REVISTA POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO V. 1, Nº 12 - 2024
DOI: 10.4322/REVISTATKV - V1N12-1/ISSN: 2594-5203

SOBRE O PALCO SANGUE AZUL

Nayara Ferreira Calixto[1], UFRJ

RESUMO | ABSTRACT

Este ensaio se dá como desdobramento e finalização da disciplina de *Corpo, práticas feministas e dramaturgias de testemunhos*[2], do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. O conteúdo escrito tem como objetivo esmiuçar e trazer indagações sobre o processo de criação e devolutivas dos espectadores da cena intitulada *Sobre o palco sangue azul*. A cena foi construída no decorrer da disciplina em colaboração com o colega de turma mestrando Aruam Galileu, que também é intérprete-criador do então trabalho cênico.

Palavras-chave: Arte erudita, Balé clássico, Cena, Ópera, Processo de criação.

This essay unfolds and concludes the discipline of *Body, feminist practices and dramaturgies of testimonies*, from the Postgraduate Program in Dance at UFRJ. The written content aims to scrutinize and raise questions about the creation process and feedback from spectators of the scene entitled *About the blue blood stage*. The scene was built during the course in collaboration with classmate Aruam Galileu, who is also an interpreter-creator of the scenic work.

Keywords: High art, Classical ballet, Scene, Opera, Creation process.

Introdução

Sobre o palco sangue azul é uma cena ainda em processo de criação que começou a ser produzida a partir da disciplina *Corpo, práticas feministas e dramaturgias de testemunhos*, do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. O então trabalho cênico traz questionamentos acerca de gênero e raça em sua dramaturgia por uma perspectiva crítica sobre a arte erudita, em específico ao balé clássico e a ópera.

A arte erudita, em sua gênese, é feita por e/ou para a elite social, mas hoje é possível notarmos algumas mudanças positivas a respeito disso. Pois, pessoas de diferentes classes e raças estão tendo mais acesso a essa forma de arte que comumente está associada a instituições culturais, como o Corpo de

[1] Artista-docente da dança, graduada em bacharelado e licenciatura em dança (UNESPAR), pós-graduada em arte na educação – dança, música e teatro (FaSouza) e mestranda em dança pelo PPGDan-UFRJ. Atua como professora de balé clássico em escolas de ensino não formal.
[2] Disciplina optativa ofertada no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan-UFRJ), pela professora Dra. Lígia Tourinho e Pós-doutoranda pelo PPGDan Vanessa Macedo, no segundo semestre do ano de 2023.

Baile e a Orquestra sinfônica do Teatro municipal do Rio de Janeiro. E por isso, dentro de um pensamento elitista, a arte erudita ainda é entendida como tendo maior complexidade técnica em relação à arte popular.

Minhas experiências dentro da arte erudita concentram-se no balé clássico, no qual vivenciei situações de preconceito e discriminação racial, considerando que sou uma mulher cisgênero preta que foge do ideal de corpo e de feminilidade que essa dança e parte de seus praticantes perpetuam até os dias atuais. Ademais, desenvolvo uma pesquisa de mestrado que concentra-se em fazer proposições de práticas pedagógicas antirracistas no balé clássico.

Já o lugar da ópera se dá pela presença e experiências do também intérprete-criador dessa performance, Aruam Galileu, como preparador corporal em ópera. Aruam é um homem cisgênero branco que, assim como eu, está em processo de pesquisa de mestrado, mas se volta às poéticas do corpo na ópera, pensando o lugar e a preparação do corpo na mesma.

Para construção da cena em questão, eu e Aruam inicialmente conversamos sobre o que unia nossas pesquisas artísticas em consonância com a temática da disciplina[3] e dos textos discutidos nela. No decorrer das aulas nos aprofundamos sobre como estão se dando as dramaturgias feministas na atualidade e o lugar potente do testemunho e do falar de si na cena.

Nesse sentido, durante o processo de criação, eu e Aruam fomos percebendo que nossas pesquisas fazem reflexões sobre o corpo, cada uma com suas indagações pessoais sobre suas respectivas investigações. Nisso, o lugar e não lugar do corpo, a invisibilização do corpo na ópera e de corpos específicos no balé clássico, foram os pontos que identificamos que poderiam unir nossos trabalhos e nos auxiliaram na estruturação da cena.

Elaboração da cena e escolhas de símbolos

Para a elaboração de *Sobre o palco sangue azul,* escolhemos como referência estética-artística a ópera e o balé de repertório intitulados *Carmen*. A ópera foi composta por Georges Bizet, estreada em 1875, e o balé criado por Roland Petit, estreado em 1949. Em suma, as obras contam uma história de ciúme e feminicídio. Logo, optar por essas obras como base para criação também tem um lugar político e de denúncia, considerando que abordamos o feminicídio em cena e o Brasil é um dos cinco países com mais mortes violentas de mulheres no mundo.

Na narrativa de *Carmen* podemos destacar mais três personagens: Don

[3] À disciplina qual me refiro aqui e em todo decorrer do texto é a de *Corpo, práticas feministas e dramaturgias de testemunho*, como já detalhei anteriormente.

José, Micaela e Escamillo. Don José é um soldado que inicialmente é apaixonado por Micaela, porém durante a trama abandona a profissão e se torna um fora da lei por conta de sua obsessão por Carmen. Micaela é a noiva de Don José e fica durante toda a história tentando restaurar o juízo de seu noivo e convencê-lo a voltar para casa. Já Escamillo é um toureador e o novo amor de Carmen. E temos Carmen, uma personagem fascinante e forte, conhecida pelos seus talentos de cantar e dançar a cigana seduz e encanta os homens. Ao final Don José mata Carmen violentamente a facadas pelo fato da cigana não querer ficar com ele.

Trazendo referências à estética e narrativa de *Carmen* para *Sobre o palco sangue azul*, foi feito um estudo sobre as gestualidades e movimentações presentes no então balé, mais especificamente, no *Pas de Deux*[4] de Carmen com Escamillo. A versão utilizada foi a do balé do Teatro *Bolshoi*, que consta nas referências dessa escrita. Escamillo tem uma movimentação forte e marcada durante todo o *Pas de Deux* e algumas de suas gestualidades fazem alusão a sua genitália masculina, onde o quadril é projetado para frente com as mãos próximas da cintura.

Já *Carmen* tem gestualidades que remetem a sua descendência cigana de modo codificado na técnica do balé, contendo uma força e precisão que é diferente de Escamillo, trazendo uma sensualidade provocativa e um empoderamento, pois a personagem também é um símbolo de liberdade por sempre tomar suas próprias decisões.

Figura 1. *Print screen* do *Pas de deux* do balé Carmen, versão do balé do *Theatro Bolshoi*.[5] Para todos verem: a fotografia mostra um bailarino e uma bailarina no balé Carmen, com fundo vermelho e cenário marrom. O bailarino está com uma roupa branca e preta que remete a figura do toureiro e a bailarina com um vestido curto preto.

[4] Grand pas de deux, pas de deux ou PDD é um trecho do balé que é executado somente por um dueto em destaque, geralmente uma bailarina e um bailarino.
[5] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=w-EDhT0fZJM. Acesso em: 10 nov. 2023.

Minhas movimentações na cena contam com muitos *épaulement* (movimento de torção e inclinação do tronco no balé clássico) e mãos na cintura, que é algo muito presente nos balés de repertório com personagens espanhóis e ciganos, como por exemplo o próprio balé de *Carmen*, *Dom Quixote e Paquita*. De modo geral, minhas movimentação são mais lentas e fluídas, por outro lado, Aruam tem movimentações mais fortes e precisas com projeção da pélvis para frente, fazendo alusão a sua genitália masculina como representação de poder.

É importante ressaltar que não se trata de uma cópia, não reproduzimos as sequências coreográficas do balé de repertório, mas utilizamos algumas de suas gestualidades que consideramos marcantes e representativas. Na cena optamos por trabalhar com poses e momentos de pausas e usamos a música *Habanera* à capela, que é uma das músicas da ópera e do balé de repertório, sendo que no balé é a versão apenas orquestrada. Para mais, fizemos escolhas de alguns símbolos para a composição da cena, o primeiro elemento escolhido foi a máscara.

Por muito tempo a máscara foi utilizada para representar seres sobrenaturais e divinos em rituais religiosos e mágicos. Porém, com o passar do tempo, sua utilização foi mudando, se ampliando, conforme a cultura local até chegar a ser usada na arte teatral (BARNI, 2003). Ana Maria Amaral (1996) diz que “No Oriente, a máscara aparece ligada à dança que, por sua vez era ligada ao teatro ritual. No Ocidente, está presente nos festejos populares, ligados sempre a alguma tradição religiosa. Do ritual primitivo ao teatro contemporâneo, foi longa sua trajetória”. (AMARAL, p.34). No teatro grego, a máscara simbolizava a tragédia e a comédia:

> No teatro grego, as máscaras surgiram por volta do século V A.C. e eram usadas para conceituar forças, conceitos e ideias abstratas, e ainda eram utilizadas para simbolizar a tragédia e a comédia: a primeira usava temas referentes ao controle dos deuses sobre a vida dos mortais e a segunda como instrumento de crítica à sociedade vigente na época e também na caracterização de personagens femininos. Convém lembrar que no teatro grego só os homens representavam, durante os espetáculos os atores utilizavam várias máscaras, cada uma representava um estado do personagem ou uma emoção. (Pimentel, 2010, p. 10).

Dentro disso, Pimentel (2010) complementa que as mulheres eram proibidas de atuar, assim, a máscara era utilizada para representar papéis femininos. Pode-se compreender que em cena a máscara tem um lugar simbólico que pode ser visto de formas diferentes por cada espectador, pois é um símbolo que carrega outros símbolos em si e que dependendo do lugar e modo que é utilizada tem funções e significados diferentes. Também é interessante notar o quanto esse elemento pode reforçar, esconder ou esconder uma identidade, isso

porque:

> A máscara, como o teatro, amplia conceitos, exagera fatos, amplifica a vida, mostra algo além do que aparenta. Essas funções artísticas que a máscara teatral possui transforma o ator mascarado em um artista em contato com o imaginário mais profundo do espectador. (Hunzicker, 2020, p.462)

A máscara escolhida para a cena originalmente é toda branca e lisa, com referência à máscara neutra com uma expressão leve. Entretanto, foi realizada uma colagem com papel branco, cola e gesso por cima, fazendo com que ela ficasse com uma textura áspera e com as expressões um tanto mais nítidas, trazendo alguns padrões estéticos renascentistas de gênero. A feminina tem uma feição mais delicada enquanto a masculina tem um mandibular mais largo.

Figura 2: Processo de modelagem das máscaras utilizadas no trabalho cênico. Foto: Aruam Galileu, 2023. Para todos verem: Na fotografia temos duas máscaras na cor branca, uma está em cima de um balde preto em processo de modelagem com papel e cola e a outra no chão ainda lisa como original.

O lugar desse elemento em cena, no meu corpo preto, está ligado à máscara do silenciamento e representação do colonialismo. Grada Kilomba (2019) discorre sobre a máscara de Anastácia, uma mulher preta escravizada, e diz que essa máscara era feita com um pedaço de metal e colocada no interior da boca do sujeito preto entre a língua e o maxilar.

> Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os

> *Outras/os:* Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (Kilomba, 2019, p.33).

Nesse sentido, entende-se que a utilidade da máscara no período colonial não era apenas de impedir os/as escravizados/as de comerem, mas de impossibilita-los também de falar, de retirar o direito à fala. Djamila Ribeiro (2019) discute sobre a relação da fala com o existir, no qual "O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir" (Ribeiro, p.64). Assim, retirando o direito à fala se retirava também a humanidade das pessoas escravizadas.

Além disso, a máscara utilizada em *Sobre o palco sangue azul* faz alusão a algumas problemáticas do balé e da ópera sobre raça e gênero. Sobre gênero, apesar do balé ser reconhecido como uma dança feminina dentro de uma imaginário social comum, em sua história as mulheres não detinham o poder. A começar que até o romantismo o balé era dançado majoritariamente por homens, incluindo os papéis femininos, nos quais os homens dançavam utilizando máscaras e se vestiam de mulheres. Já no século XIX, na França, segundo Coons (2014, tradução nossa) a Ópera de Paris recrutava suas bailarinas do subúrbio de Paris, formado por migrantes do campo que se mudavam para a cidade em busca de emprego.

Segundo a autora, ao passarem para o corpo de baile essas meninas recebiam salário e os homens que financiavam o teatro tinham certos "benefícios" que consistiam em terem acesso às bailarinas. As bailarinas ainda muito novas eram exploradas sexualmente em um sistema que normalizava essa exploração. Nessa época, de acordo com Coons (2014) as bailarinas ficaram conhecidas como *Les petits rats* (as pequenas ratas). Ademais, sobre relações raciais destaco o fato do balé clássico e o corpo branco se entenderem e comumente serem vistos como *neutros* e *universais.*

O corpo branco como *neutro* no balé se desdobra em uma questão pertinente para esta escrita: se o corpo branco é *neutro* tudo ele pode representar. Como exemplo disso, temos a prática de *black face*[6] em balés de repertório que era comum até pouco tempo atrás em companhias de balé russas.

> Outra face desta problemática é a apresentação de bailarinos e bailarinas brancas caracterizados vulgarmente para papéis de personagens chineses ou espanhóis por exemplo, mistificando povos não-caucasianos, como se o corpo branco fosse algo neutro, universal, capaz de performar tudo que está "fora" de sua classificação. Cardoso (2010) explica este pensamento,

[6] É uma prática racista que consiste na pintura da pele branca com a intensão de escurecer a pele. O início dessa prática racista se deu nos Estados Unidos, em 1830, atores brancos pintavam suas peles para representar personagens afro-estadunidenses de forma estereotipada e exagerada.

> onde a branquitude não é uma identidade marcada, o branco não se encaixa em grupos raciais, como muitas vezes são caracterizadas as minorias étnicas. Ou seja, o branco é o neutro, um "padrão normativo único" (Frajuca e Menezes, 2021, p. 272).

O outro lado dessa questão é que se o corpo branco é *neutro* todos os demais são marcados e portando limitados e até não pertencentes ao balé. Nessa lógica, comumente corpos pretos e outros não-brancos são restritos em suas representações/personagens no balé. Essa discussão sobre raça e gênero também podem ser observadas na ópera, pois as obras mais famosas e apresentadas pelo mundo são compostas por homens falando sobre o sofrimento de mulheres.

Dentre elas, além de *Carmen*, tem-se a ópera *Aida*, de Giuseppe Verdi, na qual a protagonista morre no final. É relevante notar que *Carmen* e Aida são duas mulheres não brancas, mas que são representadas comumente por intérpretes brancas. Nessa concepção, pensar a ópera criticamente é olhar para os lugares de gênero e de raça ali representados. Sobre gênero Luiza Francesconi (2019) em seu texto intitulado *Ópera e Judith Butler desnaturalizando os papéis en travesti a partir da teoria da performatividade* comenta:

> McClary (1991), uma das pioneiras da musicologia feminista, relata que não foi por acaso ou acidente que a crítica musical feminista começou com a ópera, visto ser nela que as relações de gênero e os conflitos sexuais normalmente ocupam o centro do palco. Clément (1979) defende a sua controversa teoria de que todas as personagens mulheres nos libretos de ópera são produto de um mundo machista ou misógino e, por isso, elas sempre acabam por sofrer e morrer. (Francesconi, 2019, p. 292)

Considero relevante destacar que quando escrevo sobre corpo, reivindicação e questões raciais no balé e também na ópera nesta presente escrita-cena, estou discutindo sobre os lugares historicamente não pensados e negados para pessoas pretas, quais se tratam de lugares de poder. Logo, entendo que escrever, dialogar e construir dramaturgias que abordam essas questões num intuito de promover reflexão apontando as problemáticas para pensar possíveis caminhos de subversão e não de "destruição" e negação dessas artes ocupa um lugar importante, poderoso e necessário.

Outros símbolos presentes na performance *Sobre o palco sangue azul* é o coturno que o intérprete-criador Aruam coloca no decorrer da cena, representando a masculinidade exacerbada, e a minha sapatilha de ponta e meia calça que, ao mesmo tempo que são elementos do balé clássico, também acabam remetendo a um lugar de reivindicação pelo fato de serem de uma cor

próxima à da minha pele (marrom) e não da cor salmão ou rosa tradicionalmente e comumente usadas. Outra escolha que fizemos como dupla foi a de não usar a fala, seja a nossa em cena ou em áudios. Neste trabalho a dramaturgia se dá principalmente e exclusivamente nos corpos em movimento.

Figura 3. *Print screen* do primeiro ensaio de *Sobre o palco sangue azul.* Fonte: da autora, 2023. Para todos verem: Na imagem temos a colagem de duas fotos, ambas mostram eu (Nayara) e Aruam ensaiando em uma sala com espelhos, com paredes e chão marrom. Estamos usando as máscaras em nossos rostos, eu estou de preto e sapatilha de ponta, Aruam está de branco e descalço.

O nome do trabalho se deu um pouco mais tarde no processo de criação, o título dado para a cena também possuí seu simbolismo. A escolha de *Sobre o palco sangue azul* está atrelada a uma discussão racial e hierárquica em sociedades antigas, onde o ter "sangue azul" significava ocupar um lugar de poder e superioridade em relação as pessoas de "sangue vermelho":

> Há duas versões para a criação dessa expressão, ambas são para marcar uma suposta superioridade de raça e classe. A mais difundida pelos etimologistas e estudiosos da língua é a de que ela tem origem na Espanha do século VI e nasceu num contexto de preconceito étnico, religioso e cultural, e faz referência à cor clara da pele, sob a qual destacavam-se veias e artérias azuis – quase invisíveis na pele de mouros e judeus, constantemente

> expostos ao sol durante o trabalho. Porém, alguns pesquisadores defendem que a origem da expressão seja bem mais antiga e esteja no antigo Egito. Segundo eles, os faraós diziam ter sangue azul como as águas do rio Nilo, contrapondo ao vermelho do sangue dos súditos. Nas duas explicações há uma marcação de poder e hierarquização social. (Santos, 2019, p.31-32).

Nesse entendimento, no então trabalho cênico a pergunta mobilizadora é: entre máscaras, corpos e cores de quem é o sangue que está no palco?

Primeiro compartilhamento da cena para a turma

O primeiro compartilhamento da performance foi realizado apenas para os alunos/as/es que estavam cursando a disciplina e para as professoras responsáveis. Após apresentarmos o trabalho tivemos um momento de conversa e as pessoas presentes fizeram perguntas, comentários e/ou sugestões para Aruam e eu. Em sua maioria, os comentário se referiram ás máscaras e o que se destacou para mim (e algo que eu também já esperava) foi fato de que só a minha máscara foi questionada. Algumas pessoas falaram sobre como gostariam que ela fosse retirada no final “para o meu rosto preto se revelar ao fim”.

A ideia de ao final a máscara ser retirada não passou por mim e pelo Aruam em nenhum momento durante o processo de criação. Particularmente, entendo esse desejo das pessoas da máscara ser retirada no final como uma forma de trazer alívio não só para cena, mas para o próprio espectador em particular. Esse alívio, ao meu ver, está muito ligado a um desejo branco de superação do racismo, como algo resolvido na cena e anseio de “final feliz”, trazendo conforto para si mesmo.

Porém, não é esse lugar que essa performance ocupa, mas de crítica, de inquietações e contradições, na qual o incômodo e desconforto podem estar presentes. Com isso, o fato de só a minha máscara ser questionada e a do Aruam em nenhum momento ser, além de estar conectado *à*s ideias supracitadas de corpo branco como *neutro*, também está ligado aos significados políticos e sociais construídos sobre os corpos que Vanessa Macedo (2021), tratando das artes cênicas, nomeia como corpo-enunciado.

Em sua escrita Macedo traz questões a partir de um diálogo com as participantes da *Mostra mulheres em cena* do ano de 2020*,* sendo esta uma mostra artística também idealizada pela autora, onde as mulheres pretas participantes evidenciaram que só os seus corpos em cena já são discussão política. A autora explica que no conceito de corpo-enunciado apenas a presença de corpos específicos aponta uma leitura da dramaturgia, ou seja, o estar desses corpos já evoca papéis sociais e possíveis dramaturgias (Macedo, 2021):

> Quando coloco o corpo como fundante do processo dramatúrgico, nesse caso, ele é quem funda um primeiro "pacto de leitura" com o espectador/a. É o que percebemos na fala já mencionada de Lilian, ao afirmar que a presença de seu corpo negro em cena já é discussão política. Nesse caso, a hipótese é que existe o que chamarei de "corpo-enunciado" – um corpo que anuncia um discurso dramatúrgico atrelado as suas características físicas. Isso significa predizer alguns sentidos propostos pela obra. Contudo, não podemos deixar de levar em consideração que essa questão precisa ser localizada. Estamos falando de Brasil, país marcado pela colonização, escravidão e racismo, e isso condiciona um modo de olhar, pois está posto um imaginário coletivo que diferencia os corpos, ora para invisibilizá-los, ora para apontá-los. Também estamos falando de um país que noticia, com frequência, ser o que mais mata transexuais do mundo. (Macedo, 2021, p.03).

Em seu texto, ainda dialogando com as participantes da *Mostra mulheres em cena,* a autora aborda o fato de que o corpo que não é lido de antemão e que chega como uma folha em branco que vai sendo escrita/construída na cena é o do homem cisgênero branco. Desde que eu e Aruam decidimos utilizar a máscara na cena, soubemos que esse elemento em mim poderia ser lido de modo diferente no corpo dele. Penso que ainda que a cena não abordasse as problemáticas que aborda, alguns espectadores teriam essa pré-leitura do meu corpo em cena, considerando a discussão sobre corpo-enunciado.

Um outro ponto que me chamou atenção foram as diferentes percepções e reações. Logo no início da performance, Aruam repete várias vezes o movimento de projetar sua pélvis para frente com suas mão em volta da cintura. Sobre esse momento da cena uma colega relatou que achou cômico e fez ligação com o passo de *funk* conhecido socialmente como "sarrada no ar", ela comentou sobre essa relação e como isso a fez rir. Porém, segundo ela, com o decorrer da cena, ela disse que essa relação feita por ela foi se perdendo.

Já uma outra colega relatou se sentir muito incomodada com tal gesto e já de início o associou a violência. Esses relatos evidenciam um ponto que considero muito interessante nessa cena que é o lugar da contradição e aproximação com os símbolos usados que irei discutir mais a seguir.

Mostra de processos aberta ao público

Para a finalização da disciplina na qual a cena foi elaborada, realizou-se uma mostra de processos gratuita aberta ao pública externo no dia 05 de dezembro de 2023, no Centro coreográfico do Rio de Janeiro. Todos os alunos/as/es puderam compartilhar seus trabalhos desenvolvidos no decorrer de semestre. Após a apresentação alguns colegas e professores que assistiram o trabalho

pela primeira vez vieram falar comigo e com Aruam sobre suas impressões da nossa cena. Os comentários que ficaram mais marcados para mim foram os “não entendi por completo” e “demorei um pouco para entender do que se tratava”.

Particularmente, como intérprete-criadora esses comentários não me preocupam ou incomodam, pois eu e Aruam tínhamos consciência desde o início que isso poderia acontecer por conta das nossas escolhas de símbolos, gestualidades e até mesmo a própria temática e problemática trazida para a cena. O fato do público não ter tido acesso à sinopse[7] da nossa obra também pode ter dificultado um pouco mais esse “entendimento”.

Entretanto, de modo geral, ao meu ver essa cena não ocupa um lugar “didático” ou “dado” no sentido de ter uma dramaturgia que se preocupa em se fazer entendível de modo único. Bem como, penso que qualquer obra corre o risco de não ser compreendida por completo pelos seus espectadores, exatamente pelo fato de possuírem seus símbolos que, por vezes, não são de domínio de todas/os.

Por exemplo, se uma pessoa vai assistir a um balé de repertório pela primeira vez sem ler o resumo da obra antes, pode ser que ela não entenda alguns momentos/cenas do balé, mesmo que este conte com muitos elementos para se fazer entendível, como cenários e pantomimas. Como dupla propositora da cena, entendemos que uma pessoa que tem contato com balé e ópera poderá ter uma leitura “mais ampla” sobre nossa cena, por conta de já ser próxima da temática e símbolos que trazemos, mas isso não é uma regra.

Além disso, quando perguntamos para as pessoas como elas se sentiram assistindo nossa cena, algumas disseram que se sentiram incomodadas e outras falaram que ouviram pessoas rindo em alguns momentos. Sobre as percepções e sensações do público variarem entre incômodo e o riso, penso que principalmente a máscara e nossas escolhas de gestualidades podem provocar essas diferentes sensações e reações no público, assim como ocorreu quando compartilhamos a cena apenas para as alunas/os/es que estavam cursando a disciplina.

O intuito de *Sobre o palco sangue azul* é proporcionar questionamentos, principalmente sobre posições de gênero e raça na arte-sociedade e, a partir das devolutivas que tivemos, as pessoas tiveram essas reflexões, sejam elas próximas desses símbolos ou não. Enquanto artista e espectadora, acredito que as percepções que vão além ou não sobre o trabalho se dão a partir do lugar e

[7] Sinopse do trabalho: Sobre o palco sangue azul é uma cena ainda em processo de criação. A cena em questão traz questionamentos sociais partindo da arte erudita. Entre máscaras, corpos e cores, ao fim, se revela mais sobre os espectadores do que a própria obra em si.
As máscaras revelam uma tradição, mas o que elas escondem? De que cor(po) é o seu sangue sobre o palco?

vivências de cada pessoa que assiste.

Por fim, destaco ainda que não estou me isentando da responsabilidade como intérprete-criadora de pensar a cena e suas possíveis interpretações, mas apenas afirmando que eu e Aruam temos essa consciência e decidimos assumir esse lugar nesta cena e estamos sempre abertos a dialogar sobre ela com o público. Penso que dramaturgias vão se formando através de escolhas, lugar de fala e crenças de quem as cria e, o mais importante, para mim, é ter consciência e responsabilidade sobre as mesmas.

Figura4. Fotos de Maria Inês Galvão e Fernanda Báfica, na mostra de abertura de processos da disciplina *Corpo, práticas feministas e dramaturgias de testemunhos,* em dezembro de 2023. Fonte: Desenvolvido pela autora. Para todos verem: montagem de três imagens, com fundo e chão preto. Na fotografia esta eu (Nayara) e Aruam, ambos com a máscara branca no rosto. Aruam está com uma camiseta branca e bota preta e eu com *collant* branco, saia preta e sapatilha de ponta e meia calça da cor da minha pele.

Considerações finais

Este conteúdo escrito teve como finalidade abordar o processo de criação da cena *Sobre o palco sangue azul*, pensada para a disciplina *Corpo, práticas feministas e dramaturgias de testemunhos*. Logo, em seu decorrer foram trazidas e discutidas as escolhas de gestualidades, símbolos, referências bibliográficas e artísticas que compuseram o então trabalho cênico. Conclui-se que a cena não se preocupa em ser autoexplicativa e tampouco conta com elementos cênicos,

gestualidades ou falas que auxiliem e levem a uma interpretação “única”, tendo como propósito instigar e proporcionar que o público possa fazer suas próprias construções de sentidos e reflexões sobre gênero e raça a partir do que assiste e de suas vivências.

> *A cena é um depoimento poético. “O artista é testemunha do seu tempo, não é culpa sua se é uma testemunha de acusação” (ARGAN: 1992, p.40). Seu olhar colhe depoimentos e cria dramaturgias sobre o mundo a sua volta. O artista é um bricoleur! Uma ideia inaugura uma obra. As obras adquirem vida própria e se formam em uma longa gestação que não obedece tempo ideal, nem mercado e não cabem na embalagem de produto. (Lígia Tourinho)*

Referências

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas:** Máscaras, bonecos e objetos**.** 3° edição – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

BARNI, Roberta (Tradução e Organização). **A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell´arte**. Iluminuras, São Paulo, 2003

COONS, Lorraine. Artiste or coquette? Les petits rats of the Paris Opera ballet. **French Cultural Studies**, 2014, Vol. 25 (2) 140–164. DOI: 10.1177/0957155814520912

FRAJUCA, Cheyenne; MENEZES, Marizilda dos Santos. Bailarinas negras: cores do balé e as transformações no vestuário. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 5, n. 3, p. 267–278, 2021. DOI: 10.5965/25944630532021267. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/20125. Acesso em: 6 dez. 2023.

FRANCESCONI, Luiza Helena**. Ópera e Judith Butler desnaturalizando os papéis en travesti a partir da teoria da performatividade**. Rebento, n. 10, p. 287-305, São Paulo, 2019.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero:** signos de identidade, dominação, desafio e desejo. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HUNZICKER, Frederick Magalhães. Os Elementos Essenciais da Commedia Dell'arte no Século XVI E na Contemporaneidade. **Cadernos de pesquisa do CDHIS**, Uberlândia | vol. 33 n.2 | jul./dez. 2020.

KILOMBA, Grada**. Memórias da plantação:** Episódios do racismo cotidiano**.** 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MACEDO, Vanessa. **Mulheres em cena - dimensão política do eu**. In: Anais do XI Congresso da ABRACE. V. 21 (2021).

MENEGHEL, Sofia. **"Carmen Suite", Svetlana Zakharova, Denis Rodkin, Mikhail Lobukhin, Bolshoi Ballet (2019).** YouTube, 06 de novembro de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=w-EDhT0fZJM. Acesso em: 08 dez. 2023.

PIMENTEL, Ulisses. **Máscaras no trabalho corporal com adolescentes**. Porto Alegre, 2010.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

SANTOS, Marinilda Gomes dos. **Cartobiografia poética de Jônatas Conceição da Silva**. 2019. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/28682. Acesso em: 01 dez. 2023.

TOURINHO, Lígia. Poéticas do feminicídio: Escritas da atriz-testemunha. **Bonecas quebradas: Ensaios de um processo criativo em teatro documental**. Bonecas quebradas / organização Lígia Tourinho, Luciana Mitkiewicz. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Azougue, 2016, (p. 118).