

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Fuck Catharsis e a perspectiva da confusão

Entrevista com Carolina Bianchi

Concedida à Luísa Dalgarrondo

Para citar este artigo:

DALGALARRONDO, Luísa, BIANCHI, Carolina. *Fuck Catharsis e a perspectiva da confusão*. [Entrevista com Carolina Bianchi concedida à Luísa Dalgarrondo]. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n.50, abr. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573101502024e0501



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



Fuck Catharsis e a perspectiva da confusão

Luísa Dalgalarrodo¹
Carolina Bianchi²

Resumo

Entrevistamos a diretora, dramaturga e performer Carolina Bianchi. Nesta entrevista, conversamos sobre seu último trabalho, *Cadela Força - Capítulo I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela*, e abordamos aspectos do processo criativo que debruça sobre a temática da violência sexual. Também é incluído nessa discussão outros aspectos dessa criação, como o desafio do trabalho coletivo à distância e diferentes formas de produção no contexto brasileiro e no contexto europeu em que Bianchi se encontra atualmente.

Palavras-chave: Carolina Bianchi. Processo criativo. Performance. Violência sexual.

Fuck Catharsis and the perspective of confusion

Abstract

We interviewed the director, playwright and performer Carolina Bianchi. In this interview, we talked about her latest work, *Cadela Força - Chapter I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela*, and we discussed aspects of the creative process that focus on the theme of sexual violence. Other aspects of this creation are also included in this discussion, such as the challenge of collective work at a distance and different forms of production in the Brazilian context and in the European context in which Bianchi currently finds herself.

Keywords: Carolina Bianchi. Creative process. Performance. Sexual violence.

Fuck Catharsis Y La Perspectiva De La Confusión: Luísa Dalgalarrodo entrevista Carolina Bianchi

Resumen

Entrevistamos a la directora, dramaturga e intérprete Carolina Bianchi. En esta entrevista hablamos de su último trabajo, *Cadela Força - Capítulo I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela*, y discutimos aspectos del proceso creativo que se centran en el tema de la violencia sexual. Otros aspectos de esta creación también son incluidos en esta discusión, como el desafío del trabajo colectivo a la distancia y las diferentes formas de producción en el contexto brasileño y en el contexto europeo en el que se encuentra actualmente Bianchi.

Palabras-Clave: Carolina Bianchi. Proceso creativo. Performance. Violencia sexual.

¹ Doutorado em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestrado em Performance and Culture em Goldsmiths College, UK, Inglaterra. Graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP.

 ludalga@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/6514703138443359>  <https://orcid.org/0000-0002-6365-4584>

² Mestrado pela DAS Theatre (Holanda). Graduada pela Escola de Arte Dramática de São Paulo.


 carolinaosoutros@gmail.com

Figura 1- Carolina Bianchi. Foto: Mayra Azzi



Carolina Bianchi é dramaturga, performer e diretora do Coletivo Cara de Cavalo, criado em 2017. Natural do Rio Grande do Sul, Bianchi se formou pela Escola de Arte Dramática de São Paulo e viveu na capital do estado até 2020, quando se mudou para Amsterdã, na Holanda, a fim de realizar seu mestrado na DAS Theatre - Academy of Theatre and Dance, concluído em 2022. Desde 2015 vêm trabalhando em obras autorais, entre os quais se destacam *Quiero Hacer el amor* (2017), *LOBO* (2018) e *O Tremor Magnífico* (2020), realizados junto ao Coletivo Cara de Cavalo, formado por mais de 20 outros artistas. Seu último trabalho, *Cadela Força - Capítulo I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela*, estreou em 2023 no Festival de Avignon e seguiu em apresentações nos principais festivais de teatros da Europa, como *Take me somewhere*, em Glasgow, na Escócia e o *Theater der Welt*, em Hamburgo, na Alemanha.

Em *Cadela Força - Capítulo I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela*, que representa o primeiro capítulo de uma trilogia, Bianchi se debruça sobre a temática da violência sexual, temática recorrente em seus trabalhos, mas tratada de maneira radicalmente mais explícita neste último espetáculo. A artista inicia o trabalho fazendo uma exposição em formato de palestra, apresentando diversas artistas da performance e narrando a relação dessas artistas com a violência sexual. Logo neste início da peça, Bianchi nomeia uma prática de violência recorrente, que envolve uma bebida misturada a medicamentos sedativos, chamada “Boa Noite Cinderela”, oferecida a uma pessoa sem que ela saiba o seu conteúdo, de modo que ela fique inconsciente, e em seguida, sofra violência sexual e não tenha a possibilidade de se recordar precisamente dos fatos. Bianchi então toma ela mesma um “Boa Noite Cinderela” diante do público e vai se tornando sonolenta enquanto segue com a palestra. O ato faz referência a performance *La Siesta*, de Regina José Galindo, em que a artista também toma um sedativo, se coloca em um colchão diante do público e torna-se lentamente inconsciente enquanto as pessoas presentes podem tentar despertá-la com baldes de água. Essa performance, bem como outras feitas por mulheres e que relacionam o risco, a confiança e a violência sexual em suas temáticas e ações, compõe parte da palestra lida por Bianchi. A artista lê o extenso texto até que em determinado momento não tem mais condições de seguir desperta, dorme diante do público e permanece inconsciente durante toda a segunda parte da peça, que segue com um grupo de performers, parte do Coletivo Cara de Cavalo.

Bianchi afirma no início de sua palestra que ela parte da “perspectiva da confusão”, em que não há uma conclusão nem uma tese clara a ser afirmada. A impossibilidade de um discurso coeso é dada pelo uso do sedativo e, principalmente, pelo acesso às memórias negado às vítimas desse tipo de crime. Encarar o trauma e lidar com uma violência que é estruturante da nossa sociedade não é um processo linear e conclusivo. A segunda parte da peça desenvolve-se nessa “confusão”, em uma festa guiada por um *mash-up* de materiais diversos e sem relação evidente entre eles. Os performers em cena parecem mover-se com uma imprecisão esquisita, e cria-se uma atmosfera onírica, porém violenta, como se estivéssemos dentro de um pesadelo de Bianchi, como *flashbacks* de uma

peessoa que sofreu violência sexual e não consegue lembrar-se do que realmente aconteceu. A confusão relaciona-se também aos desafios de tematizar a violência em cena, em uma recusa das narrativas de superação e de encenações esquemáticas da violência.

Em cena, além dos performers, há também um carro, como um elemento também ameaçador e que remete a crimes de feminicídio já citados por Bianchi na primeira parte. Na chapa do carro lê-se “*fuck catharsis*”³, em uma clara alusão a essa recusa do arco narrativo clássico, o que é reafirmado em texto projetado ao fundo da peça. Nesse texto, que se projeta por toda a segunda parte da peça, como uma continuação da palestra inicial, Bianchi nega máximas ligadas a sobreviventes de violência sexual como “a nossa maior vingança é estar vivas” e outras frases de efeito, em uma afirmação de que não há vingança possível, não há ação possível capaz de solucionar de fato a questão da violência sofrida.

Acompanho o trabalho de Bianchi como participante do coletivo Cara de Cavalo desde 2019, e tenho analisado e contribuído com o seu trabalho desde então. Nessa entrevista, conversamos sobre o processo de criação de *Cadela Força - Capítulo I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela*, dos desafios de tematizar a violência e de como Bianchi organiza uma grande diversidade de materiais em cena, em uma relação de justaposição que compõe também a sua “perspectiva da confusão”. Bianchi reafirma a todo momento o seu interesse em investigar a criação de uma linguagem para falar sobre a violência.

³ “Foda-se a catarse”

Figura 2 - Carolina Bianchi em cena de *Trilogia Cadela Força*.
Foto: Christophe Raynaud de Lage



Luísa Dalgalarondo - O seu último trabalho, o primeiro capítulo de uma trilogia, *Cadela Força - Capítulo I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela*, navega sobre a violência de gênero, mais especificamente sobre o estupro e o feminicídio. É um mergulho do qual é bastante difícil sair sem se ferir. Como você avalia o processo de criação centrado neste tema e como você vê a contribuição do trabalho para a discussão da violência de gênero?

Carolina Bianchi - Há pouco tempo li algo que a Angélica Liddell⁴ falou sobre a questão da escrita, do ato de escrever, onde ela diz que o ato de escrever é uma vingança contra a ferida. Então, às vezes quem escreve é a ferida. Ferida é uma palavra que eu também já usei muito em outros trabalhos, principalmente em *O Tremor Magnífico* (2020), em que fiz um prólogo que chamava *O Lugar da Ferida*. Acho que hoje entendo muito melhor do que eu estava falando ali.

Eu sou lenta, demoro um tempo para entender as coisas das quais estou falando, às vezes as coisas parecem mais inconscientes do que elas de fato são. Acho que preciso caminhar no meu inconsciente para chegar na realidade. Tem

⁴ Angelica Liddel é dramaturga, diretora e atriz espanhola.



gente que começa escrever a partir da realidade e vai levando isso para outro viés, e acho que faço um caminho contrário, começo no inconsciente, no sonho e volto para realidade para voltar novamente ao sonho. Não acho que falo através da realidade, acho que atravesso a realidade para chegar no sonho ou no inferno, no caso do *Cadela Força*. Mas acho que essa ideia de se ferir, acho que gosto de pensar que essa ferida talvez tenha sido uma possibilidade de ser um lugar de onde se escreve. Estou falando isso porque para mim uma das maiores revelações do processo da peça é a minha relação com a escritura, com escrever. Acho isso apesar de ser o processo mais “cabuloso” que já fiz, digamos assim, pois foi uma grande jornada para o inferno que eu fiz. Quando falo “jornada para o inferno” não significa que seja ruim, mas que tive que vagar em outro mundo, em uma viagem vertical, da qual falo na própria peça. Sinto que ao fazer isso encontro muito a escritura como uma rota possível, talvez a grande prática dessa trilogia. Saio de um lugar de desespero e medo de me perder, e encontro a grande situação do *Cadela Força*, essa questão da escritura, que tem a ver com memória, que tem a ver com narrar, com descobrir como é que esse processo de acessar memórias nubladas aparece. Então acho que é uma combinação de coisas que faz esse processo possível. A ideia também da pesquisa, a ideia de começar pela *lecture*, pela palestra, se dá por sentir que precisava passar por um lugar absolutamente intelectualizado dessa experiência e unir isso com a história da arte e da performance. Acho que agora, nas próximas partes, irei tratar também da história do teatro. Enfim, ir por esse caminho para conseguir fazer um exercício de linguagem, que envolve especular sobre a violência, sobretudo sobre a violência sexual. Então acho que o caminho da peça para mim está nessas camadas que vão se juntando, entram em camadas pessoais, mas também há um esforço o tempo todo de que na peça não apareça essa linearidade, que não tenha um “chegamos no ponto”, sabe? O ponto como o assunto principal, um centro claro em que chegamos. O ponto não sou “eu e as minhas histórias” ou “a Pippa Bacca⁵”... Para mim não tem “o” ponto. É uma confusão, é uma doideira, uma loucura, é confuso demais, não tem um ponto que a gente chegue, um lugar que a gente

⁵ Performer italiana abordada por Bianchi na primeira parte da peça. Bacca foi estuprada e morta enquanto realizava a performance *Sposa* in *Viaggio* (2008), que consistia em fazer um percurso do norte da Itália até Jerusalém pegando carona com desconhecidos.

chegue. Acho que nesse sentido para mim a ferida se borra, toma conta de tudo, atinge outras formas. Sobretudo quando chega em outras coisas que não são a ferida.

Figura 3 - Cena de Trilogia Cadela Força. Foto: Christophe Raynaud de Lage



Você comentou da confusão e você começa a peça anunciando que você parte da “perspectiva da confusão”. Recentemente muitas pessoas têm trazido perspectivas de pesquisa, formas metodológicas que desafiam uma lógica mais tradicional da academia, como “metodologias indisciplinadas” (Greiner, 2005) ou “submetodologias indisciplinadas” (Mombaça, 2016), entre outras. Você pode falar um pouco sobre o que é essa perspectiva da confusão para você?

Acho que a perspectiva da confusão é aceitar primeiramente que o trabalho teatral dessa peça não contém nenhum tipo de resolução sobre nenhum dos problemas apontados. O que acho que é muito esperado, hoje em dia sobretudo, de muitas coisas. Espera-se que as conversas tenham uma conclusão, tenham um “entrar em acordo”, que a gente almeje um entendimento entre as pessoas, chegue em um ponto comum e entenda o que aconteceu. Acho que quando você vai falar de estupro e feminicídio, uma parte do trabalho é aceitar que tem coisas que você não sabe. Sobretudo se você pegar a história de um Boa Noite Cinderela⁶,

⁶ Boa Noite Cinderela é um nome ligado a uma prática de violência sexual bastante específica, que envolve uma bebida misturada a medicamentos sedativos, chamada Boa Noite Cinderela, oferecida a uma pessoa



you are sleeping, you can't access that memory. You can do hypnosis, but you won't be able to access that memory fully. And, if you access that memory, if you remember absolutely everything that happened to you, that won't solve the problem. You will know what happened, but that won't free you. So this is brought *per se*, it's a tragic perspective, you are stuck in the middle of a big confusion. So I think that entering through confusion has to do with putting together those pieces that don't fit, of things that at the beginning don't have much to do. If I think like that, to talk about performance, perspectives on the ghosting in theater and in performance and relate that to the question of violence of gender, sexual violence, people need to make a journey. They seem connectable, but this depends a lot on the perspective you will use, which was the research, the one you are interested in bringing. So I feel that the process of *Cadela Força* was to accept points that will never be solved. And when I say solved it's about the stories themselves, no solution, no guilty, the guilty doesn't appear, he doesn't have a face, I don't know who he is. There is this part of accepting this place that is also present in the history of violence, of crime, even more when we are talking about a society that is extremely violent, patriarchal, that is in a war, that continues to perpetuate rape as a weapon of war inclusive, there are certain blind spots of this history that we can't access. Of course that produces a very big frustration. So I ask myself also what it means to produce a dramaturgy or a spectacle that contains these holes, that are insoluble. People don't have an answer, because violence presents itself in a way that people are looking for a language to try to account for something that doesn't have meaning.

No *Cadela Força - Capítulo I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela*, assim como seus trabalhos anteriores, há uma parte dedicada a referenciar artistas e obras de arte do passado, nomeando suas trajetórias e inclusive fazendo análise de trabalhos específicos, como a série de quadros do Botticelli ou da Artemisia Gentileschi, em *LOBO*. Qual é o papel da História da Arte nas suas criações?

sem que ela saiba o seu conteúdo, de modo que ela fique inconsciente, e em seguida, de modo geral, sofra violência sexual e não tenha a possibilidade de se recordar precisamente dos fatos.



Nossa, acho que é um papel protagonista, eu diria. Cada vez mais... Se relaciona com o quanto de história da arte mesmo me apaixona, e a importância de falar sobre outras pessoas. É como se fosse muito importante para mim borrar qualquer pensamento ou sensação que eu tenha, como se precisasse encontrar na história da arte pessoas com quem consigo identificar sinais, não estou dizendo nem identificar histórias, mas identificar sinais, como se a história fosse deixando pedacinhos de pão, como de João e Maria, sinais para rastrear isso. Então acredito que quando encontro com um escritor, e sempre falo muito da Emily Dickinson, mas quando encontro a Emily Dickinson, ou a Louise Gluck, ou a pintura da Artemisia Gentileschi no *LOBO*, quando encontro a Regina Galindo e a Tania Bruguera no capítulo 1 da *Cadela Força*, ou a escritura do Roberto Bolaño, tem essa escritura dentro da peça super presente, ou o pensamento da Rita Segato, tem uma coisa para mim que é essa possibilidade de ver, analisar, coisas que provocam uma reação muito profunda de enamoramento, de mistério. São pessoas que realmente acho que fizeram coisas que me assombram, mesmo que eu não necessariamente entenda, mas que ocorre uma reação de completo espanto e admiração, de loucura, de paixão. Sinto que isso é como se isso fosse o ponto com o qual converso, como se a minha escritura fosse um diálogo com essa história, como se ficasse procurando qual é o lugar que isso está inserido, sabe? É também no sentido de situar um pouco, preciso da história para situar em que ponto nós estamos das coisas. Tem uma parte de invenção também junto com isso, não é como se eu trabalhasse só uma coisa documental da história, é inventar a partir dessas histórias.

Você trabalha com essas referências históricas e clássicas, mas também há em seus trabalhos muitos materiais da cultura *pop*, principalmente na música. Existe alguma hierarquia entre os materiais que você escolhe trabalhar?

Para mim a questão da intelectualidade nunca foi algo central, porque às vezes parece que a gente traça referências que acabam formando uma questão de classe. Quem tem acesso a determinadas referências? No meu caso, tampouco venho de uma família que tinha dinheiro para viajar ou ver essas coisas de perto, mas estava inserida em um contexto em que tinha acesso a algumas coisas. A partir dos recursos que eu tinha, buscava coisas que me ventilassem mesmo, me



impressionassem a cabeça. No meio dessas coisas estão elementos de cultura *pop* porque no meu cotidiano eu era fascinada por essas coisas, ouvia muito rádio, na minha casa se ouvia muito rádio, eu gravava programas com fita cassete, ia escutar música na casa da minha tia que tinha muitos discos, essas eram as coisas que gostava de fazer. A gente buscava o que tinha ao alcance. Acredito que tem algo nesses elementos que constitui você, a maneira como você pensa, as coisas que te arrebatam. Eu posso escutar uma música de Gigi D'Agostino⁷ e fazer uma canção, mudar o tom, a melodia e fazer outra coisa, porque acho aquela letra maravilhosa. Não são só os grandes gênios e gênias da história da arte que tem esse valor para mim dentro dos trabalhos. No *Cadela Força* tem o *mash up* que o Miguel Caldas [diretor técnico e compositor da trilha original] trabalha, que para mim é uma obra de arte muito maravilhosa, essa junção, essa capacidade de colar um monte de música que faz parte da vida da gente, das memórias a gente, expostas juntas no meio daquelas imagens, eu dou muito valor, para tudo, para tudo que provoca esse arrebatamento, e isso não tem a ver só com a nacionalidades das coisas ou coisas que são associadas a uma arte mais intelectual, acho que isso constitui a gente também.

O seu trabalho é feito junto ao Coletivo Cara de Cavalo e, até então, tinha a criação de práticas performativas bastante imersivas como algo central no seu processo. Desde 2020 você vive em Amsterdã e as artistas do coletivo vivem em grande parte no Brasil ou em outros países da Europa. Como você vê a participação do coletivo em uma dinâmica a distância?

Acho que a participação do coletivo é muito diferente a cada obra, sem dúvida. Inclusive o coletivo mudou muito de uma obra para a outra. Claro que a questão da distância mudou muita coisa. Inclusive o meu papel dentro desse coletivo. A partir desse momento, a minha questão de direção ficou mais forte, de coordenação, de direcionamento do projeto. O meu papel enquanto performer dentro da obra muda também, uma vez que essa trilogia implica coisas mais diretas, mais denominadas, mais nomeadas da minha própria história de maneira inédita em relação aos outros trabalhos. Isso muda e aí trata-se de buscar como é que se traz esse coletivo para dentro disso. Acho que o convite foi ficando mais claro ao longo dos anos, ao longo do mestrado, dessa trajetória também que tinha

⁷ Gigi D'Agostino é um cantor, DJ e produtor musical italiano.



que percorrer. A questão de como esse coletivo se insere dentro dessa memória, dentro desse primeiro capítulo, nesse caso, dentro dessas experiências de confabulação, de invenção, de dar imagem para isso que está dentro da minha cabeça, dentro desse sonho, qual é o cuidado, como é que é a relação dessas pessoas comigo. Não poderia ser diferente, não poderiam ser outras pessoas a fazer isso, sobretudo nesse primeiro capítulo. Não poderia ser feito um *casting*, porque há uma relação que está nominada como uma relação de amizade, uma relação de conhecimento desse coletivo comigo, com o meu corpo, com certas estratégias e necessidades que precisavam acontecer. Então sinto que sobretudo há uma responsabilidade do coletivo de como seguir nessa peça uma vez que a pessoa que começa essa peça, que sou eu, vai perdendo a consciência. Como você dá corpo para esse mundo interior? É claro que essa pesquisa foi compartilhada com esse coletivo. É diferente do que dizer para essas pessoas "a gente vai fazer isso aqui e ir para cá, para cá e para lá", sem contexto nenhum. Houve seminários, toda essa parte teórica do trabalho foi muito compartilhada, e houve trabalhos de imersão nas residências [foram feitas, entre 2021 e 2023, 5 residências de duração média de 4 semanas]. Foi se ampliando essa conversa nesses últimos anos, esse foi o trabalho. O grande trabalho dos performers dentro do *Cadela Força* foi entender essas perguntas sobre performar, essa é a grande coisa, o que significa estar em cena nesse contexto, menos do que um trabalho de criação de cena que acho que estava mais presente no *O Tremor Magnífico*, por exemplo. Acredito que aqui era um outro trabalho, um trabalho de escuta, de como se performa, o que se performa, como atravessar esse espaço e fazer o que precisa ser feito, que é um trabalho de muita responsabilidade nesse caso, de muita escuta, muita precisão, muita coisa. Houve também um trabalho muito importante de construção da equipe técnica, que é um diálogo também muito ativo agora no *Cadela*, uma experiência muito constante de pensar nessas adaptações, de pensar constantemente, tem uma textura constante de movimento, de ação técnica, que é muito forte nesse trabalho também, de uma maneira também inédita, como não tinha trabalhado antes.

Ao mesmo tempo que há esse ineditismo e singularidade em cada obra, acompanhando o trabalho desde *LOBO (2018)*, *O Tremor Magnífico (2020)* e ainda incluindo aqui outras peças anteriores como *Quiero hacer el amor*



(2017) e *Matame de prazer* (2015), sinto que de alguma forma há um certo acúmulo de práticas, de relações que vão viabilizando cada trabalho seguinte. São estabelecidas relações singulares, mas não me parecem obras desarticuladas entre si. Você compartilha essa sensação de encadeamento de uma peça para a outra?

Totalmente, vejo de uma maneira totalmente cumulativa. E acho que por isso para mim era muito importante fazer a coisa acontecer dessa maneira, com essas pessoas, por isso que o trabalho também tem um grau quase de loucura mesmo, de viajar com essa estrutura de 16 pessoas, sendo que 10 dessas pessoas moram no Brasil e seis na Europa. Isso torna a estrutura do trabalho muito grande e também algo que faz com que o trabalho seja visto como um trabalho internacional. Não somos criadores europeus. As pessoas se sentam por duas horas e meia para ver um trabalho em que todas as pessoas falam português. Elas têm que ler duas horas e meia de legendas e é muito texto. Então tem um aspecto para mim que é um trabalho cumulativo, que tem a ver com não abrir concessão sobre isso. É uma turma grande, eu escrevo e falo essa língua, é assim que quero apresentar essa reflexão, essa peça e acho que o fato disso vir com o trabalho de pesquisa continuada, junto a maioria dessas pessoas, dá muita força para isso, sustenta essa estrutura, sustenta o tempo desse trabalho também.

Antes de *Cadela Força - Capítulo I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela*, todos os seus trabalhos foram feitos de maneira independente, com uma produção própria e com grande dificuldade no sentido de viabilização material. Essa é infelizmente a realidade da maioria das artistas que criam teatro no Brasil, uma forma de produção recorrente. *Cadela Força - Capítulo I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela* parece trazer outra possibilidade de produção, é um espetáculo que estreou no Festival de Avignon e segue se apresentando por grandes festivais de teatro europeus. Como você enxerga essa diferença entre o aspecto de produção no cenário teatral europeu e no cenário brasileiro a partir da sua experiência?

Acredito que quase nem tem comparação, essa questão da precariedade realmente é o jeito que a gente está acostumado a trabalhar. E acho que as diferenças não estão só na precariedade, mas também no jeito que a gente trabalha, no jeito que a gente pensa. Vejo isso em conversas que a gente tem quando está fazendo a montagem do trabalho, a nossa aproximação com as coisas, o nível de envolvimento que estabelecemos. Acho que há todo um diálogo que precisa acontecer aqui na Europa e é em uma língua que você vai aprendendo



a falar, o que não significa que você vai falar realmente a mesma língua dos europeus. Isso é bem doido e ainda estou aprendendo sobre isso, ainda não consigo dar muito contorno para isso. Mas sinto que é importante dizer que inclusive o *Cadela Força* foi um espetáculo que não foi feito com uma real estrutura de grana. O *Cadela Força* foi feito na grande maioria do seu tempo sem financiamento. Fiz o mestrado na Holanda sem financiamento. A gente conseguiu coproduções para estrear a peça, o que é diferente. Esse financiamento foi destinado principalmente para pagar o cenário e para pagar a gente enquanto estávamos fazendo as últimas residências. A gente fez muitas residências anteriores em que a gente não ganhou nada. O trabalho conseguiu financiamento para fazer a última etapa de estreia do trabalho e trazer as pessoas, pagar as coisas, as passagens, que é a demanda mais cara de tudo, mover essa estrutura, essa logística e fazer o trabalho existir e acontecer. As produtoras foram chegando já em uma etapa final do projeto, quando se confirma a estreia em Avignon. Sinto inclusive que foi uma grande aposta dos nossos coprodutores, pois ninguém poderia prever o que ia acontecer, e foi uma aposta muito linda. Quando o Tiago Rodrigues [curador do Festival de Avignon em 2023] nos coloca na programação de um festival tão importante quanto o de Avignon, voltando à pergunta que você fez antes, também tem a ver com esse tempo e essa pesquisa cumulativa e contínua que ele sabia. Sinto que, de uns anos para cá, tem festivais que trazem pessoas, programadores e maneiras da gente se conectar com os trabalhos, se escutar de outra forma... O Tiago acompanhou todos os meus últimos trabalhos, de uma maneira ou de outra, desde a Companhia dos Outros [companhia criada por Bianchi em 2006]. Sinceramente, em *O Tremor Magnífico* (2020), a forma como aconteceu a produção, em uma situação em que houve uma previsão de financiamento por parte de uma instituição e, um mês antes de estrearmos essa instituição desistiu, criou-se uma situação que se continuasse nesse modo de produção, com a estrutura que se movia daquele jeito, iria esgotar. Então também foi necessário, para mim, sair, fazer o mestrado, tomar essa decisão, fazer esse gesto de mudar completamente, deslocar as coisas e ver o que acontecia. Nesse caso tem muito a ver com o tempo do trabalho e tem muito a ver com a peça, acho que teve uma coisa que as pessoas viam no que a peça discutia, no potencial dela que fez com que ela produzisse algo nas pessoas. Isso é muito difícil de dizer,

mas ainda é muito instável para mim o mundo do teatro, já tenho idade para saber disso. Então tampouco fico deslumbrada, tudo continua, tenho que trabalhar, tenho que escrever, estudar, correr com as coisas, acho que o que muda agora é a perspectiva de que é possível ter financiamento em diferentes etapas do trabalho. Só isso é uma coisa muito linda e importante, vejo uma diferença muito grande. É difícil de admitir isso, mas houve um espaço que foi aberto aqui. Havia toda uma cena independente muito aberta para mim no Brasil e isso era muito lindo, mas também foi uma cena que ajudei a fazer, que ajudei a fortalecer durante muitos anos, a movimentar. Mas sinto que parte da estrutura que a gente precisava para seguir, a gente não conseguia avançar, não se avançava, e isso é muito triste, porque sinto muita saudade de estar perto, de trabalhar aí, acho que a forma que a gente trabalha no Brasil é muito bonita, a forma de performar as coisas, de olhar, tem uma profundidade, um lugar de pesquisa que é muito admirável. O tempo, o dinheiro, a estrutura muda tudo, para o bem e para o mal. Talvez nem faça sentido comparar, é outra coisa. Não sou uma artista local, moro aqui, e estou tendo a sorte e a vertigem de me situar nesses teatros e festivais maravilhosos, mas isso não faz de mim uma artista que pertence a este lugar, a alguém que fala essa língua desde sempre.

Figura 4 - Cena de Trilogia *Cadela Força*. Foto: Christophe Raynaud de Lage





Você exerce, de modo geral, pelo menos três funções centrais na criação: escrita, direção e performance. Como se dá a articulação dessas funções no *Cadela Força - Capítulo I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela* especificamente?

Acho que isso é muito complexo, sobretudo no *Cadela Força*. Eu precisei improvisar muito e entender a cada momento como fazer isso. Uma das questões centrais no meu mestrado era investigar o que é que faço dentro das peças, o que eu performo, o que é performar? Por que preciso desse espaço de “destaque” dentro das peças, o que isso é, o que isso revela, o que está em jogo? Eu estabeleci uma relação de corralidade super forte, e uma questão importante é a responsabilidade desse grupo. O primeiro capítulo de *Cadela Força* então vem em um processo que precisava ser muito radical da minha presença, da minha presença em balanço com a minha ausência. Porque é isso que acontece, há essa presença e depois a presença de alguém que está, mas não está lá. Então precisava orbitar isso para entender o que isso é e o que estou fazendo em relação ao teatro. Acho que com isso surgem dinâmicas que foram muito interessantes para pensar, por exemplo, o texto. O texto foi a primeira matéria de tudo, e agora estou entendendo que esse é um jeito que gosto muito de trabalhar. Eu começo escrevendo o texto e depois vou encontrar as pessoas e encenar. Talvez o que esteja acontecendo comigo é que, na medida que estou ficando mais velha, estou ficando mais tradicional na maneira de trabalhar e acho isso super interessante. Começar pelo texto, por essas pontas todas que preciso amarrar, e encontrar, durante o processo criativo, com a equipe técnica e com os performers, como isso vai se dar em cena. Nesse sentido, eu sinto que na questão da direção no *Cadela Força* tem algo que acho muito lindo que é a relação com a Carolina Mendonça [dramaturgista da peça]. Durante os ensaios a gente se alternava, porque precisava ver a segunda parte da peça em que eu estou dormindo. Então nos ensaios a gente fazia isso. Também durante a turnê, nos ensaios nas montagens no teatro ainda fazemos isso, para que nos ensaios gerais eu possa ver a peça, porque não vejo a peça na segunda parte, não sei como a peça foi. Então tem uma coisa mesmo de perder a peça. Mas continuo dirigindo a peça, porque conheço as entranhas daquilo. Ao mesmo tempo há uma confiança nova que se estende a outras pessoas. Então se a Carolina Mendonça fala sobre uma percepção dela da peça,

na maioria das vezes eu concordo com ela. A gente vai pensar junto, tem uma coisa bonita nessa experiência do *Capítulo I* da trilogia, que é muito única, que não vai se repetir em nenhum outro capítulo, porque durante a peça há essa performance que produz essa ausência. Essa ausência e o mecanismo disso, tanto nos ensaios quanto nas apresentações, que é o momento que a Carolina assiste à peça e depois me dá os *feedbacks*, essa posição encontrou essa maneira de acontecer, para dirigir esse trabalho assim. Eu precisava ver a trajetória dessa segunda parte com um corpo ali.

Acaba a peça e pergunto para Carol como foi a segunda parte de forma geral e no dia seguinte pela manhã ela me dá alguns retornos e *feedbacks* mais específicos, e me diz o que aconteceu e me pergunta como eu me sinto em relação a isso. Tem uma confiança muito profunda nessa relação, e na maioria das vezes o que ela diz faz completo sentido para mim. A gente sempre faz um ensaio geral nos teatros e nesses momentos assisto a segunda parte e ela entra, ela faz e eu vejo.

Muitas outras artistas, principalmente mulheres, pessoas racializadas e trans, pessoas que de alguma forma estão à margem, optam por essa forma de autoria “total”. Você acredita que isso pode ser considerado uma estratégia de resistência? Você se identifica e relaciona seu trabalho com de outras artistas que trabalham de formas similares?

Acho que para mim foi bem importante quando comecei a ver escritoras e diretoras que estavam em cena, isso é inegável. Quando vi pela primeira vez a Grace Passô, por exemplo, quando entrei em contato com o trabalho dela, ou com o trabalho de Angelica Liddel, foi super forte. É uma coisa muito importante para quem está estudando, começando uma trajetória, mesmo quando não há diferença de idade, não é sobre isso, mas se trata de ver alguém que já está fazendo um trabalho há um tempo, que já se entende e se apresenta dessa maneira. Mas também acho que é importante que cada uma saiba como precisa fazer aquilo que tem que fazer, como precisa narrar o que é preciso narrar. Acredito que o meu interesse sempre esteve em buscar construir linguagem para isso. Acho que estou menos na história de trabalhar sobre o depoimento, de construir um depoimento, e pensar como esse depoimento vai chegar nas pessoas, porque acho que o depoimento também demanda uma espécie de



conclusão, uma espécie de catarse. Não estou muito interessada nesse lugar, estou mais interessada em como é que uso as ferramentas do teatro e da performance para criar linguagem para essa arquitetura das coisas. Faz mais sentido para mim pensar nelas como figuras que me impactam muito, do que pensar em como estamos correndo em paralelo, relacionadas, agora. Acho inclusive que a gente não precisa correr em paralelo, quero que todos os trabalhos existam e cada uma encontre sua maneira de dizer as coisas. E acredito que cada vez menos isso deveria implicar uma resistência, que sejam somente peças de teatro. Mas sei que estamos ainda longe desse momento.

Nos seus processos o título da obra sempre é uma das primeiras informações a surgir. Como surgem esses títulos? Qual é a importância que isso tem em seus trabalhos?

Acho que talvez sejam mesmo as primeiras coisas que apareçam. Tem uma coisa para mim das palavras, das sonoridades das palavras, das imagens que elas carregam, que levo muito a sério. É quase como se eu precisasse evocar o trabalho antes dele aparecer, eu faço quase uma invocação, preciso chamar aquela coisa, que não tem forma ainda. Essa coisa do nome tem a ver com isso. O *LOBO* era *LOBO* antes de existir, assim como o *Mata-me*, *O Tremor Magnífico*, o *Cadela Força*. Sinto que passa por essa junção de palavras, *Cadela Força* são duas palavras que não necessariamente se relacionam, elas não estão adjetivando nada, elas não são adjetivos nesse caso, elas são duas palavras que estão postas juntas, e elas abrem janelas de um monte de coisas, incluso, claro, para o significado que elas têm, e para outras imagens. Acho que para mim isso é interessante, que o nome seja uma invocação mesmo da estrutura da coisa.

Como está a invocação dos próximos capítulos da trilogia?

Essa invocação está começando, ainda está bem difícil de falar sobre isso. Claro, eles não começam do mesmo jeito que o primeiro capítulo começou. O primeiro capítulo teve que juntar muitas coisas, em muito tempo, muita coisa teve que ser feita, porque o primeiro capítulo precisava trazer a estrutura de uma trilogia. O primeiro capítulo dá o chão da trilogia inteira, ele abre os trabalhos e a gente sabe que para isso é preciso de muita coisa. Precisei percorrer muitas coisas para abrir esse trabalho, e as próximas peças já vêm sobre esse solo, então elas



veem já mais fluidas, elas vêm em menos tempo. Sinto que uma coisa está grávida da outra, então acho que agora estou baixando a poeira aqui, porque preciso seguir as pistas aqui que aparecem na própria peça, na primeira peça. Na minha percepção sobre os encaminhamentos da trilogia, acho que só posso dizer que não acredito que o final dessa trilogia conclua qualquer coisa.

Referências

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma submetodologia indisciplinada. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 17, v. 01, n. 28, set. 2016.

Recebido em: 05/02/2024

Aprovado em: 05/03/2024