

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Compostagem para um solo fértil: processo e poética no espetáculo *galhada*

Alice Stefânia Curi

Para citar este artigo:

CURI, Alice Stefânia. Compostagem para um solo fértil: processo e poética no espetáculo *galhada*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 57, abr. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573101572026e0103

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Compostagem para um solo fértil: processo e poética no espetáculo *galhada*¹

Alice Stefânia Curi²

Resumo

Relatam-se aspectos da peça solo *galhada, em tempos de fissura*. O processo envolveu colaboração artística nos eixos de dramaturgia, visualidade, atuação, movimento e sonoridade. *Compostagem* é metáfora para essa criação coletivizada que extrapolou funções estanques e preestabelecidas, e em que matérias e alteridades inventivas e críticas atritaram e se imiscularam em *humosidade* cênica. Tal termo se conecta à temática do espetáculo, que discute a devastação em curso no Antropoceno. Em cena, opera-se com princípios de dramaturgia atorial e elementos da peça-palestra em uma poética performativa que fricciona pesquisa corporal, música ao vivo, sons pré-gravados e imagens em vídeo.

Palavras-chave: Antropoceno. Compostagem. Dramaturgia atorial.

Composting for a fertile solo: process and poetics in the performance *galhada*

Abstract

This text describes aspects of the solo play *galhada (branching out), in times of fissure*. The process involved artistic collaboration in the areas of dramaturgy, visuals, acting, movement, and sound. Composting is a metaphor for this collective creation that transcended pre-established functions, with inventive and critical materials and alterities intermingled in scenic humus. This term is connected to the theme of the show, which discusses the devastation of the Anthropocene. The scene operates with principles of performer-led-dramaturgy and elements of the lecture play in a performative poetics that combines bodily research, live music, pre-recorded sounds, and video images.

Keywords: Anthropocene. Composting. Performer-led-dramaturgy.

Compostaje para un solo fértil: proceso y poética en el espectáculo *galhada*

Resumen

Este texto analiza aspectos de la obra unipersonal *galhada (rama), en tiempos de fisura*. El proceso implicó colaboración artística en las áreas de dramaturgia, visuales, actuación, movimiento y sonido. El compostaje es una metáfora de esta creación colectiva que trascendió funciones preestablecidas, y en la que materiales inventivos y críticos, así como alteridades, se entremezclaron en una especie de humus escénico. Este término se conecta con la temática del espectáculo, que aborda la devastación en el Antropoceno. La escena opera con principios de dramaturgia actoral y elementos de la obra de conferencias en una poética performativa que combina investigación corporal, música en vivo, sonidos pregrabados e imágenes de vídeo.

Palabras clave: Antropoceno. Compostaje. Dramaturgia actoral.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Gustavo Alexandre de Paiva. Mestrado em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB, 2021). Graduação em Letras – Português (Bacharelado) pela Universidade de Brasília (UnB, 2017).

² Pós-doutorados junto à Universidade de São Paulo (USP, 2025) e à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2019). Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA, 2007). Mestrado em Artes pela Universidade de Brasília (UnB, 2000). Graduação em Interpretação Teatral pela UnB (1995). Professora Titular da Universidade de Brasília.  alicestefania@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/9146481096222653>  <https://orcid.org/0000-0002-5746-4362>



Proposta

Esta pesquisa ocorreu no contexto de um estágio pós-doutoral junto à USP³ e assumiu perspectivas metodológicas alinhadas à pesquisa performativa (Haseman, 2015) e à prática como pesquisa – PAR (Nelson, 2013; Fernandes e Sialom, 2022). Propôs-se um laboratório de criação de um espetáculo solo que se debruçou sobre sensibilidades e existências diversas, em uma investigação crítica acerca do Antropoceno⁴, considerado por alguns pensadores como uma nova Era geológica caracterizada pelo impacto de ações humanas predatórias ao planeta; ou Capitaloceno, como defendem aqueles que percebem que a crise ambiental que vivemos não é agravada por ações de todos os humanos indistintamente, mas especialmente por aquela parcela de pessoas que concentra e acumula capital e poder de consumo; ou, ainda, Plantationoceno, terminologia que faz referência à continuidade do projeto colonial em suas dinâmicas de subalternização, escravização e exploração não apenas na relação com outros seres humanos, mas remetendo ainda à pressão da monocultura e da indústria agropecuária nos processos de devastação do planeta⁵; entre outras designações⁶.

Nossa abordagem se insere em um debate anticolonial, na medida em que aqui assumimos que a colonialidade – projeto de poder que se estende no tempo após o marco histórico do colonialismo – está atrelada ao capitalismo, operando em uma mesma disposição exploratória de pessoas, existências não humanas e

³ A professora Beth Lopes foi supervisora desta pesquisa em contexto de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC/ECA-USP), entre novembro de 2024 e outubro de 2025.

⁴ Termo proposto originalmente por Paul Crutzen e Eugene Stoermer, por volta dos anos 2000, e defendido por alguns cientistas para denominar o que caracterizaria uma nova Era geológica da Terra. Tal designação é controversa do ponto de vista científico e recentemente foi rechaçada como terminologia científica. A ideia é que esta Era estaria sendo moldada em grande parte pelo impacto em nível geológico que o comportamento humano causa no planeta.

⁵ Neste link, há um artigo de Donna Haraway que traz indicações acerca das origens desses termos. <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/>

⁶ Durante a pesquisa entramos em contato com outros termos propostos como designadores deste tempo marcado pela crise ambiental, como Piroceno – pelo uso irresponsável do fogo em incêndios agravados pelo aquecimento global; Plasticoceno – graças ao acúmulo de lixo não biodegradável no planeta; Ocidentaloceno – que situa a origem da crise em valores historicamente ocidentais; Homogenoceno – que enfatiza a intensa perda de diversidade planetária, com extinções em massa ou redução significativa de muitas espécies animais e vegetais.

seus mundos. Qualquer que seja a designação para nosso tempo, trata-se de uma era que se erige sobre extermínios reais e simbólicos: um cemitério de mundos, existências, espécies, línguas, memórias, culturas.

A criação partiu dessas inquietações, e a peça assumiu uma poética performativa, friccionando música ao vivo, sons pré-gravados e imagens em vídeo a fluxos de movimentação corporal e a registros de atuação que transitam entre tons mais sóbrios e realistas e momentos de forte expressividade. O espetáculo, em um registro que também dialoga com a estética da peça-palestra⁷, propõe uma sessão conduzida pela pesquisadora Stefânia, especialista em *psicogeantropofábulobiofilosóficatastróficavancêniquanticoacelerada*.

Esta pesquisadora expõe ideias em torno dos desafios planetários vividos em nosso tempo, nomeado por alguns pesquisadores, de acordo com sua explicação, como o *Antropocapitaloplantationocidentalochtulupirohomogenoagorafudeudevastoceno*. A mulher partilha saberes teóricos em um fluxo verborrágico que flerta com a poeticidade, ao passo que também remete à absurdidade das abstrações conceituais excessivas e desconectadas de uma experiência encarnada no mundo. Ela também canta seus espantos, sofre colapsos, entra em devires animal e vegetal, experimenta metamorfoses e, apesar de tudo, dança e respira utopias.

Esta personagem⁸ de contornos instáveis – formal, autoirônica, mítica, colapsada, desencantada, entusiasmada – expõe suas vulnerabilidades e contradições diante da complexidade do problema. Friccionando referências ancestrais, contemporâneas e futuroológicas, ela expressa sua indignação em relação ao consumo desenfreado de Gaia⁹, constituída, segundo a personagem,

⁷ Aqui não adentraremos essa temática. Sugerimos conferir discussões sobre o assunto em artigos disponíveis nos seguintes links:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17978/11962>,

<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017004/6967>,

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8674670/33111>

⁸ Vamos aqui trabalhar com essa terminologia, mesmo cientes de que a noção de personagem possa ser problematizada nesse contexto, na medida em que a criação transitou por processos de autoficção em uma atuação performativa. Figura é um termo que eventualmente também será usado para designar nossa composição.

⁹ A hipótese de Gaia foi inicialmente proposta pelo ambientalista e cientista James Lovelock com colaboração da bióloga Lynn Margulis, na década de 1970. À época, contou com pouca repercussão e credibilidade, mas foi retomada e abraçada na contemporaneidade por autores como Bruno Latour, Isabelle Stengers, entre outros. Essa ideia concebe a Terra como um organismo vivo, uma agência dinâmica e em constante reorganização entre distintas existências – um sistema de autorregulação instável.



pelo conjunto “de geosfera, biosfera, antroposfera, tecnosfera e as demais feras da terra, de modo interconectado”.

Na sessão proposta por ela, a *galhada* é evocada como um conceito – quando apresentada teoricamente como uma imagem multiespecífica que remete a características e existências dos reinos vegetal, animal, mineral¹⁰ e digital¹¹; vivida como um sintoma – já que, ao longo da peça, ela aos poucos percebe galhos brotando de si mesma, frutos de uma mutação genética criada por uma conspiração verde; e, por fim, fabulada como uma encantaria – uma vez que é afinal encarnada e experimentada como uma espécie de antena orgânica que a transfigura em uma deusa-ciborgue conectada a distintos mundos e tempos, operando como uma encruzilhada de forças¹².

O espetáculo estreou no dia 21 de março de 2025, em Brasília, DF¹³. Ao longo do ano de 2025 realizamos trinta e seis apresentações, além de um ensaio aberto e duas mostras de excertos em contextos de congressos.

¹⁰ Embora cientes de que essa classificação possa ser considerada insuficiente e datada, a abraçamos na dramaturgia pela popularidade e simplicidade de sua formulação. São evocadas imagens como galhos de árvore, raízes, chifres de cervo, estalactites, estalagmites, neurônios em sinapse, leitões e afluentes de rios, corais oceânicos, tentáculos de polvos, patas de aranha, veias e artérias, entre outras.

¹¹ Na dramaturgia faz-se referência a “antenas altamente sofisticadas, interplanetárias, transgalácticas. Essa *galhada* sintetiza uma ecotecnologia capaz de sintonizar uma criatura com o cosmo e com a terra, com ela mesma [...] em um tecnorritual que até parece ficção animista, xamanismo especulativo, pajelança de antecipação...”

¹² Para melhor apreensão das discussões trazidas no texto, disponibilizamos, no link a seguir, uma filmagem do espetáculo <https://www.youtube.com/watch?v=wbtkR5XpEzU>

¹³ Entre março e abril, o espetáculo cumpriu temporada inicial de dezesseis apresentações, sendo: três no Espaço Semente do Gama (21 a 23 de março); três no Teatro do SESI em Taguatinga (24, 25 e 26 de março); três no Teatro SESC Newton Rossi na Ceilândia (28, 29 e 30 de março); e três no Teatro Galpão Hugo Rodas no Plano Piloto (4, 5 e 6 de abril); além de duas apresentações na Escola Urso Branco, no Núcleo Bandeirante (1º de abril), e duas na escola Setor Leste da Asa Sul (14 de abril). No primeiro semestre de 2025, a peça também integrou o projeto Educarte na Praça, com apresentações para público estudantil em duas bibliotecas localizadas nas RAs do DF: Taguatinga (7 de maio) e Brazlândia (27 de junho). Em seguida, o espetáculo ocupou a sala Alberto Guzik da SP Escola de Teatro (SP), onde cumpriu seis apresentações entre 8 e 10 e 15 e 17 de agosto. A peça também integrou, a convite, a programação do 26º Festival Internacional Cena Contemporânea, onde realizou apresentações nos dias 29 e 30 de agosto, na Sala Galpão Hugo Rodas, em Brasília. O projeto foi ainda contemplado com fomento do Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do DF para circular por escolas com ações de mediação. Entre outubro e novembro de 2025, foram realizadas 12 apresentações em escolas de diferentes regiões administrativas do DF, com mediação, no contexto desse projeto. Além disso, foram compartilhados excertos da peça em dois congressos (ABRACE, em Ouro Preto, e PSI, em Fortaleza). Em janeiro de 2026 o espetáculo foi convidado para integrar a Mostra Conexões Centro-Oeste, do Itaú Cultural São Paulo, em confluência com a MITsp: <https://mitsp.org/2026/galhada-em-tempos-de-fissura/>

Figura 1, 2, 3 – Imagens de divulgação do espetáculo *galhada*, em tempos de fissura, 2025.
 Foto: Diego Bresani





motivações

A concepção da pesquisa foi movida pela constatação da conjunção deletéria entre velocidade e efeitos do consumo dos recursos da terra e um estado coletivo de anestesia ou negação dos efeitos dessa realidade. Mesmo cidadãos e cidadãs conscientes do impacto no planeta de seus modos de existência encontram dificuldades no engajamento, na realização de ações concretas e na mudança de atitudes. Os últimos anos vêm apresentando recordes de temperatura com consequências catastróficas para o planeta, entre inundações, secas e incêndios, enquanto muitos de nós seguimos nossas vidas como se isso não nos ameaçasse ou nos dissesse respeito diretamente. Ou ainda, como se já não houvesse saída ou ações passíveis de se adotar para reverter ou retardar esse processo destrutivo.

Daqui do meu lugar de existência, Brasília, capital do Brasil, testemunho o cerrado – esse bioma tão importante – negligenciado e em risco. Essa presença encantada na existência *calanga*¹⁴, pela proximidade do santuário que é a região da Chapada dos Veadeiros, esse cerrado tão fundamental para o equilíbrio do clima e sistema de águas no Brasil é muitas vezes referenciado como uma floresta invertida pelo tamanho e alcance de suas raízes à procura de água¹⁵. Ao longo dos últimos quarenta anos, a cada pequena viagem que fiz para áreas de matas, rios e cachoeiras na região do DF e de Goiás, pude constatar com tristeza e preocupação as mudanças drásticas na paisagem decorrentes do agronegócio, que avança na região e não apenas arrasa terras para pasto e cultivo de grãos – voltados predominantemente ao consumo de animais para abate – como também consome quantidade gigantesca de água. O veneno usado nas plantações, bem como as químicas impostas aos animais que comemos, têm impacto direto na saúde da terra, das plantas, dos bichos, das pessoas e do planeta como um todo. Dialogando com Ailton Krenak (2019), Bruce Albert e Davi Kopenawa (2010), o momento pede pés enraizados na terra e a suspensão do céu, para tentar adiar o fim do mundo.

¹⁴ Gíria que designa os moradores do DF, habituados à existência no cerrado e suas longas secas.

¹⁵ O Cerrado é considerado o berço das águas do Brasil, abrangendo nove das doze bacias hidrográficas do país. As florestas do Cerrado têm raízes profundas que captam água da chuva e abastecem os aquíferos.



Esse processo também foi (co)movido por um sentimento de solidariedade pela constatação de que tantos seres são tratados como coisa para consumo, subalternizados à vida humana, sem nenhuma compaixão por suas existências e dores. O Brasil, “celeiro do mundo”, se firma junto ao capitalismo global como supridor de commodities, o que acaba implicando, do ponto de vista ambiental, em terras cada vez mais arrasadas por aqui. E, embora seja um dos grandes produtores de alimento do mundo, paradoxalmente o país ainda não teve definitivamente resolvido seu problema interno de fome, enquanto segue apresentando altíssimos índices de desperdício de comida. Toda essa conjuntura é fortemente causada pela pressão do capital e do mercado, essa mão invisível que marioneta nossas vidas, somada a uma espécie de cinismo egoísta – de tom marcadamente especista, fascista, racista, xenófobo, misógino, transfóbico – que tanto ameaça o país e o mundo.

A humanidade caminha rapidamente para o colapso, e seguimos nossa vida entre a alienação, o negacionismo e o niilismo. Vivemos um tempo de fissura, tanto no seu sentido de quebra, de fratura, rachadura, apartamento e dissociação, como no sentido figurado, de um querer intenso, cooptado pela lógica neoliberal, do consumo viciado e jamais saciado, das necessidades adictas construídas pela publicidade, redes sociais e demais motores do capitalismo, da desconexão completa com o que realmente almejamos e precisamos em um nível mais genuíno e existencial do desejo.

Diante desse quadro nefasto não nos resta senão concordar com Krenak, quando diz que “o homo sapiens deu metástase”¹⁶, e lamentar que a maioria de nós siga em perigoso estado de inércia enquanto o adoecimento geral avança. Essa formulação de Krenak deu origem à letra de uma canção que criei para compor o espetáculo:

o homo sapiens deu metástase
a humanidade deu metástase
meta sem êxtase, metástase
a humanidade deu
a humanidade e eu
a humanidade e Deus

¹⁶ <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/ailton-krenak-a-humanidade-esta-entrando-em-uma-especie-de-convulsao-nao-tem-nada-a-ver-com-revolucao/>



dessa humanidade deu
deu do eu, do eu, doeu.

Perceber a terra como uma entidade viva, reconhecer o valor e os direitos de Gaia e das múltiplas existências humanas e não humanas que aqui habitam, a partir de uma perspectiva horizontal e multinaturalista, para remeter ao conceito de Eduardo Viveiros de Castro (2015), é uma das perspectivas de interesse deste trabalho, já que parece ser um caminho possível para ajudar a nos colocarmos de outro modo diante dos inúmeros e complexos desafios de nosso tempo. Será preciso tirar essa figura humana em estado de adoecimento do centro do pensamento, da produção, da economia, da engrenagem normativa e falida do mundo civilizacional hegemônico, para talvez conseguirmos ainda imaginar, produzir, enxergar outras possibilidades de ser, estar, criar, seguir, confluir, confrontar, resistir, reexistir...

Cabe ainda mencionar que a ideia de desenvolver esse espetáculo surgiu como um desdobramento de outro processo artístico, experimentado durante a pandemia. Interessou-me fazer um mergulho na figura da mulher galhada, persona que desenvolvi inicialmente para o filme *Mundos*, ganhador de Menção Honrosa no Festival Internacional de Ecoperformance¹⁷. O filme foi uma realização do Coletivo Teatro do Instante (Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo), que contou com criações performativas minhas e das professoras e artistas parceiras Giselle Rodrigues e Rita de Almeida Castro¹⁸. Cada figura foi concebida por meio de mergulhos de autoconhecimento, viagens de xamanismo urbano guiadas pela atriz e facilitadora Adriana Mariz, além de imersões na natureza, criações oraculares, exercícios de tele(em)patia, prática de tremores (TRE) e processos de autoficção provocados pelas artistas Tatiana Bittar e Lupe Leal.¹⁹

¹⁷ O filme *Mundos* está disponível em: <https://youtu.be/PuYmqwqqF6U> (minutagem - 1:23:18 a 1:50:14).

¹⁸ Rita de Almeida Castro divide comigo a coordenação do Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo e do coletivo artístico Teatro do Instante.

¹⁹ No artigo *Jornadas performativas para reencantamento de Mundos*, trazemos um detalhamento de como se deu o processo de criação do filme, realizado ao longo da pandemia de COVID. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/208275>

Figura 4, 5, 6 – Imagens de divulgação do espetáculo *galhada, em tempos de fissura*, 2025.
Foto: Diego Bresani





processo

Nossa investigação no contexto da pesquisa de pós-doutorado se conectou tanto ao estudo do tema da crise ambiental quanto à experimentação de modos de o problematizar, enfrentar, poetizar, encenar, atuar, cantar, soar, suar, mover, dançar, atravessar. Do ponto de vista metodológico, foi proposto um mergulho laboratorial que envolveu partilhas criativas entre esta atriz pesquisadora, autora do presente texto, e vários artistas no processo. Estes se distribuíram em equipes de criação, direção e colaboração nos eixos de dramaturgia, visualidades, atuação, movimento e sonoridades. Além destes, outros artistas participaram do processo em funções mais técnicas e pontuais, como fotografia, design, audiodescrição e tradução em libras.

Como proponente da pesquisa, estou diretamente implicada em praticamente todos os eixos artísticos do trabalho. Este desejo *tentacular* se conecta ao exercício da ideia de dramaturgia de atriz, tema recorrente de minha trajetória enquanto artista e docente. Tenho me interessado por experimentar e refletir acerca da articulação entre instâncias de composição e de concepção do corpo cênico em seus processos inventivos. Nesse sentido, entendi que uma pesquisa laboratorial na lida com a materialidade daquilo em que consiste meu ofício – a feitura artística propriamente – seria o campo mais propício para um aprofundamento de estudos e percepções nesse contexto.

O modo de criação que se instaurou no processo consistiu na articulação de uma rede de artistas em torno das discussões e laboratórios, com algumas funções pré-indicadas, mas operando de modo colaborativo e não hierárquico, e permitindo que o próprio fluxo do processo indicasse algumas definições. Nosso modo de composição foi marcado por uma ética capilarizada, coletivizada e horizontalizada.

Como atriz criadora, essa escolha me instigou e desafiou em muitos aspectos. O conjunto de olhares da equipe sobre modos de trabalhar o tema e os textos nem sempre foi consensual. As distintas perspectivas encontraram meu desejo de abertura para escutá-las, acolhê-las e/ou questioná-las concepcionalmente, e, principalmente, minha disposição para experimentá-las em

carne e ato. Isso, aliado ao já mencionado caráter instável de humores da personagem que foi sendo criada durante o processo – ou seja, que não existia em um texto construído previamente, passível de uma análise, por exemplo – me trouxe uma condição de *flutuabilidade* de registros de atuação e até a persistência de alguma instabilidade de compreensão do que e como eu estava criando e movendo em cena em termos de estados e características da figura. Essa condição me exigiu uma predisposição exploratória, uma atitude de tateio que se manteve presente durante toda a primeira temporada.

Inicialmente – e intencionalmente – não havia a proposição de um nome que assinasse a direção geral. Com o tempo e o fluxo instalado pelo próprio processo, houve, de modo orgânico, o delineamento do papel da direção geral. Parceira de longa data, Giselle Rodrigues, que preliminarmente havia sido integrada ao projeto na função de diretora de movimento, mostrou-se desde o início bastante atravessada pela discussão conceitual proposta e se engajou inteiramente no processo artístico e concepcional, amplificando sua contribuição para um papel de direção de atriz e de cena. De minha parte, me mantive sempre conectada às funções de concepção, atuação, criação textual e sonora, e também atuei em uma espécie de coordenação artística geral, que consistiu na articulação entre todos os artistas envolvidos e suas contribuições ao longo do processo. Assim, concordamos que seria coerente assinarmos juntas a direção geral do trabalho.

Quem também acompanhou muito de perto todo o processo foi William Ferreira, outro parceiro em vários trabalhos artísticos anteriores. Ele assina a direção de arte e foi uma presença constante desde os laboratórios iniciais até os ensaios propriamente, sempre emprestando, para além da dimensão da visualidade – seu papel inicial –, um olhar de ator e diretor – que também o constituem – na interlocução crítica de todas as instâncias do trabalho. Em sua função específica, William soube abrir a escuta para o que a criação ia solicitando ao mesmo tempo em que trazia provocações de materiais (tecidos, texturas, galhos, ventiladores, regadores) para os laboratórios, de modo que fomos tecendo conjuntamente as materialidades e visualidades cenográficas e de figurino. Ele tanto me provocava quanto dava solução funcional e estética ao que surgia de necessidade, e eu testava em cena. Algumas vezes, inclusive ao longo das



apresentações em curso, houve necessidade de se rever, refazer, experimentar alternativas, para o que ele se mostrou sempre disponível.

Na criação sonora, partimos de uma parceria que já havia entre mim e Fernando Santana, em uma brincadeira doméstica de voz e violão, que se desdobrou na presença de uma guitarra em cena e na composição de canções, com letras que criei a partir de referências como Aílton Krenak e Donna Haraway, trazendo também trechos incidentais de Roberto Carlos e experimentações com algumas bases musicais que já faziam parte de nosso repertório musical amador. Nos ensaios, íamos também pesquisando e experimentando a fricção das cenas em construção com as sonoridades atmosféricas e diegéticas que sugeríamos, e Fernando pesquisava em bancos de sons e operava durante os laboratórios. Esse processo recebeu o suporte e a expertise de Diogo Cerrado e Lupa Marques, músicos que colaboraram nos arranjos das canções e na lapidação e criação de camadas da paisagem sonora experimentada nos ensaios, de modo que ambos assinam a direção musical do trabalho. Em seguida, Jota Dale trouxe novas contribuições na pesquisa sonora, especialmente na relação com timbres e toques na guitarra.

Cabe mencionar que eu, Giselle, Fernando, William, além de Rita, colaboradora artística do processo, somos parte do coletivo Teatro do Instante²⁰, instância laboratorial de pesquisa ligada ao grupo institucional Poéticas do Corpo (DPG – CNPq) que eu e Rita coordenamos juntas desde 2010 na Universidade de Brasília, onde nós duas e Giselle lecionamos. Acredito que essa longa parceria de grupo foi um fator de favorecimento de intimidade, engajamento e aprofundamento no trabalho.

A dramaturgia, talvez o eixo mais desafiante nesse processo, também foi tecida no fluxo de criação, a partir de improvisos meus e tendo quatro colaborações específicas para esse fim, além de todas as demais colaborações que sempre atravessaram de algum modo as discussões dramaturgias e concepcionais. Inicialmente fui provocada por Érico José em alguns laboratórios ainda bem livres e voltados a movimento, expressividade e performatividade. Aqui

²⁰ Conferir mais informações em <https://www.teatrodoinstante.com.br/>



emergiram os primeiros embriões de textos e materiais corporais. Somaram-se ao processo provocações imagéticas, conceituais, musicais e textuais de Saulo Moreira, que também é poeta e emprestou a estrutura de um poema inédito que foi incorporada às passagens futurologistas do nosso texto²¹. Takaiúna, com sua pesquisa de dramaturgia emergente, trouxe novas provocações que ajudaram a construir uma perspectiva mais dialógica para a dramaturgia, um desafio extra em se tratando de um solo. Ela também nos provocou com sugestões de elementos que trouxeram humor ao trabalho.

Com um material textual já bem extenso – produzido em processos improvisacionais e também provocados por leituras e outras fontes de pesquisa que eu ia consultando –, senti a necessidade de uma colaboração mais pontual para pensar a organização desse conjunto ainda disforme de escritos. Fernando de Carvalho trouxe sua expertise de dramaturgo na compreensão, categorização e encadeamento dos materiais textuais, e no pensamento sobre a trajetória de tensões e sentidos da peça como um todo e da personagem, contribuindo também com novos excertos, sugestões de cortes, críticas e perguntas que ajudaram a aprofundar o processo. Ele também se manteve presente ao longo do processo, acompanhando parte dos ensaios e apresentações, e, mesmo após a estreia, nossa interlocução se manteve ativa no processo de questionar, compreender e lapidar a dramaturgia pensada sempre em perspectiva expandida, em fricção com a cena.

Assim fomos consolidando, questionando, descartando, reenquadrando, reorganizando e estruturando o material dramaturgic. Nesse processo, fomos identificando os blocos de sentidos e atmosferas de cada cena, delineando a trajetória e a modulação de estados e afetos da personagem, e construindo um gráfico do fluxo de tensões e ritmos da peça como um todo e de cada um de seus diferentes elementos constituintes.

As artistas Beth Lopes, Kamala Ramers, Kenia Dias e Rita de Almeida Castro também foram importantes interlocutoras críticas, provocadoras e questionadoras, contribuindo com trocas pontuais durante a criação. Do mesmo

²¹ Uma planta companheira de cena enuncia, em sua própria língua, essas previsões, que são traduzidas pela pesquisadora, que também é especialista em *vegetabilis linguística*.



modo, Diego Bresani, Jackson Tea, Larissa Souza e Joy Ballard, que assinaram foto, luz e vídeo, com suas escutas, sensibilidades e inventividades, propuseram novas e instigantes camadas para a pesquisa visual do trabalho.

Assim, entre junho de 2024 e abril de 2025, compartilhei várias horas de trabalho laboratorial criativo com esses artistas, com alguns mais, com outros menos, e isso também foi se desenhando segundo o fluxo da criação. O desejo por esse modo de criação e relação também quer responder ética, estética e politicamente às falências da estrutura civilizacional hierarquizada e compartimentada que predomina no mundo ocidentalizado e globalizado e que desejamos problematizar. Como diz Donna Haraway (2023), o momento pede que fiquemos com o problema e façamos parentescos estranhos, inclusive inter e multiespécies, assumindo redes de colaborações e combinações inesperadas. Que façamos dos encontros e criações – em todos os campos – compostagens coletivas, política, estética e afetivamente.

Inspirada em Haraway, gosto mesmo de pensar nessa jornada, metaforicamente, como uma compostagem: um agrupamento e um processo de transformação de matérias orgânicas, vivas (pessoas, existências não humanas, coisas, suas singularidades, características, ideias, propostas) que atritaram e se *(de-re)compuseram* em conjunto, fermentando uma matéria outra, uma espécie de húmus-espetáculo, um composto em que não mais se distingue com clareza cada matéria originária que o constituiu, mas que, ao fim, reconhecemos como um solo fértil, adubado, com o perdão do trocadilho fácil. Certamente há muito de desejo, poetização e idealização nessa analogia, mas é também verdade que nos estranhemos e entranhamos, cada um de nós – uns mais, outros menos –, em uma fricção entre ideias, corpos, utopias, distopias, angústias, desejos, cosmovisões e funções, com uma finalidade em comum: criar, comunicar, conectar.

De fato, desde a concepção do projeto, tentei garantir condições para que esse experimento, ainda que inserido no escopo de um pensamento de dramaturgia de atriz – que poderia, em uma avaliação mais ligeira, remeter a algo mais solitário ou que se quer autossuficiente –, configurasse mais propriamente um processo simpoyético (da ordem do fazer com) do que puramente



autopoiético (da ordem do re-fazer a si), embora eu sinta que essas perspectivas se agenciem e se potencializem mais do que disputem em uma dicotomia estéril. Fiz a letra de uma canção que reflete esse desejo de processo e que canto ao final da peça, à guisa de epílogo:

isso não é uma obra
isso é mais uma dobra
uma sobra
de f(r)icção
uma decomposição
em camaradagem
é uma compostagem
é uma fuleragem...
feita de restos estranhos
e matéria-vida
de tantas e tantos
e tontos
que ainda cantam
em tempos que espantam
em tempos que espancam

Vale mencionar que um forte sentimento de processo se manteve ao longo de toda a primeira temporada, que contou com apresentações em espaços bem diferentes e na relação com públicos também muito diversos entre si. Esses fatores também contribuíram para uma certa resistência a estabilizar o espetáculo como “pronto”. Durante essa primeira etapa, circulamos por espaços distintos, sendo cinco teatros, dez escolas, duas bibliotecas, uma sala de apresentações na universidade e duas salas de congresso, e experimentamos formatos distintos de relação entre palco e plateia: arena, semiarena, palco italiano, público no palco, auditórios, refeitórios, bibliotecas, com alguns locais desprovidos de luz, projeção de vídeo, coxias e outros recursos.

Em termos de público, essa diversidade também se fez presente. Houve desde espectadores mais familiarizados com linguagens artísticas – como pessoas da própria classe, pesquisadores de artes cênicas, frequentadores assíduos de teatro e estudantes de artes – até grupos de pessoas cegas e surdas, que contaram com a disponibilização dos respectivos serviços de acessibilidade. Também foram realizadas sessões com espectadores menos habituados ao teatro, como parte dos moradores de cidades periféricas onde apresentamos, além de estudantes da educação básica regular e da educação de jovens e adultos.



Nesse contexto, houve turmas que assistiram às apresentações em teatros e outras em escolas e bibliotecas, com muitos estudantes tendo sua primeira experiência de assistir a uma peça. Uma situação que muito me tocou foi o fato de seis estudantes do ensino médio, que haviam assistido ao espetáculo em uma escola, terem, poucos dias depois, ido ao teatro para rever, movidas pelo espetáculo, seu tema e poética.

Durante essa circulação foram inúmeros os diálogos informais que propus com a equipe sobre: como o espetáculo estava chegando a esses diferentes públicos; como a conformação do espaço, do som, da luz e das projeções (ou a ausência de alguns desses recursos) impactava na atmosfera e no vínculo com os espectadores; como os elementos de cena contribuía ou não para a instalação de alguns estados e sentidos; como a dramaturgia operava ou falhava em uma construção convincente e eficaz de sentidos (não apenas os semânticos); como a curva de tensões do espetáculo agia na recepção; como os registros de atuação e corporeidade acentuavam ou atenuavam determinadas questões etc.

Como reflexo dessas interações e da disposição experimental do projeto, durante as primeiras semanas de apresentações, reposicionamos cenas no roteiro, retrabalhamos o fim da peça, revimos entradas e formatos de vídeos e músicas, refizemos elementos de figurino e objetos de cena, revisamos marcas de cena e partituras corporais etc. Além disso, o tom da atuação também ganhou nuances diferentes na relação com os distintos públicos. Nas escolas e bibliotecas, em virtude da complexidade do tema e de algumas passagens do texto, assumiu-se um registro um pouco mais didático, tanto na vocalidade quanto nas ações e expressões fisionômicas, visando a uma comunicação mais efetiva com os estudantes da educação básica. Já nos congressos e apresentações em festivais com presença de espectadores mais habituados a teatro, optou-se por sublinhar menos determinadas passagens textuais e corporais, assumindo e sustentando mais lacunas na poética. Importante mencionar que, embora sejam diferenças sutis, e não duas atuações completamente diversas, essa plasticidade parece ter contribuído com uma recepção potencializada nos distintos contextos. Assim, a atitude de tateio e experimentação se fez ainda presente já com o espetáculo sendo mostrado.

Figura 7, 8, 9 – Imagens de divulgação do espetáculo *galhada*,
em tempos de fissura, 2025. Foto: Diego Bresani





poética

Durante a participação do espetáculo no 26º Festival Internacional Cena Contemporânea²², em agosto de 2025, fui convidada para uma mesa de debates sob o título *Dramaturgias da cena sob a noção de performatividade*²³. Pensar o espetáculo a partir desse recorte me trouxe reflexões que achei pertinentes para agregar a este texto, que já estava em processo.

A compreensão da noção de dramaturgias da cena, ou seja, dramaturgias para além do verbo e do texto, já pressupõe atravessamentos daquilo que entendo como performativo. Trata-se de uma perspectiva dramaturgical calcada em atos, afetos e sentidos que extrapolam o nível semântico e narrativo e que, muitas vezes, operam justamente no deslizamento do significado como algo inequívoco ou fixo, no hiato da compreensão racional, naquilo que escapa ou fratura o formulável, apostando mais na significância como processual e subjetiva. A própria etimologia da palavra dramaturgia, ligada às noções de ação e de trabalho, também já sugere

²² <https://cenacontemporanea.com.br/2025/galhada-em-tempos-de-fissura-alice-stefania-df/>

²³ <https://cenacontemporanea.com.br/2025/atividades-formativas-incluem-os-encontros-do-cena-oficinas-contracenas-e-residencia-artistica/>

a extrapolação da dimensão exclusiva do texto, ainda que no contexto canônico do teatro ocidental o termo tenha sido predominantemente associado à palavra dita e escrita.

Gosto de pensar a dramaturgia espetacular como uma trama complexa e espessa constituída de várias linhas dramáticas da cena que se conectam, cruzam, atitam. Uma teia de sentidos puxados por fios que operam por vezes como vetores de territorialização, outras como linhas de fuga. Esses vetores ora ancoram, ora desestabilizam o olhar do espectador, oscilando, talvez, em frequências de teatralidade e de performatividade. Aqui estamos considerando – de modo simplificado – a ideia de teatralidade como uma operação de organização do olhar, uma das acepções possíveis desse termo, e a de performatividade como um dispositivo desviante da consolidação do sentido em sua acepção de sema/mensagem/narrativa unívoca.

No conjunto das dramaturgias da cena, acho instigante pensar cada elemento constituinte dessa trama a partir da noção de *actante*. Aqui faço referência à tese do artista computacional e parceiro do Teatro do Instante, Carlos Praude (2015), que toma emprestado esse conceito usado por Bruno Latour (2020) em sua *Teoria Ator Rede*, para tentar dar conta de uma perspectiva em que elementos, como luz, som, cenografia etc., produzem e sofrem ação no fluxo da cena. Pensar a dimensão actancial desses elementos da cena sob essa perspectiva me parece um bom argumento teórico na defesa do valor dramático operado por cada um desses agentes na tessitura de ações do espetáculo. Desse modo, para além de operarem como meros *elementos*, que parece inclusive ser um termo acessório, objetificante e subalternizante, a ideia de actantes, ao mesmo tempo que move a cena no sentido de algum desprotagonismo da figura humana, pode ainda provocar maior complexidade na operação cênica. Alinhada a essa ideia, lembro a noção de *dramatografia* de João Brites²⁴, que enfatiza a dimensão dramática da cenografia por meio de suas *máquinas de cena* – ideias que abraçam a agência actante dos objetos cenográficos, por exemplo.

²⁴ Junto ao Teatro do Instante fiz a formação *Consciência do Ator em Cena*, ministrada por João Brites, em Palmela, Portugal. Lá esses conceitos foram apresentados e discutidos. Também orientei a dissertação de mestrado de Diego Borges, que se debruça sobre aspectos dessa formação, disponível em: <http://repositorio2.unb.br/handle/10482/22103>



Venho abraçando a ideia de dramaturgias do corpo cênico como eixo de pensamento pedagógico e artístico. Essa abordagem se interessa pelo potencial de produção e articulação de sentidos na cena, não apenas os semânticos, mas os estéticos, vibráteis, afetivos etc. Sentidos que em cena são agenciados principalmente por meio de processos e relações corporais, pela via do movimento, de acionamentos musculares e nervosos, das latências, da vocalidade, dos estados, dos afetos, enfim, de tudo aquilo que um corpo, em sua espessura psicofísica e vibrátil, pode produzir, mover e provocar em conexão com outros corpos, humanos e não humanos, vivos e não vivos, cênicos e não cênicos.

Para evitar reforçar o protagonismo humano na cena, algo dificilmente contornável em nosso ofício tão caracterizado pela presença do humano vivo em ação, gosto de pensar~atuar as relações da atriz com os demais actantes da cena como uma força mais centrífuga do que centrípeta, que seja porosa e disparadora de agências dos demais actantes. Uma força que opere, do ponto de vista do corpo cênico (humano), na modulação entre presença e ausência, entre força e vulnerabilidade, o que talvez possa contribuir também com a composição de um campo atmosférico e com a emergência do “êxtase das coisas” (Fischer-Lichte, 2018), para além de uma espécie de imposição de si mesmo por parte do corpo atorial.

Barba (2014) fala em três níveis de dramaturgias, elencando a narrativa, a evocativa e a orgânica, e articulando esta última à ideia de dramaturgia de atriz/ator. A noção de orgânica aqui faz referência a algo que se dá em nível corpóreo, por meio da produção deliberada de processos psicofísicos e, por isso mesmo, compreendidos por Barba como reais, processos de encarnação por parte de atuantes. Fabião (2010) por sua vez traz a ideia de uma nervura da ação na construção de um estado cênico, algo que também parece se ancorar no acionamento proposital de acontecimentos no corpo. Já Dubatti (2016) menciona, além do aspecto da produção corporal singularizada de cada ator, que em sua filosofia do teatro assume a terminologia de poiesis, uma dimensão concepcional e política da produção atorial, levando-o a articular a ideia de dramaturgia de ator com a noção de um ator filósofo, que se interroga e interroga o mundo. Essa perspectiva de dramaturgias do corpo cênico, em suas dimensões composicionais



e concepcionais, atravessou toda a pesquisa de criação do espetáculo.

Em relação à nervura de uma ação real acionando uma qualidade de presença, no sentido de um corpo efetivamente engajado em algo, podemos remeter ao trabalho de movimento que compõe a primeira cena do espetáculo. Quando o público entra, já estou em cena, sentada à mesa, aparentemente parada, mas internamente modulando ativações orgânicas: um trabalho respiratório consciente e a percepção de sensações musculares e ósseas em relação aos pesos de minha própria cabeça, tronco e braços. Aos poucos inicio movimentos de queda e resistência a partir dessa percepção para em seguida me sentar sobre a mesa. A partir daí, exploro microações muito lentas de crispação de dedos dos pés e das mãos e depois passo a executar uma coreografia igualmente lenta e de movimentos contorcidos sobre a mesa, que demanda forte controle muscular do abdome.

Todo esse início opera para mim como importante ativador de uma presença fortemente ancorada no corpo e seus processos psicofísicos encarnados, e parece acionar também a recepção, favorecendo um engajamento atencional aos detalhes metamórficos e enigmáticos daquele corpo em movimento. Esse prólogo em alguma medida borra, para mim em meu preparo, os limites de um espaço-tempo de aquecimento para um espaço-tempo da apresentação em si.

Princípios de performatividade fizeram-se presentes teórica e laboratorialmente. A noção remete às contaminações entre fronteiras convencionalmente delimitadas em nossa experiência existencial, cultural e de linguagem, como entre o real e o ficcional, a arte e a vida, a presença e a ausência, o verdadeiro e o falso, a natureza e a cultura, entre tantas outras. Por exemplo, esta anteriormente mencionada de um espaço íntimo e privado de ativação da atriz antes de entrar em cena, e a cena propriamente. Erika Fischer-Lichte (2018) pensa essas flutuações entre registros aparentemente contrapostos sob a ideia de *liminaridade*, emprestada dos estudos antropológicos acerca dos rituais de passagem.

Para a autora (2018), liminaridade torna-se, no contexto de uma estética do performativo, uma categoria privilegiada para lidar com dualidades. “Quando as

oposições se desmoronam, quando um dos termos pode tornar-se simultaneamente o outro, a atenção concentra-se no momento da transição de um estado para outro” (Fischer-Lichte, 2018, p. 418). A autora convida a revisar a noção de fronteiras – estas que, para ela, implicam exclusão, separação, término, marcando uma diferença clara e conhecida, e parecendo impedir sua transposição (Fischer-Lichte, 2018, p. 487), pensando-as como limiares –, noção que abraça a ambivalência operando enquanto “lugares mágicos, em parte até infames”, e convida à travessia e à transição (Fischer-Lichte, 2018, p. 488). Ela sintetiza lembrando que “enquanto a fronteira é fixada com base na lei, o limiar remete para a magia. [...] Enquanto a fronteira propõe uma separação nítida, o limiar representa um lugar de possibilidade, de permissão, de metamorfose” (Fischer-Lichte, 2018, p. 489).

Ainda segundo a autora, nessa alteração – muitas vezes fruto de uma percepção que faz com que uma fronteira se torne um limiar – está a força de uma estética do performativo (Fischer-Lichte, 2018, p. 489). Essa percepção é em seguida conectada a um movimento de “reencantamento de mundo, que se concretiza no elo entre a arte e a vida”, e seria exatamente a isso que a estética do performativo aspiraria (Fischer-Lichte, 2018, p. 491). Esse encantamento não é pensado em perspectiva religiosa ou fantasiosa, mas como um “novo encantamento” ligado à “convicção de que o mundo está impregnado de forças invisíveis que agem em nós sem que as possamos ver nem ouvir, sentindo os seus efeitos tão-só ao nível corpóreo” (Fischer-Lichte, 2018, pp. 491-492).

Ecoando ainda reflexões a partir da noção de liminaridade e sobre os limites de um pensamento tributário da ideia de fronteira não porosa, que deseja enquadrar, esquadrihar ou classificar, compartilho uma percepção que tive ao preencher alguns formulários de inscrição em editais e eventos. Por pelo menos três ocasiões me deparei com a necessidade de classificação do gênero do espetáculo. Percebi que o trabalho resiste em ser classificado em um gênero fechado, seja como drama, humor, musical, teatro físico, ficção científica, peça-palestra, teatro performativo ou outra terminologia, sendo ao mesmo tempo tudo isso e talvez outras coisas mais. A partir dessa percepção, tenho optado e defendido, com alguma jocosidade, a ideia de gênero *fluido* na qualificação do

trabalho.

Desafiar o enquadramento em um gênero me parece ser indício de performatividade. Embora relativamente estruturado em uma narrativa cognoscível e acompanhável, o trabalho é de fato atravessado por dispositivos de performatividade na medida em que se constrói muito fortemente ancorado em minha existência e na própria experiência do pós-doutorado em que foi desenvolvido. A presença de recursos da peça-palestra, por exemplo, está em estreito diálogo com essa condição de criação.

A figura que atuo tem elementos de ficcionalidade, mas ao mesmo tempo também sou eu mesma, com minhas questões, contradições e incômodos expostos, partilhados, revelados, ainda que de modo teatralizado e artificializado. A autoironia também está presente e tem operado inclusive como modo de me fazer sentir autorizada a adentrar esse tema, mesmo que não seja ativista da causa, ou plenamente alinhada a posições consideradas sustentáveis. Na cena – como na vida – sou aquela que, em estado de profunda perturbação interna, desabafa enquanto fuma um charuto:

Eu queria acolher gatos abandonados, eu amo os animais, os pássaros, as baleias, os porcos são brilhantes, os peixes eu prefiro crus e a vaca malpassada [...]

Eu não desejo nem pro meu pior inimigo, e olha que eu nem tenho inimigo, mas se eu tivesse eu não desejaria a vida de um bicho confinado.

A vida de um bicho medicado, misturado aos próprios excrementos.

A vida de um bicho espremido, empilhado, escravizado, estressado, a vida de um bicho que nem é vivo, que nem é vida, é espera triste, é tempo escorrido até o ralo do abate.

Mas eu não sei caçar... Eu gosto do bicho, do gosto do bicho, gosto do gosto da carne do bicho, mas eu não sei caçar. [...]

Que vergonha... vamos fumar o planeta inteiro?

Também abraçamos como poética um hibridismo de linguagens. Há presença de vídeos, canções ao vivo, sonoridades pré-gravadas – tanto atmosféricas quanto diegéticas, pesquisa de movimento, além de elementos da peça-palestra. No espetáculo, procuramos permitir que os vídeos e sons, bem como os elementos cenográficos, operem actancialmente, ou seja, que sofram e provoquem ações dramaturgicamente falando. Exemplos disso são as profecias da planta que a

personagem traduz e com quem dialoga durante o espetáculo, os áudios de WhatsApp que desestabilizam o estado da personagem, a mesa de madeira que se revela o corpo morto de uma árvore milenar abatida etc.

Por outro lado, identifico alguns códigos que foram se revelando na criação e que, penso, colaboram em alguma ancoragem ou bússola de sentidos por parte da expectativa. Seriam talvez indícios de teatralidade nessa vocação já mencionada de organização do olhar do espectador. Mais do que buscados racionalmente, esses códigos de algum modo se revelaram e se construíram com o processo de criação e com o aprofundamento da dramaturgia.

Como exemplo, menciono: 1) os momentos de maior ênfase em movimento corporal, que parecem dar conta de processos inconscientes da figura, que se desdobra em devires outros, como devir bicho, devir planta, devir esperar; 2) as intervenções de peça-palestra, que assumem um tom crítico e didático, mas também satírico, interpelando sarcasticamente as distâncias e a clivagem entre o excesso de elaboração e a abstração teórica, por um lado, e dificuldade de conexão, encarnação e capacidade de ação concreta no mundo, por outro. Essas intervenções também operam como um dispositivo de autoironia que me permite formular questões sobre esse tema, mesmo que não me reconheça ativista, especialista e mesmo, em muitos aspectos, sustentável; 3) as canções, que assumem um tom de manifesto poético e político e que, refletindo posteriormente à integração delas na peça, me parecem inspiradas em algumas canções de musicais políticos na tradição de Chico Buarque e Bertolt Brecht, por exemplo; 4) os diálogos com a planta, que funcionam como um exercício de alteridade na atuação, além de convocar outras visões de mundo e futuro e imprimir um tom de ficção científica ao trabalho; e, por fim, 5) as intervenções de *WhatsApp*, que parecem ser o cotidiano invadindo o espaço, interrompendo e desestabilizando aos poucos o status da personagem.

Por fim, cabe mencionar que no processo evitamos tomar decisões apriorísticas. Havia o desejo de cantar em cena, havia o desejo de integrar vídeos ao trabalho, havia o desejo de pesquisar sonoridades, havia o desejo de mergulhar em uma pesquisa de movimento, havia o desejo de discutir esse tema tão sensível e cheio de transversalidades. Mas os desejos não ocuparam nossa imaginação de

cena antecipadamente, embora tenham, enquanto anseios de pesquisa e compreensão de dinâmicas, ocupado nossas mentes com leituras, vídeos, podcasts. Foi de fato o mergulho laboratorial que trouxe os rumos e os tons da poética construída.

Figura 10, 11, 12 – Imagens de divulgação do espetáculo *galhada, em tempos de fissura*, 2025. Foto: Diego Bresani





reflexões desdobradas

O que o cartógrafo quer é envolver-se com a constituição de amálgamas de corpo-e-língua. Constituição de realidade (Suely Rolnik, 1989, p. 291).

Suely Rolnik (2008, p. 43) provoca sobre modos “de identificar os pontos de asfixia do processo vital e fazer irromper aí a força de criação de outros mundos”, resistindo à cafetinagem de “nossos desejos, nossos afetos, nosso erotismo, nosso tempo”, recusando a captura de nossas potências “pela fé na promessa de paraíso da religião capitalista”. A autora também provoca quando pergunta “como reativar nos dias de hoje a potência política inerente à ação artística, seu poder de instauração de possíveis?” (Rolnik, 2008, p. 44). Assim me pergunto – com uma interrogação em movimento de arte, corpo e vida, intenção e invenção – como descolonizar, resistir, problematizar nossos próprios afetos, imaginários, modos de fazer, de nos relacionar e de criar.

Se “produzir conhecimento e produzir realidade se tornam face e contraface da experiência cognitiva, o que impõe a complexidade ético-estético-política da ação do pesquisador” (Passos, Kastrup, Escossia, 2012, p. 203) e, ainda, se “não se



chega à cognição inventiva por adesão teórica, mas por práticas cognitivas efetivas, encarnadas” (Passos, Kastrup, Escossia, 2012, p.203), com este projeto almejei corporificar respostas, que reconheço sempre precárias, provisórias e insuficientes, e suscitar novas perguntas de pesquisa. Desejei vivenciar diferentes colaborações e provocações em arte, experimentando uma ética de convívio intensivo e inventivo, pleno de diversidade, multiplicidade e *tentacularidade*, em um deslocamento de modos hegemônicos de criação.

A aposta foi que a instauração de laboratórios artísticos em colaboração múltipla e diversa, com disposição honesta ao exercício relacional, em torno de temas que, em alguma medida, atravessam toda e qualquer existência do planeta, pudesse nutrir conexões entre seres e mundos um pouco menos cooptadas por processos de colonização subjetiva regidos por estratégias capitalistas, midiáticas e biopolíticas.

Alguma coisa alcançamos. Avançamos a passos lentos, mas firmes, no cuidado e no cultivo. Seguimos. Sigamos.

Referências

ALBERT, Bruce e KOPENAWA, Davi. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARBA, Eugenio. *Queimar a casa. Origens de um diretor*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos. Introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições SESC, 2016.

FABIÃO, Eleonora. *Corpo Cênico Estado Cênico*. Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010.

FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina. (org.) Prática como Pesquisa nas Artes da Cena, Dossiê. *Cadernos do GIPE-CIT*, n 48, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/issue/view/2395>.

FISCHER-LICHTE, Érika. *Estética do performativo*. 1 Ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema. Fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: N-1 Edições, 2023.



HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: *Seminário de pesquisas em andamento PPGAC/USP*, 5., 2015, São Paulo. Resumos [...]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015. p. 41-53.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia. Oito conferências sobre a natureza do Antropoceno*. Rio de Janeiro: Ubu Editora e Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

PASSOS, E., KASTRUP, V. e ESCOSSIA, L. (org.), *Pistas do Método da Cartografia*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PRAUDE, Carlos Corrêa. *Arte Computacional e Teoria Ator-Rede: actantes e associações intersubjetivas em cena*. 2015. 247 f. Tese (Doutorado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: FURTADO, B. e LINS, D. (org.) *Fazendo rizoma*. São Paulo: Hedra, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais. Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify e N-1 Edições, 2015.

Recebido em: 18/09/25

Aprovado em: 29/12/25