indispensável e pensar analiticamente a ânima/animus é compreender o que a cultura heteronormativa engessou ao longo dos tempos. Podemos, sim, desengessar esse feminino, retirando-o das camadas mais abissais que existem em nós (NUNES, 2021d, p. 1198-1199).

Dançar as histórias de mulheres é poder vivê-las através da arte do movimento, cuja singularidade do artista vai se revelando a cada rito de passagem. Esse feminino embuçado se encontra diretamente ligado à essência do ser. É a partir dessa incitação artística que os conteúdos que estão alocados em meu inconsciente coleti-

vo/pessoal se conectam, de maneira que há uma troca retroalimentativa entre os seres que circundam pólos opostos e que, todavia, são complementares. São figuras elementares de mulheres místicas, oníricas, arquetípicas, que estão alocadas no âmago de nosso ser, vivendo à espreita, à espera de uma oportunidade para serem vistas e valorizadas. Nessa investigação processual, dei corpo, voz e presentifiquei as histórias das Mulato em uma união singela e sensível com minha ânima, que integrada à dança, possibilitou uma expressão orgânica e ritualística.

Enxergo que dançar é abrir e/ou fechar fendas artísticas, onde se ampliam horizontes acerca do que por ora é expresso. Ou seja, dançar é algo transcendental. Ao longo desses estudos, reconheci que os corpos em estado de dança, ou não, podem ser vistos como lugares de ritos (expressões) e mitos (narrativas), que ultrapassam todas as noções hegemônicas que circundam o ato de dançar, fazendo com que repensemos novas criações e suas danças, os quais fazem eclodir perguntas como: são possíveis outras danças; e quais estão por vir? Partindo desse questionamento, desde 2013, venho me dedicando aos entendimentos do corpo através da linguagem da dança, tendo-a como plataforma para a criação cênica e o autoconhecimento (NUNES, 2020c, p. 412).

Ao passo que danço as histórias de outros indivíduos, estou diante de possibilidades de me conhecer internamente, cujo trânsito entre o “eu” e a alteridade vem à tona de forma poética na cena. Desta forma, cheguei à conclusão que:

Dançar e entender meu corpo, dessa maneira, me ampliou os horizontes, apontando as melhores veredas a ser ocupadas para, enfim, chegar aos entendimentos sobre ele e os demais que estão a minha volta. Constatei, ao longo dos estudos, que a cada disciplina cursada, eu havia de chegar a novos *eus*, fosse aquela que já fui, aquela que um dia eu viria a ser, bem como as figuras arquetípicas que pertenciam a minha interioridade e me auxiliavam nessas descobertas, tendo em vista que também sou eu mesma por outra perspectiva. Tudo, dessa maneira, é uma questão de entendimento do próprio sujeito (NUNES, 2020c, p. 413).

### **Conclusão – Ecoando vozes para dar passos para o futuro**

Faz-se necessário apontar que a jornada realizada em campo por meio da Pesquisa de Escuta (NUNES, 2020b) não se trata apenas

de uma empreitada em formato de entrevistas, com perguntas pré-elaboradas e/ou existentes, mas também de uma troca de experiência com a alteridade, motivo que faz tal metodologia ser reconhecida como uma metodologia da convivência. Nessa pesquisa, levamos em consideração a contação de histórias através da oralidade, a valer todas as informações, saberes, canções e conselhos que as pessoas que estão sendo contempladas tenham interesse em dividir. Por serem narrativas compartilhadas através das trocas orais, esse projeto acadêmico de caráter metodológico revela sua importância nos teores científicos e na veracidade que o circunda, tendo em vista que ao fim da jornada em campo, as histórias orais, contos e músicas se transformam processos práticos, quando vividos na Dramaturgia da Oralidade.

Tal trajetória permitiu a valorização de meus antepassados indígenas, cujos ensinamentos aconteceram de forma oral e em contexto de alteridade, no corpo a corpo e nas trocas de vivências, como nos aponta o poeta mato-grossense Lobivar Matos, dizendo:

Areôtorare é palavra de origem indígena. Entre os bororós era todo índio privilegiado na aldeia onde vivia, como profeta, orador, historiador, contador de lendas, etc. À noite, em volta da fogueira assanhada ou à luz do luar, os bororós se reuniam para ouvi-lo. Espichados na areia, uns; outros, acorados, mas todos atentos, escutavam o verbo do irmão privilegiado, o verbo profético que lhes repetia histórias, que lhes transmitia tradições e que lhes explicava os fatos de maior relevo. Ao explicar a minha gente a significação da palavra que titula este livro, sinto-me como Areôtorare, feliz, rodeado por bororós que me escutem (MATOS, 1935, p. 62-63).

A pesquisadora Daphne Patai (2010, p. 136), afirma que “a história oral se afirmou naturalmente: por facultar acesso às histórias e perspectivas de indivíduos até então ignorados”, e desta forma “poderia oferecer oportunidades únicas para a abordagem tanto da subjetividade como da memória coletiva” (Ibid). A realização dessa Pesquisa de Escuta aconteceu em meu seio familiar a fim de desancorar do imaginário das Mulato suas narrativas de opressão, para que tais passagens não caíam no abismo do esquecimento, e para romper com a imagem de

inferioridade feminina estabelecida em todos os pontos do laço familiar. Enquanto sujeito feminino, tive parte de minha integridade devastada e tal acontecimento levou-me a estudar as múltiplas violências de gênero existentes, bem como suas resistências, lutando em prol, através de atos performáticos de conscientização e as vozes que destes ecoam, de um mundo melhor para todos os tipos de mulheres, uma vez que,

É trabalhando coletivamente para confrontar a diferença e para expandir nossa consciência sobre sexo, raça e classe como sistemas interligados de dominação, sobre os modos pelos quais reforçamos e perpetuamos essas estruturas, que aprendemos o verdadeiro significado da solida-

riedade. Esse é o trabalho que deve ser a base do movimento feminista. Sem isso, não podemos efetivamente enfrentar a dominação patriarcal; sem isso, permaneceremos indiferentes e alienados uns dos outros. (hooks, 2019, p. 67).

Por fim, brado que a resistência secular é feminina, sem qualquer uso de força física ou pressão psicológica feita por elas a outrem, pois as mulheres sempre tiveram inteligência suficiente para saber que para conquistar um lugar no mundo não era necessário subir e/ou silenciar outros/as/es, como os sujeitos patriarcais costumam fazer, mas sim dar a volta entre eles, ou mesmo, juntar-se para reeducá-los.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 64 p. Tradução Julia Romeu.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os Lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 520p. Tradução Waldéa Barcellos.

GENNEP, Arnold van. **Os Ritos de Passagem**. Petrópolis: Vozes, 2011.168p.

hooks, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra** / bell hooks; tradução Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019. 384p.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000. 2º ed. 569p.

MATOS, Lobivar. **Areôtorare: Poemas Boróros**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1935. 274p.

MULATO, Anny Karoline. Pesquisa de Escuta realizada em dezembro de 2019, em Natal, Rio Grande do Norte.

MULATO, Anny Katarine. Pesquisa de Escuta realizada em dezembro de 2019, em Natal, Rio Grande do Norte.

MULATO, Bia. Pesquisa de Escuta realizada em dezembro de 2019, em Natal, Rio Grande do Norte.

MULATO, Edgleide. Pesquisa de Escuta realizada em dezembro de 2019, em Natal, Rio Grande do Norte.

MULATO, Kaliane. Pesquisa de Escuta realizada em dezembro de 2020, em Natal, Rio Grande do Norte.

NUNES, João Vítor Ferreira. **A força e a chuva feminina em um sertão bem masculino: imersão performática nos ritos de passagem de Bia Mulato pela mitologia em arte**. 2019a. 245 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Departamento de Artes, Natal, RN.

NUNES, João Vítor Ferreira. **Ânima e(m) performance: Cartografia poética da feminilidade**. Arte Da Cena (Art on Stage), v. 6, n. 1, p. 186-207, 2020b. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/ac.v6i1.63327>. Acessado em: 5 dez. 2020.

NUNES, João Vítor Ferreira. Escutar, escrever e encenar: intersecções entre his-

## REFERÊNCIAS

tórias orais e dança performática. In: GUARATO, Rafael; MARQUES, Roberta; CADÚS, Eugênia (Org.) **Memórias e histórias da dança por vir**. Salvador. ANDA: 2020c, p. 412-425.

NUNES, João Vítor Ferreira. Desvelando a ânima, próxima às noções de gênero. In: TERRA, Ana(Org.) **Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil?** [recurso eletrônico]. Campinas : Universidade de Brasília. Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021d, p. 1172-1201.

PATAI, Daphne. **História oral, feminismo e política**. São Paulo : Letra e Voz, 2010. 163p.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo : Contexto, 2007. 192p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. 133p.



**Abstract**

In light of the narratives of five women from the Northeast, collected via the Listening Survey (NUNES, 2020b) between 2019 and 2021, I aimed in this article to discuss the culture of female silencing and gender violence. In the plot, stories of resistance and courage are unveiled, which were transformed into performance dances through the experiences promoted by the procedures of Orality Dramaturgy and by the approximation and internal appropriation of the creative anima (JUNG, 2000).

**Keywords**

Orality dramaturgy. Anima energy. Listening research.

Recebido em: 22 set. 2021

Aceito em: 12 nov. 2021

Publicado em: 16 dez. 2021