

João Vitor Ferreira Nunes
(João Vitor Mulato)*

Carnificando em Dança as Histórias

Femininas que Moram em Mim

A dramaturgia da oralidade como caminho de criação

Carnifying in Dance the Female Stories that Live in Me

The Dramaturgy of Orality as a Path of Creation

RESUMO

Neste artigo, buscamos apresentar como se deram os acessos aos porões das memórias das mulheres da família Mulato, sendo elas de origem étnica indígena, que tiveram sua nascente no sertão Potiguar. Vale apontar que no destampar de narrativas, coletadas via Pesquisa de Escuta (Nunes, 2020), o objetivo primal era documentar e, *a posteriori*, dançar, na cena performática, as histórias orais que foram coletadas, quando *carnificadas* nos procedimentos de criação da Dramaturgia da Oralidade, erguida por estímulos sensoriais. Dessa maneira, podemos desvelar que se trata de uma pesquisa que andou se friccionando com temáticas como memória, corpos e histórias orais, erguendo também tripés de interlocução entre algumas teorias e noções de gênero para versar sobre o feminino.

Palavras-chave: Criação em dança; dramaturgia da oralidade; pesquisa de escuta; processos de imersão.

ABSTRACT

In this article, we seek to present how the access to the basements of the memories of the women of the Mulato family took place, being they of indigenous ethnic origin, who had their source in the Potiguar hinterland. It is worth pointing out that in uncovering the narratives, collected via the Listening Survey (Nunes, 2020), the primary objective was to document and, *a posteriori*, to dance, in the performance scene, the oral stories that were collected, when *carnified* in the creation procedures of the Dramaturgy of Orality, guided by sensory stimuli. In this way, we can reveal that this is a research that has been rubbing with themes such as memory, bodies and oral histories, also building tripods of interlocution between some theories and notions of gender to deal with the feminine.

Keywords: Creation in dance; orality dramaturgy; listening research; immersion processes.

A congruência entre corpo, memória e história: a gênese do estudo

Sinto a urgência de inaugurar o artigo com um dos pensamentos da escritora nigeriana e feminista, Chimamanda Ngozi Adichie (2019^b), em que ela afirma em seu livro, *O perigo de uma história única* 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. (Idem, p. 32).

Partindo dessa perspectiva, da importância das histórias em minha vida, questiono-me: quantas histórias moram em mim? Quantas dessas histórias que moram em mim já tiveram holofotes mirados para elas? Ou seja, quais histórias que carrego comigo ganharam vez, voz, corpo e presentificação na cena, na dança? Questionei-me, pois, ainda segundo a autora Adichie, “[...] nosso conhecimento é formado pelas histórias que escutamos, e, quanto maior o número de narrativas, mais completa será nossa compreensão” (Adichie, 2019^b, p. 1^a Contracapa), não apenas das histórias que ouvimos em nosso lar, mas também parte daquilo que está a nossa volta, sobretudo em estudos que ocorrem em contexto de alteridade.

De veras, as histórias me permitem refletir sobre um determinado tema e com isso ganho repertórios e domino assuntos. Elas abrem caminhos para inúmeras compreensões, sejam as nossas ou de outros indivíduos. Para mim, as histórias importam por me levar de um estado físico e emocional para outros – como de alegrias, tristezas, dentre outros –, e também me desloca de uma região para outras – assim me sinto desde a infância, quando as mulheres de minha família Mulato¹ começaram a me contar suas histórias de vida. A partir da ocupação de um lugar de escuta entre elas, percebi o quanto importante era escrever e buscar documentar as histórias de mulheres, sobretudo aquelas que eram agredidas, que foram alijadas dos seios familiares ou mesmo mortas durante fugas.

Documentar, para então dançar, se tornou meu grande objetivo enquanto artista-pesquisadora, cujos estudos verdejaram estradas de diferentes instituições, em fases de graduações, especializações, mestrado e doutorado. Mas para isso, fez-se necessário investir em uma jornada que aconteceu em campo, tendo por título Pesquisa de Escuta, sendo essa uma trama metodológica teórico-prática, que visou destampar histórias orais daquelas pessoas que foram postas em um traçado de inferioridade pelo patriarcado, como as mulheres de minha família Mulato. Trata-se, dessa forma, de uma metodologia da convivência, em que precisei me deslocar para

¹ Mulato é o sobrenome de minha família materna e não um termo pejorativo para diminuir ou *objetificar* outros sujeitos.

os locais que as mesmas atentam viver, como seus municípios, bairros, casas. As trocas em contexto de alteridade foram e são altamente relevantes, principalmente quando se trata de narrativas de sujeitos ora silenciados. A partir de Gayatri Chakravorty Spivak (2019), questiono-me: pode o subalterno falar? E ainda recio em cima: pode o subalterno pesquisar e dançar? Responder a essas perguntas é um de meus objetivos específicos enquanto pesquisadora.

Através da realização da Pesquisa de Escuta, em que me dediquei a conversar com as mulheres de minha família Mulato sobre suas memórias/histórias, pude perceber que é possível que venhamos a conhecer a singularidade de um povo ou indivíduo, a partir do momento que nos deslocamos para os locais que elas/es atentam viver. Logo, reitero que esse artigo se caracteriza como uma pesquisa de abordagem qualitativa descritiva sob o viés da Pesquisa de Escuta e da Dramaturgia da Oralidade em que se busca “[...] valorizar a memória coletiva, as histórias orais, bem como suas contações, as quais contribuem demasiadamente para o fortalecimento das identidades étnicas de um povo ou grupo” (Nunes, 2022, p. 63).

Dessa forma, faz-se necessário tomar cuidado com o que e como contamos as histórias, para que elas não sejam estereotipadas e que calhem dessa maneira no imaginário coletivo.

Na fase de coletar narrativas, cabe frisar a importância de as documentar em algo, como as fiz em meu Caderno de Memórias, sendo este um material indispensável na pesquisa em campo, ou seja, ao longo da realização da metodologia da convivência.

No Caderno de Memórias deve conter informações como poemas, frases, músicas, desenhos, fotografias e imagens, bem como objetos de pequeno porte. Ele não poderá ser manuseado por pessoas que não fizeram a pesquisa em campo. Ou seja, é um material particular e deverá ser visto como um verdadeiro diário. Suas informações só poderão ser compartilhadas com outras pessoas quando, então, a pesquisadora que a realizou se sentir à vontade.



Imagens 1 e 2 – Caderno de Memórias (2021).
Arquivo pessoal da artista-pesquisadora.

É partindo desse caos que vivo, neste arquivo, desvelar como aconteceram meus estudos acerca do uso das memórias femininas na seara das artes da cena, cujas histórias orais foram coletadas via Pesquisa de Escuta e mais tarde *carnificadas*, a partir de imersões nos procedimentos da Dramaturgia da Oralidade – que adiante serão apresentados.

Assim, dei ênfase a linguagem artística da Dança como solo fértil de realização de processos de *carnificação* das narrativas outrora ouvidas. Dar corpo às histórias é o mesmo que poder revivê-las novamente, mas em uma dimensão lúdica, criativa, poética. Diferenciada. Única. É desta maneira que dou andamento às empreitadas teórico-práticas na seara das artes da cena, visibilizando o feminino a fim de que venham a conhecer aquelas que comigo caminham para versar sobre as temáticas de *corpos, memórias e histórias*, que desaguam em dança.

Nesse material há uma constante revisitação, não apenas às mulheres e suas memórias, mas também da pesquisa de si, a saber a cultura, a ancestralidade. Com a realização, a mesma amplia e contribui para o campo da Dança e da Educação, em especial quando trata de uma aprendizagem que se dá por meio da escuta e da convivência e, a partir daí, das falas e lembranças das Mulato, onde puderam ser transformadas em partituras coreográficas. Uma aprendizagem da cultura alicerçada pela escuta, pela oralidade e pela

memória como experiências do mundo vivido por outros indivíduos; logo uma aprendizagem que se dá pela memória corporal e que a partir da convivência são transformadas em dança.

Entre corpo, memória e história, as danças

[...] costumo pensar que as memórias estão em nós arraigadas para além da ocupação de um grande lugar em nossa consciência/inconsciente, mas vale salientar que elas estão, também, em toda nossa pele, percorrendo em nosso sangue, cravadas em nossas unhas. Podemos dizer que as memórias e histórias também são corpos que vivem. Por isso, o motivo é que as narrativas se emaranham, se retroalimentam e vão se metamorfoseando ao longo das contações. Assim, faz-se mister apontar que em nossas memórias há tradições, costumes e feitura oriundas de nossas antepassadas. (Nunes, 2022, p. 64).

Através disto, não há como negar que em inúmeros momentos de nossas vidas fazemos uso das memórias e, com isso, constatei que sem o momento presente – o aqui-agora – não há como ter repertórios no futuro e nem será possível acessar os porões do passado. A memória, dessa forma, nos dá consciência, como também nos leva aos solos do inconsciente e a partir desse trânsito posso dizer que ela é algo inerente a nós, sujeitos, e que podem ser utilizadas quando necessário.

O corpo, por sua vez, “possui uma capacidade própria de memorizar situações. Cada um com suas particularidades e peculiaridades, e isso é algo pertencente ao *inatismo*, ou seja, nasce

com o próprio sujeito” (Nunes, 2019, p. 23). É dessa maneira que vejo as histórias e memórias como corpo, pele, cavidades internas, que tem suas emoções e infinitas possibilidades de se manifestarem. Elas possuem diferentes modos de serem vistas, transmutadas. Com isso, nossos conhecimentos não são formados apenas pelas histórias que escutamos e/ou conhecemos, como apontou Chimamanda N. Adichie, mas também cabe a nós pensar como somos feitas delas, ou seja, as influências, em um constante trânsito retroalimentativo.

A pesquisadora junguiana, Clarissa Pinkola Estés, por sua vez, em *Mulheres que correm com os lobos* (1994, p. 149 – 150), afirma que,

Na psique instintiva, o corpo é considerado um sensor, uma rede de informações, um mensageiro com uma infinidade de sistemas de comunicação – cardiovascular, respiratório, ósseo, nervoso, vegetativo, bem como o emocional e o intuitivo. O corpo usa sua pele, sua fásia e sua carne mais profunda para registrar tudo que ocorre com ele. Como a pedra de Rosetta, para aqueles que sabem decifrá-lo, o corpo é um registro vivo de vida transmitida, de vida levada, de esperança de vida e de cura. Seu valor está na sua capacidade expressiva para registrar reações imediatas, para ter sentimentos profundos, para pressentir. O corpo é um ser multilíngue. Ele fala através da cor e da temperatura, do rubor do reconhecimento, do brilho do amor, das cinzas da dor, do calor da excitação, da frieza da falta de convicção. Ele fala através do seu bailado ínfimo e constante, às vezes oscilante, às vezes agitado, às vezes trêmulo. Ele fala com o salto do coração, a queda do ânimo, o vazio no centro e com a esperança que cresce. O corpo se lembra, os ossos se lembram, as articulações se lembram. Até mesmo o dedo mínimo se lembra. A memória se aloja em imagens e sensações nas próprias

células. Como uma esponja cheia de água, em qualquer lugar que a carne seja pressionada, torcida ou mesmo tocada com leveza, pode jorrar dali uma recordação.

Dedico-me, pois, ao processo de resgatar e reviver o passado – meu e de outras – na seara das artes da cena, com ênfase na linguagem da Dança, dando-lhes novas roupagens no aqui-agora, na cena performática, por meio da arte do movimento, da interpretação. A fim de realizar um estudo congruente, em que intersecciono noções de corpo, memória e histórias, e que desaguam na cena, brado que parte daquilo que fora vivido por nós no passado “[...] acaba por tornar-se um acervo no momento presente, e, que, de certo modo, é um grande contribuinte para que venhamos traçar novas linhas enquanto projeções em um efêmero e utópico presente/futuro” (Nunes, 2019, p. 23). Além disso, costumo pensar que todas, todes e todos nós somos seres dançantes, ou seja, em todos os corpos há danças. E mesmo no menor movimento realizado é possível enxergá-la. Dessa maneira, ela – a dança – está para além do ato de reproduzir movimentos, de dominar técnicas e dialogar sobre questões estéticas.

A dança é um possível modo de viver e nos convida a arriscar, experimentar e os movimentos feitos pelos indivíduos são potências transformadoras que podem ser lapidadas, nos levando aos diversos estados corporais, que desaguam na criação artística. Não há como

conhecer a dança senão vivendo-a, sentindo-a se irradiar pelo corpo, poros, carnes, líquidos, sangue, memórias.

Através do corpo e da dança, relacionando memória e história, transcendemos e é neste transcender que criamos mundos por meio da arte do movimento, como também desconstruímos e construímos os espaços, alteramos as lógicas do dançar e percebemos que as coisas não são externas a nós, mas algo que faz parte de nossos corpos como um todo.

Como experiência própria, ao dançar me sinto livre, sujeito que atravessa e é atravessada, que se descobre a cada rito de movimento. Em resumo, sem que eu me permitisse movimentar e enxergar a dança em mim, essa dança que hoje faço não existiria, as quais coadunam com memórias, corpos e estados de presença, sensibilidades particulares. É nessa perspectiva que atravesso às frestas, sem medos e bloqueios, mas armada de criatividade para então dar corpo, voz, vez e presentificação aos ritos de passagem (Genep, 2011) outrora colhidos, via Pesquisa de Escuta. Os ritos de passagem, posto pelo autor Arnold van Genep, é tudo aquilo que acontece com nós mesmos, em suma, as situações do cotidiano e eles nos transformam gradativamente.

Em minha jornada enquanto artista e pesquisadora em Artes, viso destampar e desancorar do imaginário de outrem, suas histórias,

memórias, canções; suas verdadeiras libertações, para então transformar em danças performáticas.

Capitaneada por histórias de força e coragem

Desde 2012 tenho me dedicado a me fazer inúmeras perguntas e não posso deixar de apontar que elas me guiaram para as estradas da compreensão, dos riscos, do abrir-se ao novo, da urgência de ser dança e corpo, como também dos estados de ruptura, da desobediência. Tais perguntas foram: *o que pode um corpo? E se não for 'um corpo', mas um conjunto de corpos, o que podem? E se, além de serem corpos em motim, sejam femininos, sujeitos nordestinos e periféricos, o que elas continuam podendo com seus corpos? E não menos importante: quais e onde estão suas potências nessa sociedade que tanto invisibiliza e ceifa sonhos e vidas?*

Dentre as indagações, investir nas histórias que ouvia no passado, na ocupação de um lugar de escuta entre as mulheres de minha família Mulato. Histórias de coragem e superação, força e inspiração. Histórias e corpos de mulheres que foram silenciadas, impedidas de serem elas mesmas, e que sempre se 'atreveram' a lutar contra todas as imposições, fazendo uso de seus instintos mais selvagens. Em meio ao caos, elas conseguiram encontrar suas vozes. Esses encontros de vozes, a meu ver, coadunam com que a

pesquisadora americana bell hooks, em *Erguer a Voz* (2019), afirma quando diz que,

[...] 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 (Idem, p. 36 – 37).

Como ato de resistência, insiro aqui um pouco da história de vida de Bia Mulato, minha avó materna, que desde muito nova lutou bravamente contra o patriarcado e suas regras, mesmo sendo punida fisicamente. Porém, faz-se necessário regressar o tempo e falar que o berço nascente das/os Mulato foi o Sertão, e fora lá, entre matos secos e falta d'água, que elas começaram a travar batalhas contra a cultura do silenciamento e a invisibilidade feminina, tão presente na região, das imposições sexistas, das narrativas fantasiosas que circundavam (circundam) o sujeito mulher. Após várias observâncias, Bia Mulato começou a ir contra todas as regras impostas pelo seu pai e por ter ido contra, foi punida de diversas maneiras por toda infância e adolescência. Concomitante a isto, eis que chegou o dia que foi expulsa de seu seio familiar por, simplesmente, ser uma mulher com prática feminista ferrenha, embora não tivesse teoria, por ter dito vários **NÃO** às regras.

Erguer a voz, dessa forma, é algo altamente perigoso para mulheres que nascem/vivem em seios familiares com presença de sujeitos conservadores, em que impera 'o masculino', pois esse ato poderá ser pago com suas vidas: ou elas são talhadas em uma violência doméstica ou são expulsas desses lugares. Bia, além de ter vivido inúmeras violências, também foi alijada e com isso teve que aprender a viver sozinha na capital de seu estado, em Natal, no Rio Grande do Norte.

Outra história oral que aqui insiro é de minha mãe, Edgleide Mulato, que foi totalmente contrária à sua mãe Bia, em que se 'permitiu' viver, mesmo sofrendo, sob o poder daquele que deveria cuidar dela. Posso dizer que sua vida se resumiu à dedicação ao lar, às filhas e à alimentação da narrativa hegemônica de que nasceu para servir. Por essa violência ser tão reproduzida em contexto social, acaba por ter caído no 'achismo' de que deveria viver nessas condições: servindo, servindo e servindo. Mesmo com tantos conselhos, de que ela deveria se libertar dessas presilhas, a mesma não conseguiu se distanciar das narrativas assombrosas. Nenhuma mulher precisa viver assim, talhada numa violência social e doméstica, pois há outros modos de se viver, de florescer em diferentes estações e lugares (Nunes, 2019).

Podemos perceber que há duas histórias diferentes de mulheres, sendo elas mãe e filha, e que a segunda, Edgleide, poderia

ter utilizado Bia como referência para não aceitar nenhuma imposição vinda dos homens. Compreendo, também, que a mesma teve medos de ser expulsa – e que disse isso ao longo da Pesquisa de Escuta –, contudo, acredito que foi pior para ela ser tão maltratada, humilhada e agredida, visto que esses ritos deixaram sequelas incuráveis por todo seu corpo. Em resumo, ela não conseguiu dizer não, como Bia disse em sua adolescência, mas reitero que a mesma não teve qualquer culpa com relação aos casos e desafios enfrentados, uma vez que acreditou no amor, na esperança de mudanças.

Foram esses dois ritos de passagem que moram em mim que utilizei como repertórios para a realização de comunicações cênicas, contudo, antes das narrativas terem chegado a se transformar em danças, passaram pelos procedimentos da Dramaturgia da Oralidade, sendo este um caminho de e para a criação artística, que é experienciado via processos imersivos ritualísticos. Adiante apresentarei os procedimentos utilizados e o resultado cênico.

A dramaturgia da oralidade como caminho de criação: a prática

Munida de histórias orais de mulheres nordestinas e sertanejas, parti para as imersões ritualísticas tendo como plataforma a linguagem da dança. Nas salas de ensaio reuni imagens que poderiam me guiar nas jornadas corporais e assim me vi diante de algumas figuras arquetípicas, enviadas de meu inconsciente para

minha conscientização por minha *ânima* (Jung, 2000). As imagens eram: da *deusa*, da *senhora*, do *pássaro*, da *bruxa*, do *mago*, do *ar*, da *água*, da *morte* e do *cadeado*. A seleção aconteceu de forma inconsciente, em que me vi projetando as referidas imagens em meu corpo. Logo, realizei buscas pela internet de tais imagens fazendo-se necessário, dessa maneira, não querer guiar a trama investigativa e permitir que o campo interno organizasse as ideias da prática cênica.



Imagem 3: figuras arquetípicas, enviadas de meu inconsciente para minha conscientização por minha *ânima*. Fonte: Google.

A *Seleção das Figuras Elementares* – sendo este um dos procedimentos de criação da Dramaturgia da Oralidade – foram primordiais para o alavancar da comunicação artística. Elas, por sua vez, podem guiar a intérprete por toda a jornada. As figuras podem

ser vistas como projeções que possibilitam o emergir de algumas imagens internas alocadas na conscientização ou no inconsciente pessoal.

Após essa primeira tarefa, parti para o segundo procedimento, que foram as *Vivências Alquímicas*, em que as imagens do *Ar* e da *Água* foram os motes fundantes para o estudo corporal. Ou seja, tive como base os elementos da natureza e, através de imersões corporal, me vi aproximando esses elementos inconscientemente, fazendo uma alquimia entre elas. Logo, meu corpo foi afetado e passou a criar. O ar e a água foram complementares nesse estudo. Assim, nada mais justo do que me deixar ser levada pela criação. Foi, então, que nessa imersão corporal me vi diante de figuras arquetípicas² que faziam parte de minha dimensão interior e elas foram se fazendo presentes a cada deleite.

O arquétipo da *moça* e do *pássaro* se fizeram visíveis no elemento *ar*, enquanto o da *morte* e da *bruxa*, no elemento *água*. Tomei, então, como referências essas quatro figuras e elas foram alinhavando toda a jornada. Não se tratou de uma ‘escolha’ propriamente dita por parte de minha conscientização, mas de meu inconsciente. Ou seja, foram as figuras supracitadas acima que fizeram entrar em ebulição a prática corporal. A todo momento da

² Arquétipo, segundo o junguiano Murray Stein, em seu livro *Jung, o mapa da alma* (2006), aponta que se trata de um padrão potencial inato de imaginação, pensamento ou comportamento, e que pode ser encontrado entre seres humanos em todos os tempos e lugares.

jornada imersiva na Dramaturgia da Oralidade é preciso o inconsciente guiar e criar.

Através das imersões nos procedimentos de criação da Dramaturgia da Oralidade é possível que cheguemos a desvelar parte das coisas que estão alocadas em nossa dimensão interior. É uma investigação retroalimentativa e que reforçará que quase nada em nós fica embaçado, à espreita, mas que se mostram para que sejam valorizados, como parte das informações presentes em nosso inconsciente pessoal. Ainda sobre as vivências na Dramaturgia da Oralidade, elas acontecem, justamente, nesse cruzamento entre histórias orais de uma vida real e universo criativo cênico, pois é nesta relação que podemos ver mundos se entrecruzando constantemente.

Após as duas primeiras imersões processuais – *Seleção de Figuras Elementares* e *Vivências Alquímicas* – me dediquei a trazer para o corpo movimentos que remetessem às histórias orais de Bia e Edgleide, coletadas via Pesquisa de Escuta. Não demorou muito para que eu percebesse que os movimentos corporais mais reproduzidos eram de sufocamentos, de manipulação e tentativas de liberdade. Posso estar errada, mas parte dos movimentos presentes me remeteram às situações experienciadas por elas no passado e que foram vistas por mim desde minha tenra idade. Algo que é fortemente presente em meu imaginário e não apenas em suas palavras e histórias de coragem e resistência.

Logo, me direcionei para o último procedimento utilizado ao longo das pesquisas corporais, sendo a *Dramaturgia Corporal*, em que, de fato, se costura todo o processo cênico e o mesmo é levado para os palcos. Faz parte da *Dramaturgia Corporal* a seleção e organização das músicas, coreografias e textos, e nessa comunhão, se chega à cena final. Assim, no *Desvelamento do Processo*. As cenas coreográficas criadas nessas imersões foram: *Infinito Delírio* (2018), onde avistei no horizonte os desejos de minha avó materna, Bia Mulato, que estão voltados ao carnal, aos amores e seus afetos por outras pessoas.



Imagem 4: Coreografia *Infinito Delírio*, 2018.
Arquivo pessoal da artista-pesquisadora.
Fotos: Leila Bezerra (2018).

A coreografia *Infinito Delírio* acontece, com mais frequência, no nível médio e baixo, como se o desejo estivesse no chão, no centro da pélvis, enraizado. No nível alto, acontece a interação com o público, onde faço alguns convites para quem está assistindo entrar na dança. Nisso, saio da zona coreografada e rumo para a improvisação, me adaptando aos corpos alheios, respeitando a interação e compreendendo o processo daquilo que é o outro criar ou mesmo se deixar levar. Relacionando as imagens arquetípicas outrora elencadas/apresentadas, uma vez que foram essenciais para a construção da prática, aponto que a figura da *Moça* e do *Pássaro*, junto ao elemento *Ar*, foram significativos. Tudo foi estruturado a partir dessa fricção.

Já, na coreografia *Angústia de Viver Só/Junta* (2019), são mais ações físicas pelo espaço, perpassando por situações que envolvem emoções como a tristeza e a busca por algo que não se sabe o que é. Remete em algumas pessoas a sensação da loucura, da perturbação.



Imagem 5: Coreografia: *Angústia de Viver Só/Junta* (2019).
Arquivo pessoal da artista-pesquisadora.
Foto: Dayana Roberta Gomes (MA).

Na imagem acima, fotografada no Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), estou com as mãos na cabeça em que reflete a loucura de Bia e Edgleide Mulato, bem como o seu despertar para a idade senescente, como também o fato dela se ver sozinha em seu lar, seu mundo. Essa coreografia acontece em nível alto, com torções do tronco, pernas e braços. O ápice na trama está nas ações físicas realizadas, no descontrole, nos choros. Para a

organização da cena, avistei no horizonte as figuras da *Morte* e da *Bruxa*, diretamente aproximadas ao elemento da *Água*.

Posso dizer, a partir do que foi apresentado, que corpos, memórias e histórias orais se *coafetam* constantemente e podem ser *carnificados*, ou seja, trazidos para o corpo e levadas para a cena performática, transformando-se em repertórios de e para a criação artística. Para mim, histórias orais de mulheres devem ser espalhadas pelo mundo para que outras pessoas as conheçam e aprendam a ouvir ainda mais as histórias daquelas que juntas deles residem, uma vez que,

[...] há um apagamento social ocasionado pela cultura machista e misógina, e isso não é de hoje, mas de muito e muito tempo. Algo que se encontra arraigado, entretanto nada difícil de ter suas raízes arrancadas de uma vez por todas dos solos. Dificilmente, vemos homens lançando mão de histórias de mulheres, e quando lançam, as colocam em segundo plano, e quando em primeiro, pude notar a partir das leituras já realizadas que parte delas tem seus corpos/es objetificados/es. Esquecem da virilidade, da força e da inteligência feminina. Por esse e outros motivos, mulheres tem se dedicado a ouvir outras mulheres, a escrever sobre si ou sobre outras, afinando os laços por meio da sororidade. (Nunes, 2021b, p. 62).

Pensando nas diversas situações que levaram as mulheres de minha família Mulato ao silenciamento, fez-se necessário realizar esse estudo e documentar suas narrativas/histórias, para que não viessem a cair no abismo do esquecimento. Essas narrativas dançadas

ocorrem por um processo de aprendizagem que se organiza a partir da relação com o meio social. É importante considerar e reforçar que se dá, também, pela escuta sensível e pela convivência.

Nessas experiências de convivência com as Mulato escutar é importante, pois não existe escola de formação para essa aprendizagem da cultura. Enquanto intérprete-criadora dessas memórias das Mulato sinto-me uma agente ativa na busca do conhecimento; torno-me, então, sujeita da própria aprendizagem e não como mero objeto sem respostas e saber. Pensar essa aprendizagem da cultura como Educação a partir da Dança, celebrada no corpo, na convivência e na memória é

[...] pensar em um educar que inclua a criatividade, a flexibilidade, a sensibilidade, o entusiasmo, o amor, o corpóreo, o estético. Porém, não negando o prosaico de nossas vidas, mas sim poetizando-o, para que poesia e prosa possam gozar de instigantes diálogos. No contato com esse sentido estético da vida, percebemos que a dança pode ser compreendida como educação capaz de permitir e despertar um sentido de beleza, que não se prende a padrões ou dicotomias, mas que rejunta fragmentos e abre novos horizontes para uma vida que não negue a sua realidade paradoxal (Porpino, 2006 p. 138).

Nesse sentido, concordo com Porpino (2006), quando comenta que esse educar extrapola o modelo linear e hermético existente e pode dialogar com outras possibilidades de educação que vão além do ensino formal. A dança, como comenta a autora citada, e provavelmente os folguedos populares, possibilitam

vivências estéticas desveladoras da plasticidade do corpóreo, propondo, dessa forma, situações de ensino-aprendizagem que se dão no corpo como uma concepção de educação mais humana.

Daquilo que faz parte de mim e espalho pelo mundo

A confabulação do caminho de criação – Dramaturgia da Oralidade – emergiu de algumas vivências corporais que me ocorreram entre 2013 e 2022, de pesquisas de graduações, especializações, mestrado e doutorado e em fase de organização da trama, me questionava acerca do que tivera me levado para a cena nesses dez anos de estudos dedicados à seara das artes da cena, e hoje posso e consigo responder que foram as histórias orais coletadas em contexto de alteridade, cujas narrativas despertaram e aguçaram meu lado sensível, ampliaram minhas percepções sobre os estudos de corpo, do uso das memórias, chegando, então, em mim mesma.

Assim, as histórias de outras pessoas são motes fundantes de estudos teóricos e práticos no campo fértil da Dança. Faz-se mister apontar que ambos os conceitos difundidos por mim, artista-pesquisadora; tanto da Pesquisa de Escuta – jornada em campo – como da Dramaturgia da Oralidade – caminhos de criação – emergiram da estreita relação com as mulheres de minha família Mulato, numa troca infindável e retroalimentativa.

De fato, elas foram minha fonte primal de criação artística e, acredito que não há nada mais importante em estudos que são engendrados nos solos das artes da cena do que conhecer a outros, a saber suas histórias, biografias, como a si mesmo, a própria inteireza. Ou seja, faz-se necessário aprender a ouvir demais pessoas, bem como a se ouvir. Sobre o fato e urgência de escutar, presente na realização da Pesquisa de Escuta (Nunes, 2020), posso apontar que, por meio dela é possível

[...] estabelecer trocas de saberes, histórias e conhecimentos em contexto de alteridade. A Pesquisa de Escuta, por sua vez, possibilita que artistas-pesquisadoras passem a destampar ritos que outrora estavam ocultos [...], como também pode ser estabelecida numa relação íntima consigo mesma, via processo de individuação, e que será reconhecida como uma pesquisa sobre si, onde o sujeito conhecerá seus limites, suas particularidades e totalidade. (Idem, p. 190).

Como nos fala a nigeriana Chimamanda N. Adichie (2019b), que devemos escrever sobre aquilo que conhecemos, sigo minhas empreitadas acadêmicas sendo capitaneada pelas narrativas das mulheres de minha família Mulato, na intenção de desvelar novas histórias psíquicas, arquetípicas, orais e corporais, sendo dançadas mundo afora. Histórias de mulheres devem conquistar espaços outros que não apenas o interior de suas intimidades, como frequentemente acontece. Busquemos, pois, subverter as lógicas hegemônicas e patriarcais.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejam todos feministas** / Chimamanda Ngozi Adichie; tradução Julia Romeu. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única** / Chimamanda Ngozi Adichie; tradução Julia Romeu. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2019b.

GENNEP, Arnold van. **Os Ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2011.

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 mitodologia em arte**. 2019. 244f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

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

NUNES, João Vítor Ferreira. de. **A resistência secular é feminina: da pesquisa de escuta à dramaturgia da oralidade com as Mulato**. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 11, n. 2, p. 64–77, 2021b. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8667062>. Acesso em: 3 ago. 2022.

NUNES, João Vítor Ferreira. **Saberes das mulheres, com curas e aberturas de caminhos: as histórias contadas pelas minhas mais velhas, coletadas via pesquisa de escuta**. **Das Amazônias**, [S. l.], v. 5, n. 01, p. 62–75, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/amazonicas/article/view/6169>. Acesso em: 3 ago. 2022.

PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é educação**: interfaces entre corporeidade e estética. Natal: EDUFRN, 2006

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

***João Vítor Mulato** é artista-docente interdisciplinar, com formação nos cursos de Licenciatura em Pedagogia (UNINASSAU), Teatro e Dança (UFRN). Especialização em Consciência Corporal, Saúde e Qualidade de Vida (UFRN), Ensino de Teatro (IFRN) e Artes (UFPeI). Mestra (PPGArC UFRN) e Doutoranda Artes Cênicas (PPGAC UDESC). E-mail: joãovitormulatto@gmail.com Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3721151240251862>. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-3066-6623>

Submetido em: 22/04/2023

Aprovado em: 12/06/2023