

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A escrita de si e a cena performativa decolonial: narrativas urgentes, corpos insurgentes

Andréa Stelzer

Para citar este artigo:

STELZER, Andréa. A escrita de si e a cena performativa decolonial: narrativas urgentes, corpos insurgentes. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e108

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)



A escrita de si e a cena performativa decolonial: narrativas urgentes, corpos insurgentes¹

Andréa Stelzer²

Resumo

Este artigo buscou abordar algumas questões sobre as diferentes formas de escritas de si construídas a partir de memórias, testemunhos e documentos reais na cena contemporânea. Procurou-se analisar os conceitos de autoficção e performatividade, objetivando contribuir para as discussões decoloniais ao trazer para o centro da cena os saberes silenciados pela História oficial. Discutiu-se sobre a cena autoficcional como partilha de novas narrativas urgentes e de corpos insurgentes tornando possível uma reflexão estética e política da cena. Realizou-se uma análise de dois espetáculos autofccionais como forma de promover novas discussões acerca da cena decolonial.

Palavras-chave: Autoficção. Performatividade. Escrita de si. Cena decolonial.

Self-writing and the decolonial performative scene: urgent narratives, insurgent bodies

Abstract

This article searched to approach some questions about the different forms of self-writing constructed from memories, testimonies and real documents in the contemporary scene. It was sought to analyze the concepts of autofiction and performativity, aiming to contribute to decolonial discussions by bringing to the center of the scene the knowledge silenced by official history. The discussion focused on the self-fiction scene as a sharing of new urgent narratives and insurgent bodies, making possible an aesthetic and political reflection of the scene. An analysis of two self-fiction shows was carried out as a way to promote new discussions about the decolonial scene.

Keywords: Autofiction. Performativities. Self-writing. Decolonial Scene.


La escritura del yo y la escena performativa descolonial: narrativas urgentes, cuerpos insurgentes

Resumen

Este artículo trató de abordar algunas cuestiones sobre las diferentes formas de escritura de sí mismo construidas a partir de memorias, testimonios y documentos reales en la escena contemporánea. Se trató de analizar los conceptos de autoficción y performatividad, con el objetivo de contribuir a las discusiones decoloniales al traer al centro de la escena los saberes silenciados por la Historia oficial. Se discutió sobre la escena autoficcional como compartir nuevas narrativas urgentes y cuerpos insurgentes haciendo posible una reflexión estética y política de la escena. Se realizó un análisis de dos espectáculos autofccionales como forma de promover nuevas discusiones sobre la escena decolonial.

Palavras-chave: Autoficción. Performatividad. Autoescritura. Escena descolonial.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Claudia Manzollilo. Graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado em Literatura Brasileira pela mesma instituição. Professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do Colégio Pedro II. Revisora de textos.

² Pós-doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestrado em Teatro pela mesma instituição. Graduação em Licenciatura em Artes Cênicas pela UNIRIO. Profa. Adjunta do CAP UERJ. Profa. colaboradora do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPGArtes/UERJ).  deastelzer@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/4953045718120818>  <https://orcid.org/0009-0006-8188-2464>



Introdução

Este artigo propõe analisar as diferentes formas de escritas de si e suas performatividades na cena contemporânea. Busca-se investigar de que forma a escrita de si é performada pelo sujeito, como resultado de uma subjetivação nucleada em torno da sua memória e da sua presença. Num primeiro momento, será abordada a noção de performatividade a fim de refletir sobre a corporeidade do ator como arquivo de memória e de histórias que se insurgem no espaço da cena autoficcional. A noção de autoficção será enfocada como um espaço de reinvenção de si, do encontro de si com o outro ou através do outro, diluindo as fronteiras entre o real e o ficcional, o público e o privado.

Num segundo momento, pretende-se abordar a autoficção e as narrativas subjetivas como proposição de novas epistemes decoloniais. A performatividade estabelece, então, a expressão de um corpo em contínuo processo de deslocamento e ressignificação que se torna, ele próprio, geografia, paisagens de dicções e enunciados, território de palavras pronunciadas, continente de existência. O termo corpo-tela, conforme explicitado por Leda Maria Martins (2021), servirá como base para refletir sobre as performatividades subjetivas e o corpo testemunho que se desdobra dentro do que se designa como pensamento decolonial.

Se, de algum modo, as narrativas de si constroem os efêmeros sujeitos que nós somos, isso se faz na relação com a memória, tanto no processo de elaboração de experiências passadas quanto nas experiências traumáticas. O desafio está em trazer de volta as vivências dolorosas e transformá-las em linguagem, lá onde a linguagem, com sua capacidade performativa, faz voltar a viver não somente a busca de uma forma e do sentido da história pessoal, mas também a sua dimensão terapêutica. Essas narrativas agem como um trabalho de choque e de ética. Ao revelarem o que foi silenciado, fazem da memória o caminho que vai do individual ao coletivo como passo obrigatório de fazer História.

No espaço biográfico contemporâneo, de acordo com Arfuch (2010, p. 60) assistimos a uma confluência de múltiplas formas e gêneros, que vão desde memórias, testemunhos, autobiografias, romances, filmes, teatro autobiográfico,



diários íntimos, autoficções, e as novas variantes, como *talk show* e *reality show*. Assistimos a exercícios de ego-história e, às vezes, não há muita diferença entre esses exercícios de intimidade e a intrusão nas vidas célebres ou comuns com as quais nos deparamos por meio da televisão. Sendo assim, como definir o valor biográfico? Nesse caso, o valor biográfico se torna um interessante vetor analítico, entendido, por uma dupla dimensão narrativa e ética da vida, como um devir da experiência, apoiado na garantia de uma existência real.

Neste texto, busca-se analisar a experiência do espaço biográfico, ou da escrita de si, não como um exercício narcísico de mostrar a própria intimidade, mas como um fator de encruzilhada entre o eu subjetivo e o eu político, estabelecendo novas formas de perceber as experiências das subjetividades até então ocultas pela grande mídia. A busca por um olhar ético e estético torna possível a transposição deste real para a cena, assim como a busca de uma poética adequada para cada narrativa de vivência das subjetividades transmite um novo alento para a cena contemporânea.

Assim, a escrita de si possibilita pensar em formas de elaboração das narrativas da esfera do privado, revelando outra dimensão do espaço público, político e social. Dessa maneira, a escrita subjetiva não se dissocia de um pensamento estético e político, no sentido da partilha de um olhar sensível, tal como afirmou o filósofo Rancière (2005) como uma política dos afetos ao revelar uma forma renovada de perceber a realidade.

A cena brasileira contemporânea vem apresentando uma tendência para a questão identitária dos afrodescendentes e dos indígenas que se exprime pela busca de afirmação no cenário público. Uma prova disso foi o reconhecimento da qualidade de dois espetáculos com o Prêmio Shell entregue para a atriz indígena Zahi Tentehar no solo autobiográfico “Azira’i”, sobre sua ancestralidade, e também ao ator Clayton Nascimento pelo espetáculo “Macacos”, que discute o racismo estrutural. Nota-se uma verdadeira batalha no campo da memória coletiva, com o aparecimento de romances e encenações teatrais que evocam outros mitos fundadores, outros discursos nacionais traçando uma visão de nação pluralizada em vez de uma nação hegemônica estabelecida pela voz dos colonizadores.

Atualmente, o que se observa é uma eclosão de vozes que narrativizam outras histórias, outras versões sobre a nação. Uma escrita de si que põe em cena o próprio sujeito (autor da obra), através de memórias, relatos de infância e autoficções. O presente é um desdobramento de um passado traumático. Assim, serão analisados, no último capítulo deste artigo, um espetáculo e uma cena performativa que tratam de narrativas de si com temas urgentes e corpos insurgentes contra as narrativas hegemônicas.

A escrita de si torna-se um fator relevante a fim de refletir sobre a virada decolonial da cena teatral. Uma das formas mais constantes da escrita de si na cena teatral tem sido a autoficção. A autoficção é um gênero criado por Serge Doubrovsky (1977) que, para desafiar o conceito de autobiografia e de pacto autobiográfico cunhado por Philippe Lejeune, decidiu escrever um romance sobre si próprio, intitulado *Fils*. Doubrovski queria provar que a autoficção não se trata de uma reapresentação dos acontecimentos em sua ordem cronológica, tal como a autobiografia, mas de um fluxo de consciência, sem que haja frases concatenadas, como num processo de análise terapêutica ou como um processo de cura.

Doubrovsky lembra que, quando se escreve autobiografia, tenta-se contar toda sua história desde as origens. Na autoficção, porém, pode-se recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa própria à obra. Um dos princípios para que haja autoficção é que os nomes de autor, narrador e personagem sejam idênticos, ou seja, o autor deve assumir esse risco. De acordo com Eurídice Figueiredo:

A autoficção, tal como concebida por Doubrovsky, seria uma variante “pós-moderna” da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória. Outro aspecto importante seria a questão da linguagem: Doubrovsky considera que quem faz autoficção hoje não narra simplesmente o desenrolar de fatos, preferindo antes deformá-los, reformá-los através de artifícios (Figueiredo, 2013, p. 62).

Pode-se pensar, portanto, na autoficção como um gênero híbrido, de deslocamento e migrância entre as fronteiras estabelecidas entre a memória e a imaginação, fato e ficção, arte e vida. Surgem algumas questões: De que forma as



performances autoficcionalis operam como práticas decoloniais? De que forma a escrita de si, ao falar de um eu subjetivo e político, torna possível a emergência de contranarrativas a fim de reconstruir uma história própria esquecida pelo discurso hegemônico? Inicialmente, será realizada uma investigação dos conceitos de autoficção e da performatividade do ator a fim de refletir sobre as diferentes formas de escritas de si na cena.

Autoficção e a cena performativa

O teatro contemporâneo beneficiou-se amplamente das conquistas da arte da performance. A principal delas é deslocar a ênfase para a realização da própria ação do ator/performer e não sobre seu valor de representação. A cena passa a ter como centralidade o corpo do ator/performer que, cada vez mais, se afirma como sujeito na escrita cênica. A performatividade do ator torna-se um fator central para o exercício dos espaços biográficos, pois ao ator não compete apenas exercer a sua atuação no palco, mas a isso se acresce o trabalho de pesquisa, de investigação e o olhar preciso sobre o que deseja revelar sobre determinado real. A forma como os atores se apropriam de suas experiências, memórias e documentos estabelece um espaço de criação autoral por meio de sua performance na cena.

A questão da presença viva do sujeito como testemunha de sua própria experiência de vida se encontra mais evidente nas cenas documentais ditas autofissionais e biodrama. A matéria aqui são as próprias memórias íntimas colocadas em cena, sem deixar, contudo, de buscar uma poética apropriada para cada situação. Na autoficção, assim como no biodrama, é interessante notar que, em uma sociedade em mutação, cada pessoa é um arquivo de saberes, de experiências e de conhecimentos. A grande questão é que esses arquivos são um mundo em extinção, que podem ser registrados, conhecidos e tornados sensíveis por meio da arte.

Nos últimos anos, ocorreu uma explosão de espetáculos autofissionais relacionados à temática familiar, tal como a relação com os pais, os traumas, os amores, as doenças e a ditadura. Trata-se de acontecimentos da vida real que



marcam uma identidade e que unem público e privado ao abordar a intimidade do sujeito. Surgem algumas questões: Por que narrar a si mesmo? De que modo se vai tecendo uma narrativa de si mesmo? O fato de ser verdade ou ficção realmente importa ou o que importa é a forma criativa elaborada pela autoficção?

Algumas autoficções ajudam a recuperar um eu disperso ou ferido, outras têm maior acento político-estético. O “eu”, afinal, não é uma entidade isolada e distanciada do mundo, mas sim fruto de uma cultura, de um país, da relação com o Outro que, ao se expressar, levanta questões político-sociais relevantes, contribuindo para reflexões mais amplas, coletivas e úteis.

A autoficção, tanto na literatura quanto no teatro, é o exercício da busca da singularidade por meio da arte como uma maneira de enfrentar e de resistir à intimidação provocada pela dessubjetivação em que pessoas são transformadas em objetos. Colocar o corpo de um no centro do discurso poético é um modo de reivindicar a singularidade que faz de cada um de nós uma pessoa indivisível. Torna-se necessário inventar a forma que convém a cada experiência e trazer para o plano da invenção a produção dos enunciados sobre cada experiência.

Para o dramaturgo Sergio Blanco, a autoficção é uma forma de escrita para encontrar a si mesmo através das suas próprias experiências para, assim, encontrar os outros. A autoficção é a tentativa de relatar a si mesmo, de ir, pouco a pouco, se (re)inventando, de criar um ato de poetização das suas experiências, é também um ato de resistência em um mundo globalizado e, por isso, também é um ato político. Blanco afirma a importância da autoficção como um meio de encontrar o eu nos outros:

Qualquer uma das minhas autoficções foi escrita não para me expor, mas para me procurar. Todas elas foram escritas a partir de um eu que procura na escrita uma oportunidade de encontrar-se a si mesmo para assim encontrar os outros. É por meio dessa escrita do eu que descobri essa possibilidade de me dizer, isto é, a possibilidade de construir o meu relato e, portanto, achar aos outros (Blanco, 2023, p. 11).

As autoficções de Blanco buscam ir do singular para o plural, tentando que o íntimo, o supostamente íntimo, se torne público. Nesse sentido, pode-se aproximar a autoficção do termo *escrevivência*, cunhado por Conceição Evaristo, pois não se trata de escrever as suas próprias vivências narcisicamente, mas de



realizar uma escrita subjetiva que vai em direção aos outros, que abrange o coletivo e toda a comunidade.

Escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita e, muitas vezes, o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade (Evaristo, 2020, p. 38).

Segundo Evaristo, a escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Nela, o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade. No romance *Becos da memória* (2018), Evaristo parte de uma perspectiva autobiográfica e das memórias de infância e, com a força da vivência, vai desfazendo os estereótipos representativos de mulheres negras na literatura e na história do Brasil. O procedimento memorialista torna-se um gesto político para tensionar a historiografia e romper os silenciamentos e colonialismos do poder.

Desse modo, a escrevivência, assim como a autoficção, pode produzir novas epistemologias que surgem a partir do pensamento decolonial e buscam uma revisão histórica ao estabelecer o lugar de fala como representatividade na cena. Tal cena autoficcional procura unir arte e política por meio da fabulação de suas próprias histórias de vida.

Narrativas urgentes, corpos insurgentes: proposições para uma cena decolonial

Um dos traços fundamentais do pensamento decolonial, segundo o sociólogo Anibal Quijano, é a colonialidade do poder (2005), que se trata da constituição de um poder mundial, capitalista, moderno/colonial e eurocentrado a partir da criação da ideia de raça, que foi biologicamente imaginada para naturalizar os colonizados como inferiores aos colonizadores. Essa colonialidade é marcada por uma profunda herança escravista e patriarcal em que proliferam, até hoje, violências de classe, de raça e de gênero. Assim, interessa, também, refletir em como dar voz aos invisibilizados, aos grupos subalternos e suas formas de saber.



O pesquisador Robson Harderchpeck vem estudando as práticas da Arte da Cena decolonial na América Latina, conforme ele afirma:

A cena contemporânea vem dedicando uma atenção especial aos estudos decoloniais, porém, mais do que a sistematização de conceitos ou a publicação de textos relacionados a essa temática, cabe frisar que o decolonial se mostra através de atitudes. O que está em voga é a valorização dos saberes que foram relegados no processo de colonização vivido pelos países da América Latina (Harderchpeck, 2022, p.107).

O autor ainda ressalta a possível contribuição das Artes da Cena sobre as discussões decoloniais ao valorizar uma investigação sobre as subjetividades:

Desenvolver um tipo de teatro que traz para o centro da cena uma investigação sobre o próprio sujeito inverte o paradigma colonial – que invalida o conhecimento do outro para impor a ele uma forma de fazer que segue um padrão hegemônico – e nos permite pensar sob uma perspectiva decolonial, dando liberdade para que o sujeito seja autor da sua própria estória [...] (Haderchpek, 2022, p. 109).

Desta forma, as práticas e os debates decoloniais na cena contemporânea quebram com o processo de hierarquização do conhecimento e abrem espaço para a diversidade e para a pluralidade. É preciso valorizar os saberes que emergem das comunidades, da nossa cultura e da nossa cidade, tornando possível o conhecimento das subjetividades que foi desvalorizado pelos colonizadores.

A pesquisadora Leda Maria Martins, em seu livro *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela* (2021), nos conduz a uma reflexão sobre corpos, tempos e ancestralidades, aproximando a noção de arquivo a uma forma performática de habitar temporalidades múltiplas. Segundo Martins, o corpo-tela é uma espécie de corpo-arquivo, é local e meio por meio dos quais se reorganizam e atualizam os amplos repertórios afro-diaspóricos. Nessas poéticas, a corporeidade negra fecunda as cenas, expandindo a noção de corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações, tal como um corpo-imagem que insiste em reexistir:

O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertórios de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros (Martins, 2021, p.162).



De acordo com Martins, o corpo-tela é também um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque, antes censurado, excluído, mas, diante disso, se interpõe uma outra corporeidade que argui, postula, propõe, expressa: “Um corpo biografema, que enovela o vivido com o imaginário, criando suas próprias autoficcções” (Martins, 2021, p. 162).

Dessa maneira, pode-se pensar que o corpo-tela e sua ação performativa propõem fissuras nas bases do pensamento eurocêntrico, ajudando a refletir sobre as colonialidades que imperam nos dias atuais. As novas subjetividades encontram seu lugar de fala e resistem ao sistema patriarcal, capitalista e colonial. O espaço biográfico na cena teatral apresenta possibilidades para a reinvenção dessas identidades, para a reconstrução de universos simbólicos e de um saber que foi negligenciado no processo de colonização.

Os espetáculos analisados transitam entre discussões decoloniais, expondo procedimentos de criação e percursos metodológicos subjetivos, bem como posicionamentos políticos, éticos e sociais. As reflexões proporcionadas pela análise dialogam com questões eminentes da cena contemporânea, tais como: ancestralidade, interculturalidade, diversidade de gênero, violência, necropoder, saberes tradicionais, colonialismo, dança, ritual, corpo geopolítico, etc.

Ambos os espetáculos analisados se originaram de uma criação a partir de documentos, memórias, notícias e de um processo performativo autoficcional que buscava uma reconstrução do eu a partir de um trauma do passado. Os corpos se insurgem em cena com uma performance potente a fim de recriar a sua própria história sobre o passado e, assim, quem sabe construir novas possibilidades de existência no futuro.

“Macacos”: O corpo-testemunho e insurgente em cena

O espetáculo “Macacos”, criado, dirigido e interpretado por Clayton Nascimento, busca narrar por meio de sua própria história, a vivência de um menino negro que morou na favela e passou por diversas formas de preconceito e violência policial, a história de um Brasil esquecido, excluído, apagado da História oficial e hegemônica. Nascimento faz o exercício de recriar a História pelo olhar



dos negros que chegaram escravizados no Brasil e foram condenados a viver à margem da sociedade, nas favelas e periferias.

O autor atualiza a violência sofrida na escravidão para os dias atuais, nos quais essa população tem que lidar diariamente com a violência policial. A polícia considera a maioria dos moradores marginal e, por isso, chega atirando, causando um verdadeiro horror com crianças e pessoas inocentes sendo assassinadas.

Nascimento narra a sua história de luta contra a violência e o racismo para conseguir realizar o seu sonho de ser ator e cursar Artes Cênicas em uma das maiores universidades do Brasil, a USP, além de poder criar o seu próprio texto, apresentá-lo nos teatros reconhecidos da cidade e, ainda, ganhar um Prêmio Shell por sua atuação. A história de Clayton é entrecruzada por uma aula didática sobre o racismo estrutural e de como devemos combatê-lo para alcançar uma sociedade mais justa em que todos possam ter oportunidades.

Ao narrar a sua própria história, ele alcança um tema ainda mais urgente em nossa sociedade que é a violência sofrida pelos moradores das favelas e periferias, pelas mães que perderam seus filhos por balas perdidas ou até mesmo assassinados por policiais sem conseguir fazer justiça, pois eles são sempre inocentados. Sua narrativa urgente busca chamar a atenção para a morte de pessoas pretas, que, em sua maioria, vivem nas favelas, constatando o que o filósofo Achille Mbembe chamou de *Necropolítica* (2018).

A necropolítica é a capacidade de estabelecer parâmetros em que a submissão da vida pela morte está legitimada. Para Mbembe, a necropolítica não se dá só por uma instrumentalização da vida, mas também pela destruição dos corpos. Não se trata só de deixar morrer, mas de fazer morrer. O necropoder de Mbembe reverbera com os problemas contundentes na atualidade das grandes cidades brasileiras, onde a violência não tem hora nem local para acontecer e onde é inevitável a percepção de que determinadas mortes possuem maior valor que outras, o que causa medo nessa parte da população.

O corpo insurgente de Clayton é contrário ao sistema cruel do necropoder, é um corpo quase nu (usa somente um short), um corpo revoltado, que treme, que luta, que cai, que se contorce de raiva e indignação, que cospe e vomita todo medo



e violência aos quais está submetido. Ele é um corpo-testemunho dos registros de violência que sofrera, ou um corpo-tela, tal como afirma Martins:

Um corpo historicamente conotado que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã. Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do corpus social (Martins, 2021, p. 162).

Nascimento reúne documentos da história para provar que essa violência se perpetua desde a escravidão até os dias atuais, mas é no final da peça que ele apresenta o principal documento: a presença viva e o testemunho de uma mãe, cujo filho foi morto por um policial. A mãe apresenta um cartaz com a foto de seu filho e com o rosto de várias outras crianças assassinadas, sem que nenhum culpado tenha sido encontrado.

No final do espetáculo, ele lê um texto com os nomes das mães que procuram justiça pela morte de seus filhos. A mãe pede que a ajudem a encontrar o assassino de seu filho e que se possa fazer justiça. O seu testemunho é emocionante e, imediatamente, desperta o afeto do público, que sai transtornado diante de tal realidade. O espetáculo constitui uma escrita autoficcional que busca partir do individual para falar do coletivo. Uma narrativa urgente e um corpo insurgente diante do racismo estrutural e da violência aos quais os moradores das favelas e periferias são submetidos.

“Umbigo de sonhos”: autoficção e ancestralidade

O discente Davidson, do Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ, apresentou a performance “Umbigo de sonhos” como uma dança-testemunho em que buscava uma lembrança afetiva e, ao mesmo tempo, fazia uma reflexão geopolítica do lugar onde viveu na sua infância com sua avó paterna, no interior de Minas Gerais. Ele traz as memórias no corpo que dança, nas músicas que canta, na voz em off de sua avó e nos momentos narrados com poesia, relembrando o lugar em que viveu.

O umbigo está presente na busca por sua origem apresentada nas imagens



de seu corpo dançado e nas palavras que constroem o imaginário de sua ancestralidade, num giro entre presente, passado e futuro, procurando descobrir quem é “Deiço”. A sua performance busca questionar as diferentes formas de reinvenção de si por meio de memórias, sonhos e fabulações, revelados pelo corpo que se insurge em uma dança potente de encontro com a sua ancestralidade.

A cena apresenta experiências de vida, de sonho e de testemunho por meio de uma escrita fragmentada entre memória e imaginação, estabelecendo um espaço cênico entre o real e o onírico. O exercício autoficcional começou a partir de uma investigação a respeito do seu nome, partindo das questões: Quem deu o nome? Qual a origem do nome e sobrenome? Qual a sua ancestralidade? Qual o significado do nome? Neste exercício, ele apresentou uma escrita que seria a origem para a sua performance final:

Davidson era uma possibilidade de conforto. Os avós queriam neto macho para quebrar a cisma da morte: Diz que o primeiro filho e o sétimo eram homens, mas morreram ainda muito pequenos. “Não guardou resguardo” falava a vó. E por isso, antes de ser Davidson, era menino. Nascer homem era um alívio para a mãe e a certeza de cumprir a promessa de peregrinar à Bom Jesus da Lapa com a criança na primeira oportunidade. Quando chegaram da maternidade a notícia de que era menino-home já faziam uns vibrarem e ao primeiro olhar já tiraram o macacãozinho azul bordado para ver o saco preto. “Como é? O nome?” Davidson, pai. “Deiço?” DA VI DI SON. “Hum... e é só Deiço?” Quero Davidson José, pra ter uma parte do nome do pai. Antes de ser Davidson e ser homem, era uma prece. Veio depois de uma outra gestação abortada, que a mãe desconversa sempre o assunto. Então, Deiço ecoou fruto das papilas gustativas da avó, e orou em formato de beijo nos pés, quando o avô o pegou no colo. Neste entreter, a boca da avó mastigava um fio de linha vermelha que ela apanhou com a ponta dos dedos e fazendo um pequeno bolo colocou na testa da criança e fez um sinal da cruz. Quem chamou Davidson pela primeira vez foi a irmã da mãe. Iris era enfermeira e ouvia no hospital histórias de maternagem e por isso sabia todos os nomes de crianças de Antônio a Washington. “Põe Davidson”. “Achei bonito... Davidson”. “É sonoro”. Ela tinha escutado Davidson da boca de outra mãe que homenageava a moto preferida do marido e, em outra oportunidade, de um padre dizendo que era filho de Davi. Ficaram com a versão mais sagrada, já que a mãe tinha entregado a criança nas mãos da Virgem enquanto rezava, durante a gravidez. Então, ficou Davidson um príncipezinho. Soou bonito e ficou. Registrou-se. Ficou no registro batismal Davidson José, mas na vida ficou Deiço mesmo. Depuseram a nobreza, encarnaram a santidade. Rachou-se o nome inglesado e, nos lábios das primas, ficou Deicin, Dê, Dedê, Dei. Deu-se assim, melhor ser homem quando o nome descasca. Davidson virou pretérito perfeito e Deiço entregou-se às abreviações. Hoje perguntei para mãe qual era a história do meu nome, daí ela falou assim: seu nome não



tem história não. Mãe abreviou a história e eu fiz espaço entre os vãos das palavras (Davidson, trabalho final, 2023).

“Deiço” é a autoficção de Davidson em que seus gestos se tornam linguagem, conjugando dança, narração e canções. Nesta autoficção, ele trai a verdade, buscando ficcionalizar partes apagadas de sua história, não se importando em inventar uma não verdade correspondente. “Deiço” apresenta o seu corpo-testemunho, um autodepoimento de sua história, de forma que a sua performance revela a sua subjetividade ao relatar a história de seus ancestrais, explorando o corpo negro em um espaço sertanejo silenciado pela cultura hegemônica. Sua performance autoficcional narra não somente uma escrita de si, mas também de um coletivo ao relacionar a sua história com uma pesquisa geolocalizada das pessoas que vivem na mesma localidade.

Davidson também propõe uma discussão sobre as narrativas de dor e do trauma, evidenciando a fronteira sutil entre o terapêutico e o dramaturgício no universo autoficcional. Ele questionou o porquê de expor os momentos traumáticos de sua vida e se isso seria uma espécie de purgação. Buscando transformar o trauma em trama, Davidson resolveu olhar os olhos de sua avó e mergulhar no momento da sua morte quando ele ainda era criança. “Deiço” buscou dizer tudo o que ele queria ter dito ou feito antes dela morrer. A falta ou a perda de sua avó deixou um vazio e fez com que sua performance preenchesse essa falta por meio da dança, da voz em off e das músicas cantadas por sua avó.

Davidson revisita os documentos familiares, suas memórias, os documentos históricos e políticos da região norte mineira e explora a autoficção a fim de transformar registros íntimos em experiências coletivas. O vazio deixado por sua avó atua como um disparador de afetos que conecta o passado ao presente em uma performance do tempo espiralar, tal como explicitou Leda Maria Martins (2021).

“Umbigo de sonhos” possibilita refletir sobre o caminho das suas experiências de vida e o processo de criação dramaturgística que une as memórias de infância, os documentos, os objetos documentais, os sons reais, os arquivos, os sonhos, os traumas, as fabulações, a ancestralidade e a memória performada



por meio da dança. Sua performance não busca somente transmitir sua história pessoal, mas convida o espectador para uma jornada coletiva que busca desafiar as vias coloniais refletindo sobre a identidade e o pertencimento em um contexto culturalmente diverso.

Considerações finais

A cena performativa realizada por meio das narrativas de si, das memórias, dos testemunhos e de documentos reais torna possível construir uma verdade singular das subjetividades silenciadas pelo colonialismo do poder e pela História oficial. A escrita de si não busca somente falar de uma verdade através da apresentação de documentos, mas também é necessário saber articular o jogo entre eles e encontrar uma poética adequada para abordar o real na cena.

Mais do que contar uma história íntima e narcísica de um eu subjetivo, a cena autoficcional procura relacionar o eu subjetivo com o coletivo e o político. A escrita de si possibilita a pesquisa de diferentes métodos para refletir ética e esteticamente sobre uma experiência de vida, que pode partir de um trauma individual para chegar a uma trama do coletivo.

Ambos os espetáculos analisados apresentaram diferentes poéticas para a criação de uma cena autoficcional, partindo do individual para uma temática social, abordando questões urgentes, como o racismo estrutural, e buscando uma revisão da História como forma de resistir ao silenciamento de suas narrativas. Assim, a escrita de si estabelece formas diversificadas de experiência do sensível ampliando o campo de afetos das subjetividades, além de auxiliar na procura de novas propostas para a cena decolonial.

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BLANCO, Sergio. A autoficção: uma engenharia do eu. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis, v.3, n.48, 2023. <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24369>



DOUBROVSKY, Serge. Fils. *Paris*. Gallimard, 1977.

EVARISTO, Conceição. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

HADERCHPEK, Robson. “Poéticas decoloniais nas artes da cena: identidade e performatividade”. In: *Tramas do corpo: ressonâncias e resistências performativas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2022.

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

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

NASCIMENTO, Clayton. *Macacos*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2023.

QUIJANO, Anibal. “A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas”. In: Lander, Edgardo (org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Recebido em: 24/08/2024

Aprovado em: 23/11/2024