

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes – Departamento de Artes Cênicas
Curso de Graduação em Teatro - Bacharelado

Fernanda Lara da Silva Gonçalves

A MORTE COMO DRAMATURGIA:
teatro performativo, persona e *site-specific*
Desenvolvimento dramático do espetáculo *Maria - Ensaio para Permanência*

Belo Horizonte

2025

Fernanda Lara da Silva Gonçalves

A MORTE COMO DRAMATURGIA:

teatro performativo, persona e *site-specific*

Desenvolvimento dramático do espetáculo *Maria - Ensaio para Permanência*

Monografia em formato de artigo científico apresentada ao Curso de Graduação em Teatro, modalidade Bacharelado, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Lívia Mara Gomes do Espírito Santo

Belo Horizonte

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Título do trabalho teórico: A MORTE COMO DRAMATURGIA: teatro performativo, persona e site-specific Desenvolvimento dramático do espetáculo Maria - Ensaio para Permanência"

" Título do trabalho prático " Maria – Ensaio para Permanência"

FERNANDA LARA DA SILVA GONÇALVES

Trabalho de Conclusão de Curso de Teatro EBA/UFMG, submetido e aprovado, no dia vinte e nove de novembro, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos seguintes professores:

Lívia Mara Gomes do Espírito Santo– Orientadora

Nota: _____

Denise Araujo Pedron– Membro

Mariana da Cunha Frota Maioline– Membro

Belo Horizonte, 29 de novembro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Denise Araujo Pedron, Professora Ensino Básico Técnico Tecnológico**, em 09/12/2025, às 12:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Lívia Mara Gomes do Espírito Santo, Professora**



Ensino Básico Técnico Tecnológico-Substituto, em 09/12/2025, às 13:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana da Cunha Frota Maioline, Usuária Externa**, em 12/12/2025, às 16:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4757449** e o código CRC **0CC1D331**.

Dedico este trabalho aos meus familiares, vivos e mortos: aos meus pais, ao meu irmão e a minha irmã, a minha noiva Aninha, à minha madrinha Fabiana, aos meus tios Hilton e Wilson, e aos meus avós maternos e paternos - em especial, à minha avó Maria.

*“Se tens um coração de ferro, bom proveito.
O meu, fizeram-no de carne, e sangra todo dia.”*
José Saramago

RESUMO

O presente artigo aborda a morte como universo temático e como chave dramatúrgica para a criação do monólogo *Maria - Ensaio para Permanência*, criação situada no contexto do teatro contemporâneo. A partir desse recorte, a pesquisa busca compreender de que maneira o Teatro Performativo, tomado aqui como escolha estética e metodológica para o desenvolvimento do trabalho prático (espetáculo), pode potencializar modos de ritualizar a morte no espaço cênico. Para tecer esta reflexão, foram utilizadas metodologias teóricas e práticas a partir da abordagem da “pesquisa performativa” (Prette; Braga, 2020), articulando uma breve exploração conceitual sobre: teatro performativo, *site-specific* e persona. A partir desse percurso, foram mapeados os caminhos e elementos que orientaram o processo de criação cênica e as escolhas dramaturgias do monólogo.

Palavras-chave: teatro performativo; persona; *site-specific*; morte.

ABSTRACT

This article addresses death as a thematic universe and as a dramaturgical key to the creation of the monologue *Maria - Ensaio para Permanência* (Maria - Rehearsal for Permanence), a creation situated in the context of contemporary theater. From this perspective, the research seeks to understand how Performative Theater, taken here as an aesthetic and methodological choice for the development of practical work (performance), can enhance ways of ritualizing death in the scenic space. To weave this reflection, theoretical and practical methodologies were used based on the “performative research” approach (Prette; Braga, 2020), articulating a brief conceptual exploration of: performative theater, site-specific, and persona. Based on this journey, the paths and elements that guided the process of scenic creation and the dramaturgical choices of the monologue were mapped out.

Keywords: performative theater; persona; *site-specific*; death.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Cena do espetáculo <i>Sertão de Lágrimas</i> (2024)	14
Figura 2 – Cena do espetáculo <i>Meias Lembranças</i> (2017)	15

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1 A morte como tema de pesquisa.....	11
1.2 Estamos em tempo. É preciso caminhar.....	15
1.3 Teatro Performativo como perspectiva dramatúrgica	16
1.4 Em memória de.....	19
2. DESENHO DRAMATÚRGICO	22
2.1 Site-specific: a casa	23
2.2 A persona: Maria	24
2.3 Abrindo a sala de ensaio	24
Os primeiros encontros. Os primeiros cafés da manhã	25
Referências para a dramaturgia	26
Visita do Espaço Comum Luiz Estrela:.....	26
Programa de Ações	27
Vamos falar de roteiro, dramaturgia e ações?	28
Os ensaios	29
3. CONCLUSÃO.....	30
REFERÊNCIAS.....	33

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo aborda a morte como universo temático e como chave dramatúrgica para a criação do monólogo *Maria - Ensaio para permanência*, criação situada no contexto do teatro contemporâneo. A partir desse tema, inicialmente questionei: como explorar modos de ritualizar a morte no espaço cênico? Desse modo, tendo esse questionamento como ponto de partida, esta pesquisa buscou compreender de que maneira o Teatro Performativo, tomado aqui como escolha estética e metodológica para o desenvolvimento do trabalho prático (o espetáculo *Maria - Ensaio para permanência*), pode potencializar modos de ritualizar a morte no espaço cênico.

Para tecer a reflexão contida nesse artigo, foram utilizadas metodologias teóricas e práticas a partir da abordagem da “pesquisa performativa” (Prette; Braga, 2020), em que se considera a prática artística como pesquisa em si, e não como instrumento ou resultado. Abordagem que considera o texto acadêmico como registro e memória. Isso significa que este trabalho foi construído por meio de um percurso prático-teórico, no qual o fazer cênico e a investigação conceitual avançaram de forma integrada, tornando a própria prática artística um campo de pesquisa. Assim, nessa perspectiva, a criação cênica transformou-se em objeto de estudo.

Dito disso, em síntese, o artigo propõe um compartilhamento sensível acerca das escolhas relacionadas à temática da morte e de como ela atravessou e segue atravessando minha trajetória pessoal e artística, apresenta uma breve exploração conceitual sobre “teatro performativo”, “*site-specific*” e “*persona*” e, por fim, descreve os caminhos e elementos que orientaram o trabalho cênico e constituíram a dramaturgia.

1.1 A morte como tema de pesquisa

O que é a morte para você? Uma pergunta muito ampla. Eu sei. Essa é uma pergunta que eu me fiz. Uma pergunta que caminhou comigo durante quase todo esse processo prático-teórico. Tangenciando essa pergunta, respondo a mim mesma em tom reflexivo: porque é preciso compreender algo que, embora pareça óbvio, revela-se como um território vasto, de múltiplas camadas e sentidos. Falar sobre a morte é lidar com um campo aberto, atravessado por diferentes percepções e modos de existir. A forma como cada pessoa entende, representa e elabora a morte pode estar relacionada à sua cultura, religião, território ou trajetória individual.

Rachel Aisengart Menezes¹, em seu livro “Em busca da boa morte: antropologia dos cuidados paliativos [online]”, diz:

Como outros fenômenos da vida social, o processo do morrer pode ser vivido de distintas formas, de acordo com os significados compartilhados por esta experiência. Os sentidos atribuídos ao processo do morrer sofrem variação segundo o momento histórico e os contextos socioculturais. O morrer não é então apenas um fato biológico, mas um processo construído socialmente, que não se distingue das outras dimensões do universo das relações sociais (Menezes, 2024, p.24).

Assim, compreender a morte implica olhar para os contextos e significados que a moldam, reconhecendo a diversidade de modos de sentir e elaborar o fim, quando se entende a morte como o fim. Construir um trabalho que tenha a morte como tema de pesquisa significa, inevitavelmente, a possibilidade de percorrer vários caminhos. Os caminhos que irei percorrer aqui perpassam pelas minhas experiências, vivências, referências e pelos meus próprios rituais. E, aqui, essas referências se tornam escolhas estéticas e dramatúrgicas. Dessa forma, este texto inicia colocando a mesa meu respeito devido à multiplicidade de olhares e vivências sobre a morte.

Em 2024, criei de forma coletiva um monólogo intitulado *Sertão de Lágrimas*², com dramaturgia de uma grande amiga: Lara Pires³. O espetáculo, concebido como uma cena curta, para a Mostra de Monólogos do Galpão Cine Horto⁴, trazia à cena a personagem Maria, uma mulher que vivia no interior do cerrado mineiro e que se dedicava a enterrar os corpos que apareciam à sua porta. No subtexto, Maria estava morta. O cenário era a casa onde ela vivia. Uma referência para criação de Maria foi a *Antígona*⁵, uma personagem da tragédia grega que morre ao tentar oferecer um enterro digno ao irmão. Em *Sertão de Lágrimas*, a personagem Maria enterrava os corpos que chegavam ao quintal de sua casa. Então, para ela, aquele espaço tornava-se um santuário. Para a comunidade ao redor, entretanto, aquela casa estava abandonada e era apenas o destino dos corpos considerados sem nome. Assim, Maria se tornava guardiã desses corpos, oferecendo-lhes, através de seu ritual, uma forma de dignidade e

¹Rachel Aisengart Menezes é médica (UFRJ, 1976), mestre (2000) e doutora (2004) em Saúde Coletiva pelo Instituto de Medicina Social da UERJ, com pós-doutorado em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ (2005–2006) e em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires (2017–2018).

²*Sertão de Lágrimas* (2024) é uma peça de teatro curta que se aproxima das profundezas do cerrado mineiro para explorar temas universais como violência contra a mulher, justiça, espiritualidade e resiliência.

³Lara Pires (1997) é atriz e autora, natural de Patrocínio/MG, conhecida pelo seu trabalho em *Com amor*, Andrade (2022) e *Alfredo* (2025).

⁴O Galpão Cine Horto é um Centro Cultural criado em 1998 pelo Grupo Galpão de Teatro na cidade de Belo Horizonte/MG.

⁵*Antígona* é uma tragédia grega de Sófocles, composta por volta de 442 AC.

permanência.

Maria: Quando eu era pequena, escutava minha mãe contar de uma moça que curava tudo. A muié era forte e resistia ao tempo e ao peso do caminho. Lutô pelos outro, mas por ela ninguém se atrevia... Ninguém olhava pra mulher, olhava o fardo! Ela num sorria, o tempo não apagava as cicatrizes da vida dura... Ela tinha fê, num tava sozinha. Veio parar no sertão, destino. Fez herança de fê e castidade, até que um home tomou a “liberdade” e a violentô. E aí, se deu seu legado de PUTA! Muié não podia sofrer porque era ingrata, não podia chorar porque era fraca, aqui, só servia pra coser e parir, num precisava nem de comida. O home apareceu morto no dia seguinte do acontecido e ninguém sabe contá. Os mais sabido dissera que uma luz forte levou o desalmado pra perto de Cristo. E a culpa? Cê sabe com quem ficou. Já não bastava o fardo, a muié pariu uma filha desalmada. Fruto de estupro a menina cresceu revoltada, num sabia que que era amor. Num acreditava nisso. Era obra de crime de luxo, e filha de crime, não era filha de Deus. Toda vez que alguém a via, cuspia. Com o tempo o povo esqueceu e de praga passou a ser nada. Num tinha nem nome. Um dia a mãe achou que tinha encontrado o amor de verdade, num me escutô. Amor existe só pros home, mãe. Eu disse. Um véio rabugento de nome gringo entrou na história, casô e bateu na mãe por uma vida! De novo, corpo de mulher era igual mercadoria. A filha que saiu depois, minha irmã mais nova, num sabia do acaso, até enterrar o corpo da mãe que nunca quis filha nenhuma. Ela matô o véio pra protege a família... Achei seu corpo incendiado no mato, nessa tapera véia escondida depois do terreno de café da família. Peguei o corpo e trouxe pra cá, sem velório, ninguém num vai fica. Virei coveira dos sofrido, alvo fácil. Mas não, começaram a trazer os corpo esquecido pra eu enterrá. Essas alma merece conforto. Todo mundo merece a tranquilidade da morte (Pires, 2024).

No início de 2025, ao começar a pensar no meu Trabalho de Conclusão de Curso em Teatro pela UFMG, *Sertão de Lágrimas*, retornou à minha mente com desejo de dar continuidade para esse trabalho e aprofundar as questões que já estavam presentes: a mulher, a morte e a casa. Neste momento, novas perguntas surgiram: Como levar para a cena e para a pesquisa acadêmica essa intersecção entre mulher, casa e morte? Como potencializar e explorar os modos de ritualizar a morte no espaço cênico?

Figura 1 –Cena do espetáculo *Sertão de Lágrimas* (2024)



Espectáculo *Sertão de Lágrimas* (2024) - Belo Horizonte/MG
Centro Cultural Galpão Cine Horto – Mostra de Mostra de Monólogos
Fotografia: Ítallo Vieira. Fonte: acervo pessoal.

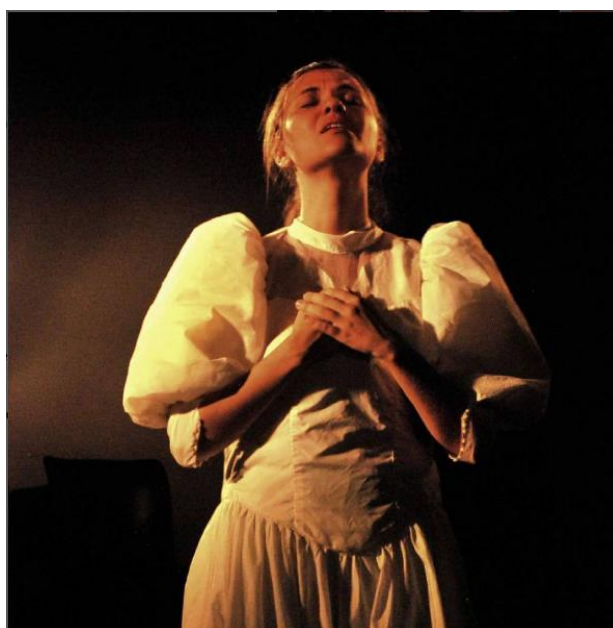
Foi na disciplina Projeto de Pesquisa, ministrada pela professora Rita Gusmão⁶, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) matéria que antecedeu a própria disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso, que essas inquietações começaram a ganhar corpo e me fizeram aproximar de parte das referências contidas nesse trabalho. Queria criar um espetáculo que fosse também um ritual de encontro, em que o público não comparecesse apenas como espectador, mas como participante ativo. A aproximação com o teatro performativo começou aí, quando compreendi que essa linguagem, em vez de representar, convida a viver uma experiência, um acontecimento. Nessa direção, Fabião (2007, p. 23) afirma que “o performativo não representa algo que já aconteceu; ele é acontecimento”, ressaltando o caráter experiencial e presente dessa forma teatral. A partir daí, comecei a aproximar e dialogar com alguns conceitos, como: Teatro Performativo, persona e *site-specific*. Com isso, surgiu o seguinte questionamento: tomando como foco a criação dramatúrgica do monólogo *Maria - Ensaio para Permanência*, como o Teatro Performativo pode potencializar modos de ritualizar a morte no espaço cênico?

⁶Professora Rita Gusmão, docente do Curso de Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

1.2 Estamos em tempo. É preciso caminhar.

Comecei a fazer aulas de teatro em 2008, na minha cidade natal Patrocínio (MG). De lá pra cá, atuei em vários espetáculos teatrais. Mas tem uma curiosidade: não foi só o espetáculo *Sertão de Lágrimas* que participei que retratava a mulher, a morte e a casa. Lembro-me de *Meias Lembranças* (2015), monólogo criado por mim quando eu fazia parte da Companhia Máxima de Teatro⁷. Apresentei o espetáculo durante cerca de dois anos consecutivos, no mesmo lugar. A peça, encenada dentro de uma caixa preta⁸, ambientada dentro de uma casa, convidava o público a entrar nesse espaço íntimo e partilhar o luto recente daquela mulher. O cenário ocupava todo o ambiente e o público estava dentro daquela casa entre os cômodos. O nome da minha personagem neste espetáculo? Maria. Os objetos cênicos - o álbum de casamento, o vestido de noiva, o paletó do marido - eram vestígios de um corpo ausente.

Figura 2 – Cena do espetáculo *Meias Lembranças* (2017)



Espectáculo *Meias Lembranças* (2017)
Cine Teatro do CEU das Artes – Patrocínio/MG
Fotografia: Waldir Júnior. Fonte: acervo pessoal.

Mais à frente, em 2018, também em Patrocínio/MG, criei e atuei em outro espetáculo, o monólogo *Olhos d'Água*, que retrata uma mulher, também chamada Maria, que vivia na seca,

⁷A Companhia Máxima de Teatro é um grupo sediado em Patrocínio, Minas Gerais, dedicado à criação e pesquisa em artes cênicas.

⁸A “caixa preta” é o espaço teatral neutro e flexível característico do teatro contemporâneo, projetado para permitir múltiplas configurações cênicas (PAVIS, 1999, p. 52).

mas naquele momento enfrentava uma chuva que destruía sua casa. Novamente, uma mulher em seu lar. Durante minha graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda, em Patos de Minas/MG⁹, em um dos trabalhos da disciplina de História da Arte, criamos um videoclipe da música “Bandolins” de Oswaldo Montenegro¹⁰. Gravamos dentro do Hotel Serra Negra, um antigo hotel abandonado na zona rural de Patrocínio/MG. No vídeo, uma mulher dançava a música “Bandolins” entre as ruínas daquele lugar. A partir dessas referências que fazem parte da minha trajetória artística, percebo que esses três eixos: morte, a mulher (nestes exemplos, todas chamadas “Marias”) e a casa tornaram-se linhas costuradas de várias criações autorais.

Em *Meias Lembranças*, lembro que, em nenhum momento, eu dizia o nome da personagem em cena. Por mais que ela narrasse sua própria história de luto, era como se apenas eu, Fernanda, atriz, soubesse quem ela era. O nome dela existia apenas na minha intimidade de criação, no subtexto. E é curioso perceber que essa mulher permanece comigo. A figura que criei continua viva, segue comigo e se expande. A cada espetáculo que faço, ela ganha novas camadas, novos contornos, como se eu a alimentasse continuamente.

A Maria é essa mulher de *Meias Lembranças*, essa Maria de *Olhos d'água*, essa Maria de *Sertão de Lágrimas*. E, quando chega a *Maria - Ensaio para Permanência*, ela vem carregando todas essas camadas de criações destes outros espetáculos: aquela mulher que antes falava apenas de seu luto agora se apresenta como alguém que deseja partilhar sua vida, sua memória, seus afetos e seu próprio ritual da morte. Ela deixa de ser somente uma personagem construída para um espetáculo e se torna uma figura que atravessa outras obras, que cresce, que deseja contar quem é na sua forma mais íntima. Assim, a Maria é corpo; é figura ficcional, memória; é construção e continuidade.

1.3 Teatro Performativo como perspectiva dramatúrgica

Renato Cohen, em *Performance como Linguagem* (2002), foi uma das minhas primeiras referências, ainda durante a disciplina com Rita Gusmão. Ele afirma que:

Na performance, geralmente se trabalha com persona e não com personagem. A persona diz respeito a algo mais universal, arquétipo, como, por exemplo, o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte. A personagem é algo mais referencial. Uma persona é uma galeria de personagens (Cohen, 2002, p. 102).

⁹Patos de Minas é uma cidade do interior de Minas Gerais, situada na região do Alto Paranaíba.

¹⁰Oswaldo Montenegro é cantor, compositor, dramaturgo e diretor brasileiro, reconhecido por unir música, poesia e teatro em suas criações autorais, como Léo e Bía e Noturno.

Ao falar de *persona*¹¹, fala-se do corpo do artista que se torna suporte para a criação e para a elaboração de si. Ao invés de representar um personagem ficcional, a ou o performer convoca suas próprias memórias, experiências e afetos como matéria cênica. Segundo Renato Cohen, “a performance é o território onde o artista se coloca como sujeito e objeto de sua arte, rompendo com o distanciamento da representação teatral tradicional”(2002, p. 34). Se no teatro tradicional a personagem habita uma ficção, na performance, como diz Cohen, “a *persona* é o próprio artista em situação”, em diálogo direto com o real. Essa distinção me abriu espaço para pensar a *persona* e como que sua presença poderia potencializar um ritual da morte no espaço cênico que neste caso, uma casa. Denise Pedron¹², em seu livro *Teatro e Trauma* (2025), ao tecer a experiência de criação do espetáculo *Domingo*¹³, de 2016, diz: “a relação direta do performer com o participante provoca no sujeito a percepção de si como um corpo dotado de sentidos, como indivíduo capaz de reações e interações. Assim, o corpo é posto em evidência como que numa tentativa insistente de lembrar o sujeito da matéria de que é feito” (Pedron, 2025, p. 40). Ou seja, a relação direta entre *performer* e público rompe a distância simbólica e devolve ao sujeito a consciência de que também é corpo.

Essas ideias se entrelaçam ao pensamento de Eleonora Fabião, que propõe a performance como “prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo” (Fabião, 2007, p. 32).

O que a performance possibilita é uma ampliação da pesquisa sobre cena e sobre presença justamente por ser cena-não-cena. Transformá-la num método para levantamento de material é esvaziá-la de sua imediatidade, de sua urgência; é enquadrá-la numa funcionalidade que a descaracteriza e enfraquece - esta seria a arte de não fazer performance (Fabião, 2007, p. 35).

Nesse percurso, Josette Féral (2009) reforça que, no Teatro Performativo, o ator é chamado a fazer - a assumir o risco de estar presente e a expor o próprio processo: “No Teatro Performativo, o ator é chamado a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a mostrar o fazer - showing the doing” (Féral, 2009, p. 201). A partir do exposto, ao lidar com o tema da morte, percebo como o Teatro Performativo pode potencializar um ritual: ao invés de representar o

¹¹Dentro dessa temática, existe o livro *Persona Performativa*, de Ana Goldenstein Carvalhaes, que aborda e aprofunda o estudo da *persona*. Embora não constitua fonte direta deste artigo nesse momento, destacamos que esta referência configura uma leitura complementar relevante sobre o estudo da *persona*.

¹²Denise Pedron é artista-pesquisadora, diretora, dramaturga e professora do Teatro Universitário da UFMG.

¹³*Domingo* (2016) é um espetáculo interpretado por Cida Falabella com direção de Denise Pedron e encenado na própria casa da atriz. A criação do espetáculo se baseou em textos autobiográficos de Cida.

morrer, ele o reatualiza como experiência coletiva. Para Fabião (2013), a performance não é ensaio, mas acontecimento: um gesto que só existe enquanto dura. É nesse território de risco, de partilha e de reinvenção que situo o meu trabalho - entre o pessoal e o coletivo, o ritual e o teatro, o corpo e o mundo: “A performance é um modo de estar no mundo. Ela não representa o real - ela o produz” (Fabião, 2013, p. 24).

O conceito de *site-specific* amplia a discussão ao deslocar a cena do espaço convencional do teatro para espaços que carregam significados próprios como casas, ruas, cemitérios e quintais, tornando o lugar parte essencial da dramaturgia. As artistas e pesquisadoras como Eleonora Fabião (2013) e Sônia Sobral (2015) ressaltam que esse tipo de prática (do uso do *site-specific*) amplia a noção de teatralidade ao deslocar a experiência estética para espaços do cotidiano, provocando novos modos de presença e de relação com o público. O *site-specific* não apenas influencia a construção estética, mas determina a forma como o público se insere na experiência. No contexto desta pesquisa, a casa é compreendida também como espaço dramático e, nesse sentido, o ambiente doméstico torna-se campo de experimentação, onde os rituais do cotidiano se convertem em linguagem teatral.

Para além das referências teóricas apresentadas acima, gostaria de destacar uma referência teatral prática que inspirou e contribuiu significativamente para a concepção e criação de *Maria – Ensaio para Permanência*. Em 2023, assisti ao espetáculo *Casa*, da Zula Cia. de Teatro¹⁴, apresentado na Fazendinha D. Isabel¹⁵, em Belo Horizonte/MG. A montagem é construída a partir dos relatos autobiográficos de cinco atrizes. A proposta espacial de *Casa* é fundamental para a experiência: como o espetáculo acontece em com uma ideia de casa, o público é dividido entre cozinha, quartos, sala, copa e quintal. Em cada cômodo, há uma atriz em cena e o público acompanha apenas a um dos cinco monólogos que acontecem concomitantemente. Foi assim que vivi uma experiência ao assistir às cenas das atrizes Mariana Maioline¹⁶ e Gláucia Vandeveld¹⁷. A relação entre atriz e público era extremamente próxima, íntima, como se a cena acontecesse dentro de uma experiência compartilhada de vida. O pequeno número de espectadores em cada ambiente potencializava essa sensação de encontro.

¹⁴A Zula Cia. de Teatro, criada em 2010 em Belo Horizonte/MG, estreou em 2023 seu quarto espetáculo, *CASA*, dando continuidade à pesquisa voltada a espaços de fala e escuta do universo feminino.

¹⁵A Fazendinha Dona Isabel é um dos casarões mais antigos de Belo Horizonte, construída no início do século XX. Localizada na região Centro-Sul, integrou a antiga Colônia Agrícola Afonso Pena e, posteriormente, abrigou os escritórios da Cerâmica Santa Maria até a desapropriação das terras para a construção da Barragem Santa Lúcia, por volta de 1950.

¹⁶Mariana Maioline é atriz, professora e diretora de teatro, formada em Interpretação Teatral e Licenciatura em Teatro pela UFMG.

¹⁷Gláucia Vandeveld é atriz, formada pela Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Professora integrante do Núcleo Pedagógico do Galpão Cine Horto desde 1999.

Para mim, *Casa* torna-se uma referência por vários motivos. Primeiro, pelo fato de ser um trabalho criado e performado por mulheres. Depois, pela própria ideia de casa que também atravessa a criação de *Maria - Ensaio para Permanência*. E, finalmente, pelo modo como o espetáculo articula intimidade e performatividade, criando uma cena de proximidade entre atriz e público.

1.4 Em memória de

O teatro é o espaço onde também se celebra o simples e misterioso fato de existir. Como afirma Jerzy Grotowski “o teatro é um encontro total entre o ator e o espectador, um ato de revelação recíproca” (1968, p. 37). O palco se torna, assim, o lugar da exposição e do risco, mas também da partilha.

Os rituais em que eu já presenciei foram os velórios católicos. Realizado em casa, funerárias ou igreja, o corpo é velado em caixão aberto, cercado por coroa de flores, velas, orações e um terço enrolado na mão. Amigos e familiares se reúnem em vigília. É comum servir cafés, chás e quitandas. Ao final da vigília, ocorre o cortejo fúnebre até o cemitério. No túmulo, o padre faz a última bênção, asperge o corpo com água benta e incensa o caixão. Esse ritual eu já vivi quando alguns familiares faleceram. São esses momentos e as histórias dessas pessoas que uso também como referência para criação do monólogo *Marias - Ensaio para Permanência*.

Nesse momento, até o final dessa seção, adoto uma escrita livre e escrevo cartas sobre meus familiares, como homenagem e inspiração para a dramaturgia.

Minha madrinha, Fabiana

Eu estava na quarta série, muito nova. Na época, minha mãe cuidava do lar, não tinha trabalho externo. A gente tinha um telefone fixo e eu dividia o quarto com a minha irmã; meu irmão dormia no quarto da frente. Lembro que era cedo, eu já estava meio acordada porque eu e meus irmãos iríamos à escola. O telefone tocou, meu pai atendeu. Percebi uma movimentação estranha. Acho que aquele telefonema não traria uma boa notícia. Quando acordamos, imaginando que iríamos à escola, minha mãe nos chamou no quarto dela e nos deu a notícia de que minha tia havia falecido. Minha tia era irmã do meu pai. Ela morava numa roça, numa cidade vizinha à nossa. Lembro de ver meu pai sentado na beirada da cama e minha mãe com umas notas de dinheiro na mão, fazendo contas. Aquele dinheiro era do Bolsa Família. Era o único que nós tínhamos naquele momento para conseguir viajar até outra cidade. Não

tínhamos veículo próprio. Chegando lá, talvez eu tenha entendido o que estava acontecendo, mesmo com a minha pequenez. Minha tia havia se suicidado no quartinho onde minha prima e eu brincávamos. As minhas férias eram na casa dela. Ela era a minha madrinha. Adorava seu bolo de cenoura com cobertura de chocolate. Minha prima e eu sempre fomos muito parecidas fisicamente. Lembro de trocar roupas: eu usava as dela e ela usava as minhas. A minha madrinha sempre confundia a gente. Lembro de não querer chegar perto do caixão, mas, quando fomos enterrá-la, até hoje guardo a lembrança daquele momento. Lembro perfeitamente da roupa que ela estava usando, mesmo de longe. Era uma roupa azul bebê. Nunca soube o motivo do que aconteceu. Naquela época, talvez não me contaram. Mas lembro de um caderninho onde ela anotava os aniversários dos familiares. Algo me dizia que havia alguma coisa naquele caderninho. Quando voltei a passar férias na casa da minha prima que naquela época eles (minhas primas e meu tio) já estavam morando em outro lugar, lembro de ter procurado por esse caderninho. Nunca encontrei. É uma morte que me marca até hoje. Talvez pela forma como foi, talvez pelo significado que minha madrinha tinha na minha vida. Eu adorava passar as férias na casa dela. Ela era uma das irmãs mais novas do meu pai. Recentemente, em alguns natais anteriores, minha avó não quis se reunir para passar o Natal junto da família. Ela dizia que aquela morte ainda a marcava, e que, para ela, parecia injusto estar ali comemorando o Natal depois de ter perdido uma filha. Muito se diz que, pela lógica da vida, são os filhos que enterram os pais, e não os pais que enterram os filhos. Meu avô paterno também já faleceu, recentemente. E eu lembro de sentir o abraço do meu pai quando soube da notícia. É muito ruim ver um pai perder um pai.

Meu tio, Wilson

Meu tio Wilson, mais conhecido como Wilsinho, é irmão da minha mãe. A gente já não tem mais os avós maternos (eu não os conheci), então os encontros de domingo, de final de semana, de Natal, de Ano Novo, eram sempre na casa dele. Ele era padrinho do meu irmão, caminhoneiro, sempre viajando a trabalho. Às vezes levava um irmão, às vezes um sobrinho, porque gostava de ter companhia. Era muito alegre, sorridente, feliz com a vida. Ele ligou para minha tia dizendo que já estava na estrada a caminho de casa, mas não chegou. Faleceu no meio da estrada, deu um mal súbito. Me contaram que saquearam a carga e que tiveram que tapar o corpo com a cortina da janela da porta. Foi uma espera agonizante. Ele estava em outra cidade. Na época, eu morava em Patos de Minas, e fui até a casa dele, em Patrocínio, onde toda a família estava reunida apenas esperando o corpo. Mas era como se o velório já tivesse acontecido ali mesmo, sabe? Naquela casa, naquela espera agonizante. Minha cabeça dói

sempre que falo sobre a morte; minha cabeça pesa. Eu preciso falar sobre o mal súbito, sobre o infarto fulminante. Me desculpa se isso acabar gerando um diário de coisas que eu nunca disse nem para mim mesma. Imagina então para minha família. Eu realmente nunca disse. Meus avós maternos, meu tio Wilson, meu tio Hilton, todos faleceram de infartos, todos na casa dos 60, 70 anos. Esse é o meu maior medo em relação à morte: a chegada dessa idade para minha família materna e a sensação de que a perda está próxima. Isso é muito ruim, é péssimo, me deixa com medo, me deixa angustiada.

Meu tio, Hilton

Meu tio Hilton, mais conhecido como tio Neném, morava no fundo da minha casa em Patrocínio/MG. Na nossa propriedade são três casas: a gente mora na casa da frente (na verdade, agora só meus pais e meu irmão mais novo), meu tio Hilton, morava em uma das casas do fundo, e meu padrinho Luiz, mora na outra casinha. Tudo ali junto, tudo perto. Meu tio Hilton foi divorciado por muitos anos, então foi morar sozinho no fundo da casa. Ele trabalhava como motorista de trator nas fazendas, saía na segunda cedo e voltava só na sexta, passando os finais de semana em casa. Tinha acabado de se aposentar, mas continuava trabalhando. Ele era, com certeza, um segundo pai pra mim, mesmo que clichê. Tinha alguns problemas no coração, e é por isso que preciso falar sobre o mal súbito. Ele já havia ficado internado, ia ao hospital com certa frequência, e todos, até a empresa onde trabalhava, sabiam disso. Então, numa terça-feira de manhã, ligaram para a filha dele perguntando onde ele estava, porque não tinha ido trabalhar desde o dia anterior. Depois ligaram para minha mãe e meu pai, perguntando se tinham notícias do meu tio. A gente achava que ele tinha saído de casa na segunda cedo, como de costume, mas não tinha. Meu pai foi até a casa dele, que ficava a poucos passos dali. Ele faleceu no sofá. Sentado. Minha mãe se sentiu muito culpada. Meu outro tio, que morava na outra casa, também não tinha percebido nada. Eu estava trabalhando em outra cidade quando recebi a notícia e fui até lá. Minha mãe me disse: “Fernanda, por que você veio? Vai ser tão rápido o velório.” Mas eu fui. Ainda bem que fui. Por muito tempo não tive coragem de entrar na casa dele de novo. Alguns móveis que eram dele hoje estão na casa da minha irmã. Mas, eu preciso dizer: eu gravei meu primeiro curta-metragem na casa que era dele, depois de uns três anos após o falecimento. Que loucura como a gente ressignifica as coisas.

Minha vó, Maria

Tenho falado tanto das personagens Maria, mas eu preciso falar da minha vó Maria. Posso? Eu não conheci ela em vida. Não toquei nela. Ela faleceu no dia 11 de abril de 1994. A minha mãe casou dias depois, dia 23 de abril de 1994. Não, ela não desmarcou. Na verdade, ela já tinha desmarcado para que o casamento acontecesse naquela data. Ela não queria desmarcar novamente. Vejo fotos do casamento da minha mãe. Ela entrou na igreja com meu tio Hilton. Descobri há pouco que nem música tinha no casamento. A minha mãe e o meu pai já moravam juntos na casa no fundo da minha vó (a casa onde meu tio Hilton morou anos depois). Minha vó foi velada em casa. E é a casa onde minha mãe, meu pai e meu irmão moram hoje. A casa por onde morei quase todos os anos da minha vida. Eu nasci no dia 25 de abril de 1996. Um mês de abril marcado por várias datas de uma mesma família. Datas com diferentes significados: casamento, falecimento, nascimento. Meu avô materno morreu no dia 25 de abril de 1972. Sim. anos depois nasci neste mesmo dia. Não para aí. Nesse mesmo ano, em 1972, nasceu meu pai, em 07 de março. Eu não conheci a minha avó, meu avô... mas, eu ouço tantas coisas lindas sobre ela que me dá vontade de ter conhecido. E eu sinto que minha mãe gostaria que eu e meus irmãos tivéssemos conhecido a minha vó, e que ela gostaria que minha avó tivesse conhecido a gente. Eu sinto isso. Acho que ela já proferiu essas palavras.

2. DESENHO DRAMATÚRGICO

Como mencionado anteriormente, o desenvolvimento e estruturação deste trabalho prático-teórico foi guiado pela perspectiva da “pesquisa performativa” (Prette; Braga, 2020). Como resultado dessa abordagem, meu Trabalho de Conclusão de Curso em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais se dá no entrelaçamento entre morte, mulher e casa, em consonância com os conceitos Teatro Performativo, persona e *site-specific*. A construção dessa mulher se ancora na noção de persona; a casa se apresenta como *site-specific*; e o Teatro Performativo atua como potência para a elaboração de um ritual da morte no espaço cênico, neste caso, em um *site-specific*. Esses elementos se materializam na criação do espetáculo *Maria - Ensaio Permanência*, parte prática desse trabalho. A criação da parte prática, iniciou com ideias de ações, antes da palavra. O espetáculo *Maria - Ensaio Permanência*, com direção de Isabela Arvelos¹⁸, é também meu contato com o gesto de velar um corpo, da observação e da vivência de rituais de morte e despedida. Minha criação se dá pelo que vivo, ouço e lembro de relatos, memórias, e o que acontece antes, durante e depois de um velório católico. Além

¹⁸ Isabela Arvelos (1991) é atriz formada pela Escola de Belas Artes da UFMG e preparadora vocal. Atua como atriz e produtora do Grupo Oriundo de Teatro em Belo Horizonte e como preparadora vocal independente.

disso, apoio-me em referências pessoais provenientes das minhas vivências e em experiências coletivas, como o Dia dos Mortos, no México, que celebra a morte como exaltação da vida, referência que detalho mais à frente, no tópico 2.3 *Abrindo a sala de ensaio*.

2.1 *Site-specific*: a casa

A casa é o espaço cênico em que a prática performativa se transforma em pesquisa. E, ao trabalhar com a noção de *site-specific*, o olhar sobre o espaço se desloca. Patrice Pavis, em seu dicionário, diz:

Este termo se refere à encenação e espetáculos concebidos a partir e em função de um local encontrado na realidade (e, portanto, fora dos teatros estabelecidos). Grande parte do trabalho reside na procura de um lugar impregnado por uma forte atmosfera: barracão, fábrica desativada, parte de uma cidade, casa ou apartamento. A inserção de um texto, clássico ou moderno, neste local descoberto lhe confere uma nova iluminação, uma força insuspeitada e instala o público numa relação completamente diferente com o texto, o lugar e a intenção. Este novo quadro fornece uma nova situação de enunciação que, como na land art, faz-nos redescobrir a natureza e a disposição do território e dá ao espetáculo uma ambientação insólita que constitui todo seu encanto e força (Pavis, 2007, p. 127).

Quando pensei em possíveis locais, eu pensei em casas comuns. Mas o simbolismo de casa é tão extenso. O que é casa? Para criação do espetáculo *Maria - Ensaio para Permanência*, coloco a casa como lugar de acolhimento e de encontros. Um local que será ocupado como espaço cênico: um *site-specific*. Um lugar onde será criado um ritual de morte tendo também como referência o velório doméstico que tem longa tradição na cultura ocidental, especialmente nos séculos XIX e XX, quando famílias cuidavam do corpo do ente querido dentro de casa antes do sepultamento. Denise Pedron, ao apresentar o estudo de caso do espetáculo *Domingo*, ainda no livro *Teatro e Trauma* (2025), diz: “ao abrir mão da ‘neutralidade’ do espaço teatral e trabalhar no espaço simbólico e pessoal da casa, a peça trabalha as camadas emocionais capazes de provar outras formas de envolvimento do público” (p. 38).

Em determinado momento, pensando em possíveis locais, me veio à cabeça, o espaço cultural Espaço Comum Luiz Estrela, em Belo Horizonte, um casarão inaugurado em 1914. Naquele tempo, funcionava como Hospital Militar. Já em 1947, tornou-se um manicômio infantil, e, na década de 1980, abrigou uma escola para crianças consideradas, na época, com transtorno mental. Tombado a nível municipal em 1994, permaneceu abandonado pelo poder público até que, em 26 de outubro de 2013, artistas e ativistas ocuparam o casarão, lançando um novo olhar sobre sua história (Espaço Comum Luiz Estrela, 2025).

Hoje, o Espaço Comum Luiz Estrela funciona como espaço cultural e de encontros, mantendo uma lógica de convivência, cuidado e partilha que remete às tradições de casa e comunidade. É um lugar de troca, afeto e memória, permitindo práticas artísticas (dança, teatro, capoeira, feiras e etc.). Assim, trabalhar dentro de uma casa ou um espaço que evoca a lógica de casa, permite que a pesquisa performativa se enraíze em gestos cotidianos, transformando o espaço em corpo, experiência e presença compartilhada. E essa relação com o espaço se entrelaça com o conceito do Teatro Performativo, no qual a cena não busca apenas representar uma realidade externa, mas instaurar uma experiência presente. Fischer-Lichte afirma que “o acontecimento performativo emerge na copresença de atores e espectadores em um mesmo espaço e tempo (2008, p. 32). Neste sentido, o espaço não é apenas um pano de fundo, mas coautor do acontecimento.

2.2 A persona: Maria

O nome Maria é o mais comum do Brasil, com mais de 12 milhões de registros, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) publicados pelo jornal O Globo (2021). Essa recorrência ultrapassa a estatística e revela um traço cultural e simbólico profundamente enraizado na formação da identidade nacional. O nome, de origem hebraica, difundiu-se amplamente pela tradição cristã e pela devoção à Virgem Maria¹⁹. Maria tornou-se mais que um nome: é uma presença simbólica nas narrativas populares, nas canções e nas manifestações religiosas funcionando quase que como um arquétipo feminino.

Escolher o nome Maria para se trabalhar uma persona é poder trabalhar todo o significado que esse nome já carrega. É uma pluralidade. Aproveitar-se desses significados é o primeiro movimento criativo: eles se tornam bagagem e substrato para uma figura cênica. Mais forte ainda é levar esse nome para o nome do espetáculo: *Maria - Ensaio para Permanência*, e, também, todas as personagens “Marias” que já interpretei em espetáculos mencionados neste projeto escrito.

2.3 Abrindo a sala de ensaio

¹⁹A Virgem Maria, mãe de Jesus Cristo, é uma figura central do cristianismo, especialmente venerada pelas tradições Católica e Ortodoxa. Descrita como uma mulher judia do primeiro século, é reconhecida como Mãe de Deus e intercessora dos fiéis.

Para o contexto desta pesquisa, abrir a sala de ensaio é revelar o desenvolvimento do trabalho do espetáculo *Maria - Ensaio para Permanência*, mostrando como o Teatro Performativo foi surgindo e potencializando a ideia de criar um ritual da morte. É mostrar como as escolhas estéticas foram sendo feitas, como o espaço (*site-specific*) influenciou essas escolhas, e como ele próprio potencializou a narrativa e a dramaturgia. O próprio local já carrega uma dramaturgia. A ideia de casa, morte e mulher vai se tornando cada vez mais uníssona, e esses símbolos se reforçam mutuamente. Abrir a sala de ensaio é, portanto, uma forma sensível e íntima de apresentar o processo e preparação para o acontecimento.

A seguir disponho em tópicos parte da dinâmica desse processo de criação do espetáculo *Maria - Ensaio para Permanência*.

Os primeiros encontros. Os primeiros cafés da manhã

Entre, sintase em casa! Os primeiros encontros para montar o espetáculo foram na minha casa e na casa de Isabela Arvelos, minha diretora. Os encontros quase sempre na parte da manhã. A gente tomava café juntas, em uma mesa, um café simples, de Patrocínio/MG, cidade onde nós duas nascemos. Estou falando no passado porque, enquanto escrevo, já tivemos alguns encontros. Nestes encontros, falávamos da vida, relembremos momentos, falamos sobre rituais de mortes vividos, referências, lembramos dos nossos entes queridos, dos que já se foram... Neste sentido, Isabela me pediu para que eu escrevesse sobre as pessoas da minha família que partiram. Esse material trouxe para o projeto escrito, pois se tornou material para a dramaturgia do espetáculo *Maria - Ensaio Permanência*, reforçando a ideia de "pesquisa performativa" (Prette; Braga, 2020). E, com isso, no espetáculo *Maria - Ensaio para Permanência*, há muitas histórias verídicas minhas. No momento em que a Isabela me pede para escrever cartas, quando nos sentamos ao redor da mesa para conversar, percebemos o quanto minha bagagem pessoal poderia contribuir não só para a criação da dramaturgia, mas também para a consolidação dessa Maria, dessa persona em cena.

Essas conversas eram sempre tão leves que parecia que estávamos ali apenas reunidas para conversar, e não exatamente para criar um espetáculo. E, de certa forma, a ideia é justamente essa: um espetáculo em que estejamos reunidos em torno de uma mesa, conversando sobre assuntos que fazem parte do cotidiano.

Referências para a dramaturgia

Em um dos nossos encontros, Isabela me apresentou a música “La Llorona”, na voz de Chavela Vargas. Essa canção já havia me marcado em outro momento da minha vida, e foi muito especial retornar agora, como uma nova camada de sentido dentro desse processo. Fiquei feliz por Isabela trazer essa referência e, mais ainda, por ela me desafiar a cantar. Cantamos “La Llorona” diversas vezes, em muitos ensaios. Essa música surgiu também como uma ponte com algo que eu já havia mencionado em nossas conversas: a celebração do Dia dos Mortos, no México. Uma festa tradicional que une a lembrança dos mortos com a celebração da vida. Diferente do luto silencioso e contido que costuma marcar as despedidas de determinadas culturas, o Dia dos Mortos é uma explosão de cores, música, comidas, rituais e encontros familiares. A crença central é de que, nesses dias, os espíritos dos entes queridos retornam temporariamente ao mundo dos vivos para se reunir com a família, criando uma ponte entre a vida e a morte. Os altares, as oferendas, os cemitérios decorados, os pratos típicos e as bebidas são elementos que compõem essa atmosfera simbólica e poética. É uma celebração da memória, do vínculo com os antepassados e da própria vida, mostrando que os mortos permanecem vivos na lembrança e no afeto de quem os ama. Essa festa nos lembra que vida e morte estão intrinsecamente conectadas, e que morrer pode ser compreendido não apenas como uma ausência, mas como um rito de passagem, um ato de continuidade e uma forma de permanecer. Essa referência mexicana me chama atenção em seu acolhimento, em trazer esse encontro e essa conversa sobre celebração da vida. Esse entrelaçamento entre vida e morte. Em ter um altar como parte de um cenário. A conversa ao redor da mesa com uma presença musical, comidas e encontros. Tudo isso também se mistura com momentos que eu já vivi ao redor de uma mesa e que carregamos para a dramaturgia: as conversas, os encontros familiares, o cheiro de café, o bolo servido, o reviver o passado ao deparar com um álbum de fotografia que se tem guardado.

Visita do Espaço Comum Luiz Estrela:

Eu já conhecia o Espaço Comum Luiz Estrela, e ele me veio como uma referência imediata. “Casa” pode significar tantas coisas, tanto no sentido conotativo quanto no denotativo. Quando fui ao espaço com o objetivo de ser o possível local para o espetáculo, ele havia acabado de ser assaltado. Naquele mesmo mês, sofreu outros dois assaltos. Várias ideias

reverberam na cabeça, ecoando os encontros e diálogos anteriores com Isabela. Ali, conseguimos visualizar um pouco do que já vínhamos imaginando. Ao mesmo tempo, também procuramos compreender o inverso: o que aquele espaço nos oferecia, o que ele nos provocava? A entrada, a cozinha, os cômodos e, sobretudo, a sua história. Por ser um lugar de onde tantas pessoas, inclusive crianças, já passaram, o Espaço Comum Luiz Estrela carrega uma bagagem simbólica enorme. Não é apenas a estrutura física que conta uma história, mas as narrativas e as presenças que atravessaram aquele espaço. Aquela visita foi muito importante para nós: um momento de olhar para o espaço e perceber suas possibilidades. A dramaturgia do espetáculo acabou surgindo a partir disso: das ideias que já vinham se acumulando e, principalmente, das potências que o próprio espaço nos ofereceu. Os andares, a escada, a cozinha, a entrada, as paredes, os objetos, as xícaras de café, os cômodos escuros, o corredor, o piano, o sino usado como campainha, a porta. Tudo era dramaturgia.

Programa de Ações

A partir dos meus encontros ao redor da mesa com ótimas conversas, ótimos cafés, ótimos momentos compartilhados e da visita ao Espaço Comum Luiz Estrela, Isabela e eu começamos a criar roteiros de ações. Quais seriam essas ações? Quais roteiros seguiríamos? Quais cômodos do espaço iríamos percorrer? Havia a ideia de um teatro itinerante. Velórios católicos, afinal, não acontecem em um único lugar. Ao chegar em um espaço onde um corpo é velado, você encontra pessoas ao redor do caixão, outras mais afastadas. Há pessoas acolhendo, pessoas preparando o café, pessoas se alimentando, pessoas que não se viam há muito tempo. Com essa perspectiva, o teatro itinerante surge como possibilidade de explorar essas múltiplas presenças e interações, reafirmando a ideia de criar um ritual da morte. A partir disso, criamos um programa de ações, detalhando o que imaginávamos ser feito em cada espaço, principalmente após a visita ao Espaço Comum Luiz Estrela. Cada ação foi pensada considerando os cômodos, os sentimentos que queríamos evocar e como seria o acolhimento do público. Que conversas aconteceriam em cada local? Como se moveriam e interagiriam as pessoas? Quais elementos? Flores? Café? Cartas? Álbum de fotografias? Esse programa de ações se tornou, então, um lugar de muitas perguntas, mas, também, o esboço do nosso próprio ritual e de seus elementos, desenhados cuidadosamente a partir do espaço, das nossas ideias e da atmosfera que queríamos criar. Pensando também nesta persona, em Maria, em qual história ela contaria em cada cômodo daquela casa. E, a partir das conversas e da visita ao espaço, eu e Isabela, acionamos a dramaturga de *Sertão de Lágrimas*, Lara Pires, que convidamos para nos

auxiliar na organização desta dramaturgia que, para além das outras bagagens artísticas, dos outros personagens e espetáculos, carrego também minha própria história. Quando falo dos meus familiares que já morreram, quando escrevo cartas para eles, quando conto para a Isabela e Lara sobre como vivi esses lutos, tudo isso se transformou, tudo isso corroborou para a dramaturgia. Assim, *Maria - Ensaio para Permanência* não é apenas um trabalho que dialoga com referências de outros espetáculos, nem apenas uma obra que fala de mulher, de casa ou de morte. É também tecido pelas minhas próprias histórias, Fernanda, misturadas à ficção e às outras Marias.

Vamos falar de roteiro, dramaturgia e ações?

Em conversas com Isabela Arvelos e Lara Pires, e a partir da construção desse roteiro, fomos pensando juntas no significado de cada cômodo. O que cada espaço representa. Falarei agora no futuro, pois a estreia do espetáculo ainda não aconteceu. Isso tudo é um relato do processo dramaturgico. Agora, apresentarei as ideias das ações, justificando-as e trazendo um resumo do que será o espetáculo: a entrada do Espaço Comum Luiz Estrela será em um lugar de acolhimento, onde eu vou receber o público um a um. Isso vem muito da ideia de casa: de abrir a porta, convidar a entrar, fazer com que a pessoa se sinta à vontade, oferecer água, ou outra bebida. A entrada, então, atua como esse lugar de acolhimento, uma atmosfera intimista que celebra a presença física e a vida de forma explícita. Quando Maria chamar o público para a cozinha, chegaremos à camada da memória. É ao redor da mesa que histórias serão contadas e lembradas, momentos em que se divide a vida, em que se compartilha o que se está vivendo naquele instante. A cozinha é o afeto que alimenta, é a memória sensorial, a intimidade da partilha. É ali que a saudade e as histórias de perdas começarão a surgir, de forma delicada. Depois virá a travessia. Esse será o momento em que todo o acolhimento, todas as conversas, todo o alimento, as memórias e os rituais anteriores começarão a se transformar. Entendemos que cada cômodo é, na verdade, um mini ritual: primeiro o ritual do acolhimento; depois o ritual da memória, da saudade que alimenta; por fim o ritual da travessia, em que vida aparece como sucessão de escolhas, e a procissão (a ideia da itinerância) se forma como um ritual de passagem, em que cada passo tem um peso. É o momento em que se acompanhará aquela mulher em seu próprio ritual de morte. No subtexto, Maria já está morta. Depois de enterrar tantos corpos, chega o momento de enterrar a si mesma, mas não sozinha: acompanhada por todo o público. A travessia se torna procissão, acompanhamento, velar e despedida. É o

momento em que Maria conta a sua própria história, para que não sejam os outros a narrá-la por ela. É a travessia final.

Os ensaios

E como ensaiar um espetáculo cuja própria existência depende do público e de um espaço específico? Aqui, utilizo a palavra ensaio na nomenclatura habitual do teatro, ainda que compreenda que esses encontros funcionavam como momentos de preparação e treinamento voltados para a perspectiva do acontecimento em si, ou seja, aquilo que viria a ocorrer nos dias das apresentações. Uso, portanto, ensaio como um modo de nomear o trabalho anterior ao acontecimento. E é esse percurso que chamo de ensaio. Tratava-se de experimentar como o texto se relacionaria com o espaço e, a partir do roteiro dramático criado, de compreender também como o próprio espaço potencializaria esse roteiro. É um ciclo. Nos encontros que realizei no Espaço Comum Luiz Estrela, eu e Isabela, minha diretora, percorríamos os ambientes e buscava se familiarizar ainda mais com aquele espaço. Esses ensaios, além de serem um espaço de treinamento, de levantamento e organização de material, de estruturação do roteiro e dramaturgias, foram momentos únicos de exploração de estado de presença. Os estados de presença eram provocados e ativados, na organização dos objetivos cênicos, no percurso da travessia e no teste dessa travessia, na experimentação do tempo das coisas. Quando decidimos, por exemplo, que uma das ações seria preparar um café, eu passei a treinar quais instrumentos usaria, a familiarizar-me com eles, a sentir o tempo que cada gesto exigia. Mediava o tempo de ferver a água, ensaiava o texto e a minha relação com o público naquele momento, entendendo também a logística própria de um espaço doméstico. Afinal, tratava-se da “casa” dessa pessoa que apresento em cena; o público precisa reconhecer, nas sutilezas, essa familiaridade: o modo como ela lida com os objetos, como se movimenta, como reage aos pequenos imprevistos. Assim, eu experimentava passar o café, ferver a água, cortar o bolo, comer o bolo, percorrer os trajetos. Testava o percurso, seu tempo e sua lógica. Todo esse preparo, esse medir o tempo das coisas, foi essencial para o acontecimento. Se deixa para ferver a água por completo no momento do acontecimento, precisa-se saber que, nesse tempo, terá de preparar alguma outra ação. Mas, se já deixa a água pré-fervida, o tempo do preparo do café vai ser mais rápido. Isso é uma escolha. A minha escolha foi deixar a água já pré-fervida. Neste sentido, a repetição foi para afinar essas arestas. Ao mesmo tempo, foi entender que cada acontecimento, cada apresentação, é uma oportunidade de melhorar ainda mais a experiência,

tanto para o performer quanto para o público que a vivência. Porque é como se, a cada acontecimento, o olhar do performer estivesse em estado de atenção para tudo que se transforma. Em cada apresentação pode surgir um detalhe diferente, um improviso diferente, uma resposta diferente, um sentimento diferente. E é deixar que isso atravessasse a próxima experiência: que aquilo que acontece no primeiro dia reverbere no segundo, e assim sucessivamente. Com o tempo, a partir da minha experiência com esse processo, compreendi que a repetição não é (e não foi) mero retorno ao mesmo, mas uma forma de potencializar e acessar estados de presença. É pela atenção aos detalhes da experiência que a repetição foi se tornando criadora. E os ensaios não aconteciam apenas no Espaço Comum Luiz Estrela: também ensaiávamos na minha casa e na casa de Isabela Arvelos. Ali, igualmente, preparávamos o ambiente, aquecíamos o espaço, criávamos condições para a presença. Havia sempre um café nesses encontros. Em um dia específico, quando o ensaio ocorreu na minha casa, Isabela pediu que eu a recebesse já como a persona da cena. Antes de sua chegada, organizei o ambiente: coloquei música, deixei os materiais do café separados, a mesa posta, a janela aberta. Pensei inclusive no gesto inicial: abrir a janela para ver quem chegava, cumprimentá-la dali, para só então abrir a porta.

3. CONCLUSÃO

A presente pesquisa buscou compreender como o Teatro Performativo pode operar como dispositivo (dispositivo aqui entendido como ferramenta, caminho de trabalho, modo de pensar e/ou referência) de criação e ritualização da morte na cena contemporânea, tomando como referência o processo de elaboração do espetáculo *Maria – Ensaio para Permanência*. A partir da articulação entre prática artística, experiência sensível e reflexão teórica, observou-se que a performance constitui um território no qual o artista se coloca simultaneamente como sujeito e objeto de sua própria criação. Eu, sendo o meu próprio objeto de criação, vivi a intensidade de revisitar memórias: minhas histórias pessoais e artísticas.

A cada vez que eu escrevia sobre o processo, eu o revisitava e o ressignificava. Era como se eu ampliasse sua compreensão ao colocar em palavras aquilo que o meu corpo dizia nos encontros práticos, aquilo que ele queria e ainda quer dizer em cena, já que a pesquisa performativa demanda uma textualidade capaz de acolher a complexidade dos processos criativos. “Encaramos, portanto, a pesquisa performativa como uma metodologia que potencializa as artes performáticas, pois sua proposta de estudo se utiliza do próprio fazer artístico como base para a escrita dos processos criativos e seus resultados” (Prette; Braga,

2020, p. 3). Assim, dramaturgia e escrita configuraram-se como campos complementares de produção de conhecimento, registrando e elaborando os atravessamentos gerados pela prática artística.

No momento do desenho dramático, eu transformava minhas recordações, minhas histórias reais e ficcionais entrelaçadas na figura da Maria. E poder contar essa história em um espaço que já carrega sua própria dramaturgia potencializa o processo de criação: amplia, expande e se mostra como um arsenal de possibilidades. É como se a dramaturgia se alargasse ao ocupar o Espaço Comum Luiz Estrela, e a escolha da casa como espaço cênico, compreendida também como esse território dramático, intensificasse a dimensão ritual da cena. E a ideia de ritual, dentro desse processo, também se expande. Entendi que não existe um único ritual: cada palavra, cada ação e cada cômodo é um ritual. O próprio ato de escolher, na dramaturgia, uma ação e não outra já é a escolha de um ritual a ser contado. É compreendê-lo de forma macro: cada processo, cada passagem, cada pequeno gesto da performance é um ritual. Um ritual de acolhimento. Um ritual de memória. Um ritual que alimenta. Um ritual de acender uma vela. Um ritual de lavar o corpo para prepará-lo para o velar. Até a menor ação carrega seu próprio ritual. É como se fosse vários rituais dentro um ritual maior.

É muito diferente eu estar em um espaço de teatro tradicional, com a ideia de palco italiano, e passar um café, do que estar em uma casa, em uma cozinha, com o público tão próximo a ponto de me ver passando o café com riqueza de detalhes, sentir o cheiro do café e se sentir parte daquela cena. Para mim, essa é uma das grandes potências do teatro performativo e do *site-specific*: essa intimidade com o público, ao convidá-lo a participar dentro da cena e fazê-lo viver tudo aquilo comigo. Um espaço como a cozinha, que é usado para, dentre outras coisas, fazer alimento, transforma-se em um fazer teatral. Não só me ver passando o café, mas tomar o café. E não só me ver fazendo um bolo, mas comer o bolo. E não só ver um velório, mas participar do velório e poder se despedir. O teatro performativo abriu espaço para ritualizar a morte dentro do próprio espaço cênico, em estreita partilha com o público: mais do que narrar uma história, trata-se de vivê-la. De estar dentro dela. Ele permite intimidade, presença e uma experiência profunda para quem assiste, e me autoriza a não temer o autobiográfico, mesmo quando o espetáculo se mistura com o ficcional. E, a persona Maria, permite isso. O ficcional ao colocá-la como símbolo e representação dessas outras personagens Marias vividas por mim em outros momentos e biográfico, quando permito a mim mesma a contar minhas histórias, através dessa persona.

Eu, enquanto artista, percebo o quanto esse modo de criação me amadurece, porque me coloca em risco. Coloca-me como um corpo vivo ali. Um corpo presente, atento e preparado

para as reações do seu público. Um corpo que acolhe, mas que também precisa saber como acolher. Um corpo que se coloca diante de um público que talvez eu não conheça, mas para o qual, naquele momento, eu me abro da forma mais íntima possível. Só foi possível pensar Maria dessa forma (em como ela se apresenta em *Maria – Ensaio para Permanência*), porque são minhas histórias e as histórias das outras Marias vividas por mim nos outros espetáculos apresentados aqui.

A partir da revisão teórica e do percurso prático desenvolvido até o presente momento, compreendo que o Teatro Performativo opera, neste trabalho prático e teórico, como um dispositivo e conjunto de práticas, relações e condições que produzem modos específicos de presença, experiência e sentido na cena. Tomando como base as discussões contidas em Fabião (2007; 2013), Féral (2009) e Pedron (2025), pode-se dizer que a performatividade desloca a representação e instaura o acontecimento, convocando o corpo do/a performer como campo de memória, ação e risco, lugar onde o real e o ficcional se contaminam. Nessa perspectiva, o Teatro Performativo deixa de ser apenas uma linguagem e passa a funcionar como experiência, capaz de transformar o encontro entre performer, espectador e espaço em um acontecimento. O dispositivo performativo revela-se, portanto, como uma metodologia capaz de ritualizar a morte em cena, não pela simples apresentação simbólica de códigos funerários, mas pela ativação sensível de memórias, gestos, objetos e presenças que transformam a cena em um espaço de elaboração individual e coletiva. É justamente o acontecimento do teatro performativo que permite alcançar tamanha profundidade nas camadas da morte enquanto tema de criação dramaturgica. Ao romper a quarta parede e instaurar um encontro direto entre performer e público, torna-se possível dialogar de maneira cotidiana sobre um assunto tão amplo.

Nesse sentido, a partir das reflexões elaboradas ao longo deste trabalho, considero que o processo de criação, ainda inacabado, de *Maria – Ensaio para Permanência* favorece uma experiência compartilhada e relacional do espetáculo, já que instiga quem assiste a se perceber, se questionar e se ver em relação ao que acontece em cena.

REFERÊNCIAS

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- ESPAÇO COMUM LUIZ ESTRELA. *Nossa história*. Belo Horizonte, 2025. Disponível em: <https://espacocomumluizestrela.org/nossa-historia/>. Acesso em: 26 out. 2025.
- FABIÃO, Eleonora. *Performativo: o corpo-em-experiência*. Revista do LUME, Campinas, v. 1, n. 1, p. 23-37, 2007.
- FABIÃO, Eleonora. *O corpo e a performance: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- FÉRAL, Josette. *Performance: uma história do teatro e da cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MENEZES, Rachel Aisengart. *Em busca da boa morte: antropologia dos cuidados paliativos*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2022. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/sgprn/pdf/menezes-9786557081129.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2025.
- STECKELBERG, Anna Júlia. Mais de 12 milhões de registros: Maria é o nome mais registrado no Brasil desde o censo de 1940. Jornal O Globo, São Paulo, 04 nov. 2025. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2025/11/04/mais-de-12-milhoes-de-registros-maria-e-o-nome-mais-registrado-no-brasil-desde-o-censo-de-1940.ghtml>. Acesso em: 19 nov. 2025.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro*. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PEDRON, Denise. *Teatro e trauma: três experiências de criação*. Prefácio de Denise Coutinho, Hebe Alves; paratextos por Cida Falabella, Jack Diniz, Paloma Mackeldy. Belo Horizonte: Editora Javali, 2025.
- PIRES, Lara. *Dramaturgia do monólogo “Sertão de Lágrimas”*. Texto não publicado, 2024.
- PRETTE, Nailanita; BRAGA, Bya. Pesquisa performativa: o corpo como meio de investigação. Revista da Pesquisa (Online), Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17962/12126>. Acesso em: 13 nov. 2025.