

TECIDOS DE MEMÓRIA

Dramaturgias alinhadas como gesto poético de costurar lembranças, reorganizar o tempo e alinhar vivências de quatro retalhos cênicos

FABRICS OF MEMORY

Dramaturgies aligned as a poetic gesture of sewing memories, reorganizing time and stitching together experiences from four scenic patches

TEJIDOS DE LA MEMORIA

Dramaturgias alineadas como un gesto poético de coser recuerdos, reorganizar el tiempo y unir experiencias de cuatro parches escénicos

Cristiane Agnes Stolet Correia

Universidade Estadual da Paraíba – UEPB

Elvis Jordan Santos Farias

Instituto Federal do Ceará – Campus Fortaleza – IFCE

Esteban Zelarayán

Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Gabrielle Suamy Gomes Campelo

EEEFM João de Oliveira Chaves

Iago José Lima de Melo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

DOI: 10.21680/2595-4024.2025v8n1ID42147

RESUMO

Este trabalho objetiva discutir a memória como eixo articulador das práticas contemporâneas das artes da cena, tomando como base quatro campos distintos, porém convergentes: dramaturgias indígenas ancestrais, ações performativas urbanas, processos criativos de retalhos autobiográficos e experiências de teatro indígena. Os escritos são oriundos das produções apresentadas na I Jornada de Pesquisa em Artes da Cena, promovida pelo Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, realizada no período de 16 de junho a 12 de julho de 2025. Aqui compreende-se a memória não como arquivo estático, mas como força viva, afetiva, espiritual, política e territorial. Ao alinhar os quatro eixos desse trabalho podemos visualizar tecidos de memórias que produzem dramaturgias e que podem movimentar tempos e corpos, transformar espaços e reconfigurar subjetividades. Memória que inscreve territórios, convoca presenças marginalizadas, reabre feridas históricas e recria modos de existir. Assim, afirma-se como força dramática que não apenas preserva, mas reinventa o mundo. Palavras-Chaves: tecidos de memória; dramaturgias ancestrais; processos autobiográficos; territórios cênicos; ancestralidade.

RESUMEN

Este trabajo busca analizar la memoria como eje articulador de las prácticas contemporáneas de las artes escénicas, a partir de cuatro campos distintos pero convergentes: dramaturgias indígenas ancestrales, acciones performativas urbanas, procesos creativos de fragmentos autobiográficos y experiencias teatrales indígenas. Los textos se originan en las producciones presentadas en la I Conferencia de Investigación en Artes Escénicas, promovida por el Departamento de Artes de la Universidad Federal de Rio Grande do Norte, celebrada del 16 de junio al 12 de julio de 2025. Aquí, la memoria se entiende no como un archivo estático, sino como una fuerza viva, afectiva, espiritual, política y territorial. Al entrelazar los cuatro ejes de este trabajo, podemos visualizar entramados de memorias que producen dramaturgias y que pueden mover tiempos y cuerpos, transformar espacios y reconfigurar subjetividades. Una memoria que inscribe territorios, evoca presencias marginadas, reabre heridas históricas y recrea formas de existir. Así, se afirma como una fuerza dramática que no solo preserva, sino que reinventa el mundo. Palabras clave: entramados de memoria; dramaturgias ancestrales; procesos autobiográficos; territorios escénicos; ascendencia.

ABSTRACT

This work aims to discuss memory as an articulating axis of contemporary performing arts practices, based on four distinct but convergent fields: ancestral indigenous dramaturgies, urban performative actions, creative processes of autobiographical fragments, and indigenous theater experiences. The writings originate from the productions presented at the 1st Research Conference in

Performing Arts, promoted by the Department of Arts of the Federal University of Rio Grande do Norte, held from June 16 to July 12, 2025. Here, memory is understood not as a static archive, but as a living, affective, spiritual, political, and territorial force. By weaving together the four axes of this work, we can visualize fabrics of memories that produce dramaturgies and that can move times and bodies, transform spaces, and reconfigure subjectivities. Memory that inscribes territories, summons marginalized presences, reopens historical wounds, and recreates ways of existing. Thus, it affirms itself as a dramaturgical force that not only preserves but reinvents the world.

Keywords: memory fabrics; ancestral dramaturgies; autobiographical processes; scenic territories; ancestry.

COSTURAR MEMÓRIAS

Lembrar é também um ato dramático, é reinscrever, mover, convocar, curar, tensar, deslocar, é um gesto de continuidade, uma presença que retorna para reorganizar o presente e projetar futuros. A memória aqui neste trabalho é costura! Assim como o ato de sutura une diferentes pedaços de tecidos com linha e agulha para formar uma peça coesa. A memória conecta fragmentos de experiências, eventos e emoções passadas para construir nossa compreensão do presente e nossa identidade pessoal. O movimento de costurar também pode ser uma ação para remendar algo que foi danificado ou quebrado. A memória também nos ajuda a superar perdas e traumas, ajudando a suturar feridas emocionais. A costura exige paciência, é um trabalho minucioso, num desmanchar, refazer, assim como o ato de acessar exige cuidado e foco. A memória nos possibilita preservarmos experiências, costurando o tempo para que o passado não seja esquecido.

As experiências aqui descritas perpassam pelas linhas conceituais da memória da terra, enraizada, evocada junto ao encantamento, aos encantados. A memória que se manifesta como território espiritual, afetivo. Acionar a memória é reativar cosmopercepções Xukuru, Tremembé e Kariri, é o que visualizamos nos primeiros trabalhos aqui alinhados: *Encantamento Teatral Mandaru: a arte cênica indígena Xukuru do Ororubá como memória e resistência no Agreste de Pernambuco*, de Iago José Lima de Melo e no texto de Elvis Jordan Santos Farias

A memória consegue parar o tempo e mover a cena: Dramaturgias e Reminiscências de uma Jornada. Nesses trabalhos vamos ao encontro da memória como caminhos de oralidade, cantos e ensinamentos que se perpetuam.

Nesses textos as linhas vão ao encontro da cena que emerge como espaço de representatividade e resistência, um território onde é possível reinscrever a história pela via do teatro. Trata-se de um lugar em que as narrativas não são mais filtradas pela ótica do homem-branco-colonizador, mas contadas priorizando a oralidade, por quem teve sua memória silenciada, distorcida ou apropriada. No gesto de ocupar o palco com seus próprios corpos, saberes e cosmopercepções, veremos que os povos indígenas aqui descritos não apenas recuperam histórias, mas recriam suas temporalidades e seus modos de existir.

Em seguida, as linhas dessa costura nos levam ao trabalho *Archivo, metáfora y memoria: La Plaza Independencia no es lo que aparece* de Esteban Zelarayán, que promove uma reflexão sobre a memória como arquivo crítico no contexto urbano. A performance da atriz dormindo no banco de praça, realizada durante a crise política argentina de 2002, converte vulnerabilidade em poesia e a praça em espaço de disputas simbólicas. O gesto performativo convoca a memória coletiva, desestabiliza narrativas oficiais e reinscreve a cidade como tecido e corpo político.

Seguimos nessa cosedura e chegamos ao fio que nos liga ao trabalho de Cristiane Agnes Stolet Correia e Gabrielle Suamy Gomes Campelo: *Fuxicando a poética cênica de retalhos do Grupo Experieus de Teatro.* Aqui nessa colcha de fuxicos a memória encontra seu lugar no íntimo, no fragmento, no corpo que costura suas próprias histórias. A dramaturgia de retalhos transforma lembranças pessoais, afetos femininos e espiritualidades em material poético. Cada fiapo de memória é ponto de costura que, articulado ao outro, produz mitologia contemporânea.

O tecido em que tudo cabe expõe um vasto panorama em que a memória atravessa diferentes territorialidades (ancestrais, urbanas, íntimas e indígenas) e

produz múltiplas dramaturgias. É uma memória que não apenas guarda o passado, ela o reativa, o interroga, o costura e o reencanta. E é seguindo o movimento dessa cosedura que vamos conseguindo visualizar as imagens que essa linha condutora vai criando, alinhando arte, memórias, corpos e resistências.

Encantamento Teatral Mandaru: a arte cênica indígena Xukuru do Ororubá como memória e resistência no Agreste de Pernambuco.

89

Antes de iniciar essa escrita, peço permissão aos seres Encantados do povo Xukuru do Ororubá para perpassar por argumentos e reflexões sobre o Encantamento Teatral Mandaru, coletivo de teatro indígena com mais de vinte anos de atuação, formado por jovens dessa comunidade. De acordo com o Censo 2022¹, a Terra Indígena Xukuru, situada no município de Pesqueira, conta com uma população de 8.320 habitantes, sendo 8.179 pessoas autodeclaradas indígenas (98,31%), distribuídas em 25 aldeias, ocupando uma área de 27.555 hectares. Essa área foi oficialmente demarcada em 2001, como resultado de um longo e árduo processo de reivindicação territorial, marcado por disputas políticas, resistência comunitária, mobilizações sociais e retomadas. A Terra Indígena Xukuru abrange terras que se estendem desde o município de Pesqueira até Poção, ambos localizados no estado de Pernambuco.

Compreendo que esses dados não são apenas números, mas expressões concretas de uma luta que se inscreve tanto no território quanto na cena do teatro, onde também se travam batalhas por reconhecimento, memória e identidade. Melo, citando Edson Silva mostra que

Data do século XVII a invasão da região de Pesqueira pelos Portugueses. Segundo Edson Silva (2007), a colonização portuguesa nessa região ocorreu a partir de 1654 quando o rei de Portugal, Dom João IV, doou grandes sesmarias de terras a senhores de engenho do litoral para a criação de gado" (2023, p.16-17).

Embora eu somente tenha tido acesso a algumas dessas informações ao ingressar na vida acadêmica, considero essencial, para compreender a escolha do

¹ IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo Demográfico 2022: População e domicílios: primeiros resultados. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br>. Acesso em: 17 nov. 2025.

meu objeto de pesquisa, mencionar que nasci em Pesqueira, Pernambuco, no ano de 1993, uma década marcada pela intensificação dos levantes de retomada das terras indígenas pelo povo Xukuru, que enfrentavam conflitos com fazendeiros, religiosos e políticos locais.

Figura 1: Coletivo cênico Encantamento Teatral Mandaru, povo Xukuru do Ororubá na 23ª Assembleia Xukuru.



Fonte: Acervo Pessoal, 2023.

A memória do povo Xukuru também é revisitada no teatro Indígena Mandaru que surge da necessidade de afirmação enquanto Xukuru do Ororubá. As escolas do Território produziam projetos escolares e, ao final, como culminância, cada instituição apresentava as suas produções. O teatro Mandaru surge de um projeto didático, do teatro na escola indígena. No início dos anos 2000 a professora indígena Valdenice Alencar escolheu o teatro como linguagem para representar a história do seu povo, partindo da consciência de que essa história tinha sido negada e não aceita pelos invasores, esses que escreviam a história a partir da ótica do homem-branco-colonizador. Diante disso, Alencar cria a dramaturgia *Mandaru no Reino do Ororubá*, que se tornaria o único espetáculo do coletivo e que

atravessaria gerações, revisitando a memória do povo Xukuru e transformando em matéria poética na cena.

Henry Pereira, um professor e artista de Arcoverde, com presença ativa no Território Xukuru nos anos 2000 é quem aprimora e apresenta técnicas do teatro tradicional para o coletivo, assim como incrementa novos elementos na encenação, aprimora através de ensaios, figurinos e cenários. Henry lutou para que o grupo de teatro ganhasse visibilidade regional e nacional. Em 2006 o espetáculo ganhou o Prêmio Culturas Indígenas – Edição Ângelo Cretã, promovido pelo Ministério da Cultura, por meio da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural e a Associação Guarani Tenonde Porã.

No ano de 2019 uma tragédia faz com que o coletivo de teatro entrasse em um hiato de anos: Henry foi assassinado na cidade de Arcoverde-PE, o grupo perderia o seu diretor. Em 2022 o coletivo retorna aos palcos, motivados pela pesquisa que eu estava desenvolvendo no Mestrado em Teatro, que tinha como intuito contra essa história para a Academia, reunido alguns integrantes para entrevistas, conversas e memórias. Reflito que esse movimento, de investigar a história do coletivo, pode ter sido o estopim para o retorno do Encantamento.

Nesse mesmo ano, o grupo era formado por vinte e um integrantes – mas é importante lembrar que o Encantamento tem uma particularidade, que é a rotatividade e flexibilidade para a entrada e saída de participantes. Assim, não podemos afirmar a quantidade exata de participantes no ano de 2025, pois quem receber o chamado da natureza, dos encantados, pode entrar, a qualquer momento, no Encantamento Teatral Mandaru.

Desde o período em que cursava a Licenciatura em Teatro, eu já nutria o desejo de investigar esse coletivo. Entretanto, a oportunidade só surgiu em 2022, quando fui contemplado com uma bolsa para realizar o mestrado em Teatro na cidade de Évora, em Portugal. Antes de partir, conversei com o Cacique Marcos e solicitei permissão para pesquisar o grupo de teatro durante meus anos de estudo,

pedido que foi prontamente atendido. Em julho de 2022, retornei à cidade de Pesqueira e, então, senti o chamado da natureza para contar essa história.

No ano de 2023, após defender minha pesquisa de mestrado, consegui aprovar junto ao Ministério da Cultura, por meio do edital Retomada, o projeto que possibilitou ao Encantamento Teatral Mandaru realizar, pela primeira vez, a apresentação de seu espetáculo em um edifício teatral na capital pernambucana. De forma inédita, todo o coletivo viajou para Recife, onde nos apresentamos durante dois dias, nos meses de agosto e setembro de 2024, no Teatro Barreto Júnior, no Pina. Esse foi um acontecimento histórico e simbólico, pois atendia a um desejo antigo do grupo: que mais pessoas tivessem a oportunidade de conhecer o espetáculo.

Assim, é nesse caminho de costuras que enxergo os atos ancestrais que integram a encenação de Mandaru no Reino de Ororubá e que se entrelaçam ao cotidiano do povo Xukuru. Na obra cênica, a cosmopercepção dos atores sobre suas histórias-memórias se une ao corpo e ao sagrado, alinhando o instante em que o encantamento encontra a sabedoria e a proteção dos encantados, para que tudo aquilo que foi gestado no processo criativo possa se materializar na cena teatral.

A memória consegue parar o tempo e mover a cena: Dramaturgias e Reminiscências de uma Jornada.

A I Jornada de Pesquisa em Artes da Cena, organizada pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas em Artes da UFRN, realizada em julho de 2025, objetivou a promoção do debate de pesquisas acadêmicas de artistas da área das Artes Cênicas como uma forma de estimular a reflexão sobre as artes da cena brasileira e latino-americana.

Percebemos que os quatro trabalhos se entrelaçavam por fios de memória — seja por meio de artefatos têxteis que carregam histórias, por narrativas de

teatro de grupo que ecoam luta política ou por ancestralidades originárias que evocam encantaria, fazeres e saberes dos povos indígenas nordestinos, no Ceará ou no Piauí. Seja pelas memórias da criação em teatro de grupo ou pelas memórias tecidas nos encontros de compartilhamento, escrita e troca de experiências.

Assim como a própria memória, que não é linear, construímos nosso olhar atento a partir de subjetividades individuais e coletivas, dedicando sensibilidade a esse tema: a memória. Mas, afinal, o que é memória? Para Bárbara Matias Kariri (2023)

É a terra. Você pode plantar milho. Você pode plantar uma árvore. Pode plantar árvores. E pode ser que venha pessoas e plante outra coisa pra danificar. Não tá parada. Ela tem enraizamento, mas ela não tá parada. Acho que a memória carrega segredos. Se você escuta a terra, você escuta a sua memória.

Para o artista indígena Rodrigo Tremembé (2024), escritor do livro *Entre Traços e Memórias Tremembé: Córrego João Pereira*, em entrevista: “memória é lembrar que você tem raízes. O que seria de um Povo sem memória, sem história?”

Em vídeo do Youtube, em *Memórias em Travessia*, no Episódio 2 *Corporeidades*, Bárbara Matias Kariri reflete sobre Memória ao falar de

Uma coisa tão coletiva e ao mesmo tempo tão singular que é a memória, né? Que é um lugar de muito cuidado, falar da memória. Que no meu caso, que sou uma pessoa indígena, envolve segredos, num país que é memoricida, como é o caso desse país Brasil. Para nós, povos indígenas, não há uma separação, assim, não se pára para fazer um ritual. A vida não para. Quando colhe um alimento, tem uma relação espiritual, quando planta tem uma relação espiritual, quando se alimenta tem uma relação espiritual [...] como se fosse uma imensa teia de aranha. (KARIRI, 2023).

A multiartista indígena também reflete sobre saber pisar na terra devagarinho, contracolonizar através do teatro, contra teatro, o ato de ser Criador de mundos por meio de Tecnologias ancestrais e sobrevivência, que valoram e acendem o poder da sabedoria da ancestralidade originária, trazendo a tona pelas artes da cena indagações: Como eu me pergunto? Como eu penso o mundo? Que perguntas o mundo te faz? E o que fica de nós? E o que fica em nós, para além da memória? Nós?

Quem deu esse nó não soube dar

*Quem deu esse nó não soube dar
Esse nó tá dado
E eu desato já
Esse nó tá dado
E eu desato já*

Este trecho de um cântico tradicional do Povo Originário Tremembé, lembra a calma e bem-viver da Terra Indígena do Córrego João Pereira, onde a correria da cidade grande não atropelou o que precisa ser lembrado, revisitado, com a paciência e destreza de quem desata os nós de uma rede de dormir ou uma rede de pesca. Nas tramas da oralidade do cotidiano é que se enraíza o que é sagrado e segredo dos Troncos Velhos fincados na Terra e dançados no vento das reminiscências encantadas.

Cardini (1988) a respeito do lugar da memória coletiva nos processos históricos reflete que:

[...] a grande protagonista da história é a memória coletiva, que tece e retece, continuamente, aquilo que o tempo cancela e que, com a sua incansável obra de mistificação, redefinição e reinvenção, refunda e requalifica continuamente um passado que, de outra forma, correria o risco de morrer definitivamente ou de permanecer irremediavelmente desconhecido (CARDINI, 1988, p.12).

A memória se faz viva ao ser narrada. Por uma fotografia, uma cena teatral, uma colcha de retalhos costurada em fuxicos, no contar, no contar dos dias, das prosas, das horas a fio a escrever e reinventar nossas (re)lembranças de adultos e de crianças correndo pelos terreiros e quintais dos interiores de nossas existências singulares e plurais.

O trabalho apresentado se concentra na dramaturgia Calmaria e Correria em um Córrego Tremembé, criada pelo indígena cearense Rodrigo Tremembé em parceria com o indigenista Elvis Jordan, resultado de uma imersão cultural na Aldeia Córrego João Pereira. O enredo descortina a amizade entre uma criança indígena e uma criança da cidade, evocando em sua trama a cultura tradicional do Povo Tremembé, transitando pelos cenários da Terra indígena, entrelaçando Cosmovisão Indígena Tremembé, grafismos e espiritualidade.

Figura 2: Inspirações para Calmaria e Correria: Jadson e Deisy Tremembé



Fonte: Acervo Fotográfico Pessoal Tremembé.

Essa imagem evoca afeto, brincadeira e criação coletiva na Terra indígena que me acolheu com sua tradição, espiritualidade e bem-viver. Em cada detalhe o córrego transbordou de memórias de Troncos Velhos guardiões da terra e das águas. Uma recordação da aproximação respeitosa e ética desses saberes sagrados que pertencem a esse Povo originário cearense, onde desenvolvemos investigações que versam sobre Dramaturgia e Ancestralidade: Processos de Criação Cênica inspirados na Cosmovisão Indígena Tremembé, textos originais pensados por originários, por uma estética étnica ética, salvaguardando sua história e memória. Com metodologia focada no (auto)biografismo permeado por vivências e protagonismo indígena de curumins Tremembé da Aldeia Córrego João Pereira, CE.

De acordo com Souza (2014)

Não é a memória um simples recordar. Ela nos possibilita entender, no presente, o que somos a partir de nossas raízes e pode nos trazer características identitárias oferecendo-nos significados e compreensão, afetiva ou não, de fatos, músicas, celebrações, imagens, representações favorecendo elementos do nosso existir que reconhecemos como tradicionais. (SOUZA, 2014, p.66)

A tradição dos indígenas Tremembé do Córrego João Pereira traz um diferencial na expressão artística da Dança Ritual do Torém, onde dançam de mãos dadas enquanto entoam cânticos na língua nativa Tremembé e partilham a bebida sagrada Mocaroró.

Esses detalhes da vivência são retratados no enredo. Enfatizamos a importância de dramaturgias que dêem protagonismo às vozes indígenas, de maneira ética e respeitosa, no intuito de uma arte alinhada com a valorização das raízes originárias, reafirmando o teatro como espaço de memória, afeto e identidade.

Archivo, metáfora y memoria: La Plaza Independencia no es lo que aparece.

Esperando que la aspirina

*esperando que la aspirina empiece a trabajar
que acomode los cuartos, que revuelva el café
que traiga a mi madre, fresca
a esta tarde de agosto
hojeo revistas estúpidas, escucho discos viejos
me pregunto en qué momento
los dinosaurios sintieron
que algo andaba mal.*

Fabián Casas

Como en el poema de Fabián Casas, luego de tomar la aspirina para calmar el dolor, pongo a prueba su potencia, leo posteos estúpidos, veo diarios viejos, hojeo mis sensaciones, despierto la biblioteca virtual de mi teléfono con toques leves de mis dedos y, encuentro la imagen de una mujer dormida en un banco de plaza. No dejo de pensar, entonces, en los reels de las redes sociales sobre la arquitectura de la crueldad en las grandes ciudades, donde el mobiliario urbano es inhabitable.

Figura 3: Uma experiência artística mudou a faz de la plaza



Fonte: Diario “La Gaceta” 20 de julio de 2002

La foto extraída del diario La Gaceta con fecha de julio de 2002, es un documento que da cuenta de una acción artística: “Punto de vista, la plaza Independencia no es lo que parece” del grupo de teatro La Baulera, grupo de investigación y producción teatral, acción realizada el 21 de Julio del 2002 en diálogo y cooperación con la artista del performance Germaine Kruij.

En los inicios del 2000, La Baulera, realiza prácticas escénicas entre las artes visuales y el teatro, el arte de acción, la intervención, la performance y el teatro experimental. Desde ese momento atraviesa un proceso en colaboración artística que abre camino al trabajo interdisciplinar. Introducidos por la artista visual Carlota Beltrame, el grupo participa en “TRAMA, programa de cooperación y confrontación entre artistas”, que crea una red de intercambio en varias ciudades, coordinada por Claudia Fontes que incluye iniciativas de diferentes puntos del país como Bahía Blanca, Rosario, Córdoba, Tucumán.

Con el grupo participando en TRAMA (cuyo programa formaba parte de RAIN), La Baulera, en invierno de 2002, recibió a Germaine Kruij de Amsterdam,

quien arribó a través de RAIN (red de iniciativas de artistas de enorme contribución al intercambio del sur global que gestionó proyectos de África, Asia y Latinoamérica, todos vinculados a la Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, Holanda)

La artista Kruip se desplazó para realizar una obra en colaboración con La Baulera en el marco del proyecto denominado *Contexto*:

98

El 21 de julio de 2002 se realizó en la plaza Independencia en el centro histórico de la ciudad de San Miguel de Tucumán la performance *Punto de Vista*. La performance fue el resultado de la colaboración entre la artista holandesa Germaine Kruip, el artista tucumano Jorge Gutiérrez, y el grupo de teatro La Baulera. Al grupo de artistas se sumó el filósofo Jorge Lovisoló, residente en Salta, quien participó del evento como lector de la situación, un testigo que proporcionó un marco de reflexión teórica a la experiencia. Carlota Beltrame y Claudia Fontes coordinaron la organización del evento. (KRUIP, G; GUTIÉRREZ, J; LA BAULERA, 2003, p.15).

La mujer está desmayada o dormida en el banco de la Plaza Independencia, la plaza principal de la ciudad de San Miguel de Tucumán, ciudad donde se declaró la independencia en 1816.

El texto que acompaña la foto en el diario describe: *“DESCONCIERTO. Los transeúntes no sabían qué le pasaba a la chica dormida. Tuvieron miedo por ella”*, la actriz decidió dormir en el banco como acción artística. Un espacio público violento y precario que convertía la situación en una escena de riesgo y exposición.

“El contexto como texto”, fue la premisa del intercambio propuesto por Contexto. Ese cuerpo abandonado a su suerte se pone en riesgo. La imagen, que es un recorte de una acción mayor, es el señalamiento a la crisis vivida en esos años, marcados por la inestabilidad institucional con cuatro presidentes en menos de 20 días, de diciembre de 2001 a enero de 2002.

Esta acción se creó como una sucesión de realidades, una superposición de planos entre la realidad y la ficción. El espectador/a se dirige desde el Centro Cultural Virla a unas pocas cuadras de la plaza con un mapa en la mano, sabe del desarrollo de una acción, pero no cuál y, se transforma en turista en su propia

ciudad. Había espectadores casuales, personas que transitaban por allí, ajenos pero entreverados. Las actrices y los actores de La Baulera se mimetizan con el espacio para así generar pliegues y lecturas posibles sobre los puntos de vista de la realidad.

“La chica dormida” o desmayada, es Tuly López, actriz, quien provocó revuelo con su acción, (“hasta llamaron a la policía”, comenta la protagonista en una entrevista personal). Pero no fue Tuly López quien despertó la inquietud, sino las personas que se detuvieron a *mirar* como si se tratara de una pieza de museo.

En la imagen hay cuatro espectadores, dos mujeres que saben de la performance, un transeúnte (el lustrabotas) que mira de reojo a la mujer que está próxima a la actriz. En el otro banco, una persona observa la situación. Entonces, cuál es la realidad.

¿Cuál es el punto de vista que puede prevalecer?, ¿Por qué esta imagen tiene interés para el diario más leído de Tucumán?, ¿El arte tiene que presentar este tipo de acciones, insertarse en la realidad para que imágenes similares sensibilicen a la sociedad?

En el juego de miradas se percibe cierta inquietud, esta acción crea un espectador que solo puede afrontar su contexto a través de lo simbólico en ese tiempo social, donde ya no alcanzan las palabras para nombrar la realidad.

En el 2025, frente al imperativo categórico de rendimiento, recurro al pastillero para hacer a las pastillas trabajar, pero de entre tantas mezcladas, me doy cuenta ahora, y no sé, si tomé la del olvido o la de la memoria.

Fuxicando a poética cênica de retalhos do Grupo Experieus de Teatro

Fuxicando

Fuxicando a poética cênica de retalhos do Grupo Experieus de Teatro desenha-se a partir de uma breve apresentação do Grupo Experieus de Teatro (Monteiro/PB), existente desde 2014. A metodologia do Grupo foi se desenvolvendo

ao longo dos trabalhos, mostrando-se durante o processo, enquanto ia se construindo, partindo de experimentações que tinham como mote propulsor intuições e percepções mediúnicas. Referimo-nos aqui ao mediúnico e intuitivo por entender e viver o teatro como caminho espiritual, aproximando-nos de uma perspectiva ritualística do Teatro da Mãe (expressão cunhada pelo diretor peruano Miguel Rubio Zapata).

Figura 4: *Fuxicando a poética cênica de retalhos do Grupo Experieus de Teatro*



Fonte: Acervo pessoal, Cristiane Agnes Stolet.

Essa perspectiva não é nova, na verdade, retoma, de algum modo, as origens ritualísticas do teatro, quando ainda não havia separação entre o sagrado e o profano, quando a ação teatral promovia transes e transformações de cunho coletivo. Claro que hoje são outros tempos e contextos, mas, ainda que as formas não sejam as mesmas (e realmente não há como ser, considerando a diversidade não só temporal, mas também geográfica cultural), da experiência dos intercâmbios entre mundos (conjugando o visível e o invisível) e os acessos profundos (entendendo a Espiritualidade em sua dimensão de profundidade)

despontam possibilidades verdadeiras de trabalho de desenvolvimento de si e do coletivo.

É nessa fresta que o Grupo Experieus de Teatro se coloca, perfazendo-se como mais um coletivo que se reconhece como pertencente aos movimentos operados pelo chamado Terceiro Teatro por Eugenio Barba, como uma ação importante na direção de fortalecer essa rede que vem sendo tecida por diversos grupos teatrais que primam por uma terceira via.

Desse modo, assumindo o Grupo Experieus um teatro feito por mulheres, acionamos processos decoloniais em prol de um real empoderamento feminino, que se perfaz conjuntamente às conexões ancestrais-espirituais próprias. À nossa dramaturgia cênica demos o nome de retalhos, justamente por não seguir uma lógica linear, mas compor-se como um mosaico que vai se recriando conforme as novas dinâmicas que se apresentam, em uma ação que se construiu culturalmente como tipicamente feminina e reflete o movimento integrador acionado pela inconsciência, lugar privilegiado de memórias ocultas e saberes.

Sobre a metodologia de trabalho do Grupo Experieus de Teatro que vem se desenhando; além da fusão entre o autobiográfico, o histórico e o arquetípico; vale destacar a relação originária entre o teatro e a magia (com o uso de elementos mágísticos em cena); além do procedimento que remete a colagens de “retalhos” (especialmente no âmbito da dramaturgia textual, que reverbera na dramaturgia cênica). Desde o ano de 2024, no entanto, as últimas montagens teatrais vêm estendendo a concepção dos retalhos para elementos visuais, tanto na cenografia como nos figurinos.

Tal posicionamento está em consonância com as diversidades contemporâneas de Teatros do Real. O fazer teatral do Grupo Experieus vem se configurando a partir das multiplicidades de experiências dos “eus” artistas envolvidos em cada montagem, em uma dinâmica de releituras de vivências, que, permeadas pela memória, modificadas pelo imaginário e reinterpretadas a partir

do tempo presente, modificam percepções e recriam os corpos com suas diversas vozes.

No âmbito do Teatro do Real, há dois movimentos que acompanham nosso trabalho: um viés autobiográfico, que exige entrega e construção própria de cada membro do elenco, e um recorte histórico que apresenta personagens que realmente existiram. Cabe aclarar que ambas as dinâmicas, as relacionadas ao material autobiográfico e as vinculadas a material histórico, podem ser permeadas de ficção, a partir de uma livre leitura e criação cênica. O universo arquetípico também sempre é material presente acionado em nosso trabalho, culminando em uma dramaturgia cênica de retalhos que ultrapassa as individualidades, até mesmo a coletividade, em prol de uma potência mítica transformadora.

Iniciamos assim o reconhecimento e o registro de uma história de teatro de grupo feita por mulheres no cariri paraibano, em consonância com as dinâmicas do que Rubio Zapata nomeou como Teatro da Mãe. A organização desse material marca uma ruptura na maneira como se vê a mulher e o teatro na cidade de Monteiro-PB. Essa afirmação se pauta em afirmações ouvidas cotidianamente de modo informal, mas também em algumas entrevistas já realizadas com atrizes que se dedicaram ao teatro em Monteiro antes da existência do Grupo Experieus de Teatro. Nessa perspectiva, objetiva-se contribuir com uma nova percepção do lugar do teatro na sociedade, além de valorizar a contribuição feminina na dinâmica metodológica do fazer teatral e propor novas abordagens práticas, novas metodologias de trabalho (especialmente na região), impulsionando ainda o empoderamento feminino nas Artes da Cena.

COSTURA FINAL

Alinhavamos as linhas que atravessaram este trabalho e construímos uma costura que reúne quatro experiências distintas. Cada uma delas apresenta suas particularidades, mas todas se encontram na poética da memória como conceito cênico. As vivências aqui relatadas cruzaram territórios ancestrais e evidenciaram

como determinados acontecimentos se reativaram na cena por meio das experiências Xukuru e Tremembé. A linha também conduziu o nosso olhar a um arquivo urbano crítico, que buscava desestabilizar reflexões na Plaza Independencia. Já na experiência do fuxicando, observamos um acontecimento que operava como tecido poético, capaz de costurar fragmentos pessoais e coletivos.

A colcha de retalhos que se forma a partir dessas quatro experiências cênicas, unidas por uma linha imaginária, atravessa territórios de disputa, territórios espirituais e espaços de resistência, onde práticas teatrais assumem papéis centrais na afirmação identitária e no enfrentamento às violências coloniais.

Encerrar este percurso é reconhecer que a memória, quando posta em cena, não se limita a revisitar o que já foi: ela abre passagens, reabre caminhos e costura novas formas de existir. As dramaturgias evocadas aqui — feitas de retalhos, presenças, ritos, continuidades e retornos — mostram que lembrar é um gesto ativo, um ato de criação que reinscreve o corpo no tempo. Ao alinhar experiências, histórias e ancestralidades, este trabalho reafirma que toda prática artística que convoca a memória também projeta futuros.

Assim, o que se conclui não é um fim, mas a borda de uma nova tessitura, onde cada ponto dado anuncia que ainda há muito a ser narrado, vivido e retomado.

REFERÊNCIAS

AAVV. Imágenes, relatos y utopías: Experiencias y proyectos en el arte contemporáneo argentino, Ed. Trama, 2003. Buenos Aires, Argentina.

CARDINI, F. Un sociologo al Santo Sepolcro. In: HALBWACHS, M. *Memorie di Terrasanta*. Veneza, Ed. Arsenale, 1988.

FIALHO, N. F. (Coord.). "Plantaram Chicão: o-0s Xukuru do Ororubá e a criminalização do direito ao território." *PNC-SA-UEA-/UEA*. Edições, 2011.

FIALHO, V. *As Fronteiras do ser Xukuru*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massangana, 1998.

GALEANO, Eduardo. *O Livro dos Abraços*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto

Alegre: L&PM Pocket, 2020.

GALINDO, Natally Araujo da Silva. “Índio tem que ser artiloso e não artista”: ensino de arte nas escolas Xukuru do Ororubá. *Dissertação (Mestrado em Educação Contemporânea) - Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru*, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/42899>. Acesso em: 08 jul. 2025.

HALBWACHS, Maurice. Les cadres sociaux de la mémoire. Paris: Alcan, 1925.

HAN, Byung-Chul. La desaparición de los rituales. Una topología del presente. Herder, 2020.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Censo Brasileiro de 2022*. Rio de Janeiro: IBGE, 2022.

KARIRI, Bárbara Matias. Memórias em Travessia, Episódio 2 Corporeidades. 2023. Vídeo do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IS1v6AbRBP0> . Acesso em: 17 nov. 2025.

LA GACETA, diario de San Miguel de Tucumán, Tucumán, República Argentina: <https://www.lagaceta.com.ar/nota/12139/informacion-general/experiencia-artistica-cambio-faz-plaza.html> . Acesso em: 3 de jul. 2025.

MELO, Iago. Atos ancestrais e artísticos: o teatro Mandaru como potencializador da representatividade e resistência do povo indígena Xukuru do Ororubá. *Dissertação (Mestrado em Teatro) - Escola de Artes, Universidade de Évora. Évora, Portugal*, p. 97, 2023. Disponível em: <https://www.repository.uevora.pt/handle/10174/35878>. Acesso em: 08 jul. 2025.

SILVA, E. H. Xukuru: memória e história dos índios da Serra do Ororubá (Pesqueira/PE), 1950-1988. *Tese de doutorado em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas*, 2008. Disponível em: <https://editora.ufpe.br/books/catalog/download/257/266/778?inline=1>. Acesso em: 08 jul. 2025.

SILVA, E. História, memórias e identidade entre os Xukuru do Ororubá. *Revista Tellus*, 12(1): 1-14, 2007. Disponível em: <https://www.tellus.ucdb.br/tellus/article/download/133/139/650>. Acesso em: 08 jul. 2025.

SOUZA, Maria de Lourdes Macena de. Sendo como se fosse: as danças dramáticas na ação docente do ator-professor. 2014. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.