



Larissa Emanuele da Silva Rodrigues de Oliveira & Alexandra Araujo Monteiro

Corpo, sentido e emoção no teatro negro: Um estudo sobre narrativa e performance em “engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”

Body, Meaning, and Emotion in Black Theater: A study of narrative and performance in “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”

Larissa Emanuele da Silva Rodrigues de Oliveira¹
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)
<https://orcid.org/0000-0002-3480-1944>

Alexandra Araujo Monteiro²
Universidade Estadual do Maranhão (PPG-Letras/UEMA).
<https://orcid.org/0000-0002-4485-2235>

¹ Graduada em Letras Português e suas respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLB/UFMA), com ênfase em Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber. Especialista em Linguística Aplicada e Ensino de Línguas pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Atualmente é professora substituta da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), no campus de Bacabal -MA.

² Graduada em Letras e suas respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLB/UFMA), campus Bacabal, na área de concentração Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber, tendo sido bolsista FAPEMA durante o mestrado. Doutoranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (PPG-Letras/UEMA).



Corpo, sentido e emoção no teatro negro: Um estudo sobre narrativa e performance em “engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”

RESUMO: Neste artigo propõe-se uma análise do espetáculo teatral “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”, escrito por Cidinha da Silva, com direção e atuação de Lucélia Sérgio. A investigação parte da compreensão de que o corpo ocupa lugar central na construção das narrativas das personagens. Nesse sentido, a análise se concentra em três das sete personagens da peça: “A puta”, “A alcoólatra” e “A moradora de rua”, com o objetivo de compreender como o espetáculo “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas” articula corpo e emoção como estratégia de representação e resistência. O referencial teórico apoia-se em autores como Merleau-Ponty (2018); Anatol Rosenfeld (2009), entre outros, que contribuem para pensar sobre a representação do corpo negro, a teatralidade e a performance como prática política e estética.

Palavras-chave: Dramaturgia Afro-Brasileira; Corpo; Performance.

Body, Meaning, and Emotion in Black Theater: A study of narrative and performance in “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”

ABSTRACT: In this article we propose an analysis of the theatrical show “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”, written by Cidinha da Silva, with direction and performance by Lucélia Sérgio. The investigation starts from the understanding that the body occupies a central place in the construction of the characters' narratives. In this sense, the analysis focuses on three of the seven characters of the play: "A puta", "A alcoólatra" and "A moradora de rua", with the objective of understanding how the show "Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas" articulates body and emotion as strategy of representation and resistance. The theoretical reference is based on authors such as Merleau-Ponty (2018); Anatol Rosenfeld (2009), among others, who contribute to think about black body representation, theatricality and performance as a political and aesthetic practice.

Keywords: Afro-Brazilian Dramaturgy; Body; Performance.

1. Introdução

O texto do espetáculo “Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas” foi escrito por Cidinha da Silva para a Companhia Teatral “Os Crespos”, um coletivo fundado no ano de 2005 por cinco alunos negros da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP).³ Com o objetivo de suscitar debates e reivindicar a criação de disciplinas sobre a história e expressão do corpo negro, o grupo realizou

³ Texto completo disponível em: <https://www.geledes.org.br/quilombo-teatral-companhia-os-crespos-faz-15-anos-de-luta-antirracista/>.

ainda onze intervenções urbanas, seis espetáculos teatrais e lançou a revista *Legítima Defesa*, contribuindo para o protagonismo negro nas artes.

Em entrevista ao Portal Geledés,⁴ a escritora mineira Cidinha da Silva relata que escreveu o texto com base em cinquenta e cinco entrevistas realizadas com mulheres negras de diferentes perfis: sambistas, moradoras de rua, catadoras de material reciclável, presidiárias, universitárias, entre outras. Desde sua concepção, o texto dramatúrgico propôs refletir sobre a afetividade da mulher negra, abordando também temas como a solidão e a lesbianidade. O título da peça foi escolhido pela Companhia como forma de homenagem à poeta paulistana Maria Tereza Moreira de Jesus, falecida em 2010; trata-se de um verso retirado de um de seus poemas.

Diante disso, este artigo se propõe a compreender como o espetáculo “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas” articula corpo e emoção como estratégia de representação e resistência, tanto no texto dramatúrgico quanto na performance da atriz Lucélia Sérgio, que também assina a direção da montagem, disponível na plataforma Youtube, no canal de vídeos do SESC-SP (Serviço Social do Comércio Administração Regional no Estado de São Paulo).⁵

O espetáculo apresenta sete personagens: “A DJ”; “A dona do salão de cabeleireiros”; “A puta”; “A princesa do carnaval”; “A alcoólatra”; “A moradora de rua”; e “A princesa”. Todas vivenciam cotidianamente situações marcadas por solidão, racismo e violência. O texto organiza-se em “movimentos”, nos quais diferentes etapas da vida das personagens são narradas. Como as personagens não possuem nomes próprios, optou-se por manter os nomes que as referenciam entre aspas. Para os fins desta análise foram selecionadas três delas: “A puta”, “A alcoólatra” e “A moradora de rua”.

Rosenfeld (2009, p. 13) afirma que um texto se torna teatro quando é representado, e não apenas lido ou declamado, o que possibilita uma reflexão sobre a performance da atriz Lucélia Sérgio. Algumas imagens extraídas da encenação são analisadas neste artigo, com foco nas expressões corporais que acompanham as mudanças de personagem ao longo da peça.

⁴

<https://www.geledes.org.br/integra-da-entrevista-concedida-por-cidinha-da-silva-a-revista-forum-para-materia-sobre-a-solidao-da-mulher-negra/amp/>.

⁵ Espetáculo completo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=INGgl3Z8G8o>.



2. Do texto à cena: literatura ou teatro literário?

Para compreender como o texto de Cidinha da Silva sugere a presença do corpo e das emoções em relação às personagens, é necessário discutir, inicialmente, algumas particularidades do teatro e da literatura. Rosenfeld (2009) argumenta que a literatura se mobiliza a partir das virtualidades sonoras da voz, intitulando-a como arte vocal. Por isso, a literatura tem uma qualidade audiotemporal, como se observa na recitação de um poema, ou na leitura de textos em prosa.

Já o teatro torna-se teatro quando é representado, pois é nesse momento que uma pessoa se transforma em personagem, deixando de ser quem é no mundo empírico. Nesse instante de conversão, ocorre a saída da literatura, como afirma Rosenfeld (2009, p.13): “Esse é o fenômeno fundamental do teatro, no qual tudo da personalidade do indivíduo se transfigura à nossa frente”.

Seguindo essa linha de pensamento, Rosenfeld (2009, p. 14) explica que, quando a voz se transforma para caracterizar as emoções da personagem, ocorre a fusão do ator com o personagem, resultando num ato de empatia: “Empatia é projetar-se, sofrer com, rir com”. A partir desse processo, o texto se transforma em elemento teatral, sendo importante ressaltar que o teatro é substantivo, enquanto o aspecto literário é adjetivo – um acréscimo de mais um elemento.

Rosenfeld afirma que toda ficção literária se baseia nas palavras, enquanto o teatro tem como base o elemento visual, em que o homem no palco é fonte da palavra, sobretudo porque, ao entrar no palco, “fala” por meio do seu corpo: “Por meio do físico, do andar e do comportamento, já se comunica. O silêncio do grande ator tem mais eloquência do que as palavras” (Rosenfeld, 2009, p. 16). O ator é, no palco, a concretização do texto, onde também se manifesta a continuidade existencial da pessoa humana.

O texto media a relação entre o ator e o personagem, além de ser o elemento que possibilita que o ator seja afetado de alguma maneira. Nesse sentido, o texto teatral torna-se um espaço de experiência, que Merleau-Ponty (2018, p.23) entende na perspectiva da sensação, pois esta afeta o corpo, resultando na “experiência de um estado de mim mesmo”. O sentir do corpo coincide, simultaneamente, com os sentidos – boca, olhos, ouvidos e tato. Dessa forma, não apenas Lucélia Sérgio foi afetada pelo



texto que adaptou para a plataforma YouTube, mas também Cidinha da Silva, uma vez que realizou entrevistas com várias mulheres negras para a construção do texto e é ela própria uma escritora negra.

Observa-se que a ação dos sentidos sobre o corpo ocorre desde a escritora, passa pelo leitor, até o ator, que objetiva adaptar o texto do escritor para o palco. Neste último, a saber, a atriz Lucélia Sérgio, torna-se visível a continuidade existencial das personagens negras que, no texto de Silva, são atravessadas pelo entrecruzamento de vida empírica e ficcional.

Talvez por considerar singular o processo de construção, assim como a maneira como cada personagem age – baseando-se no cotidiano empírico de mulheres negras –, a voz narradora de Cidinha da Silva (2014, p.108) não coloca as personagens de “engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas” em diálogo: “As personagens não dialogam, nem são necessariamente vizinhas, sendo o prédio uma alegoria da cidade, onde tudo se cruza, mas pouca coisa conversa entre si”.

As personagens do texto de Cidinha da Silva são atravessadas também pela relação entre os sentidos e o corpo, assim como a atriz Lucélia Sérgio em sua performance. Merleau-Ponty (2018, p. 25) define o local no qual se encontra o sentir como o “prejuízo do mundo”, de modo que a consciência localiza os sentidos e estes agem sobre a experiência do sujeito:

[...] há muito tempo a percepção nos deu objetos coloridos ou sonoros. Quando queremos analisá-la, transportamos esses objetos para a consciência”. E a consciência está contida no invólucro do corpo: “[...] meu corpo é o pivô do mundo: sei que os objetos tem várias faces, porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo (Merleau-Ponty, 2018, p. 122).

Portanto, no texto, as personagens dispõem de uma relação que não se esgota entre corpo, sentidos e experiência. E Lucélia Sérgio adapta, a partir do texto, essa relação através do seu próprio corpo. Nota-se, daí, como as personagens podem ser lidas através do corpo, dos sentidos e das emoções, como se verá no tópico a seguir.

3. O corpo como lugar de sentido e emoção



Em “engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”, evidencia-se uma tentativa de acessar sentidos profundos do corpo, especialmente por meio de três personagens femininas que falam de um lugar de opressão, dor e esquecimento. São elas: “A puta”; “A alcoólatra” e “A moradora de rua”. A estrutura fragmentada da obra contribui para que tais vozes não se apresentem de forma linear, mas como lampejos de memória que surgem no meio do fluxo corporal que se desloca em cena.

A proposta de pensar o corpo como lugar de construção dos sentidos e da memória é sustentada, neste trabalho, a partir de Merleau-Ponty (2018), para quem o corpo é um “eu encarnado”. Em consonância, Le Breton (2019) destaca que o corpo não é um simples objeto físico; ele é investido de pluralidade de sentidos e significações sociais, emocionais, históricas e culturais que o tornam um território simbólico fundamental para a experiência humana.

Por isso, as emoções fazem parte de um sistema de sentidos de um grupo social, como assinala Breton (2019, p. 10 e 13). O movimento do corpo metaforiza a palavra, de modo que os gestos, as mímicas, posturas e deslocamentos exprimem as emoções. O corpo se deixa notar através do gesto, uma função que participa do efeito simbólico que preside qualquer ação. Neste sentido, vale ressaltar que todo discurso mobiliza corpo e linguagem simultaneamente, como se vê em Breton (2019, p. 46 e 51): “[...] implicando um vínculo poderoso e convencional entre as ocorrências dos dois”.

Essa compreensão do corpo como território de construção de sentidos revela-se central para a análise da performance das três personagens mencionadas. “A puta”, por exemplo, é a que mais demonstra o desejo de falar e de se fazer escutar, apesar de trazer no corpo e na fala os silenciamentos impostos por uma sociedade que estigmatizava mulheres que vivem da prostituição.

A história da “Put” ressalta um corpo feminino que experimenta solidão desde os primeiros anos de vida, provavelmente por não ter tido muito convívio com os pais. A solidão é tamanha que os sentidos deste corpo se encontram adormecidos, principalmente porque em um dos processos de gravidez, a narradora diz que um dos filhos que morrera parecia ter herdado a amargura da mãe. A personagem se caracteriza por ser apenas um meio reprodutivo para o marido, que a espancava.

Ele se sentia o dono do corpo da mulher, como se vê neste trecho: “[...] ele gritava que pagara um dote de escrava para tê-la e não um dote de esposa” (Silva, 2014,

p. 109). Somente quando o marido vai embora com uma mulher branca é que a narradora evidencia os sentidos da personagem pela primeira vez: “[...] ela se sentiu aliviada. Sentiu que poderia descansar o corpo das porradas. E quando tinha tempo de se sentar no vaso sanitário, se perguntava: Será que em branca ele bate também?” (Silva, 2014, p. 109).

A partida do marido representa uma nova etapa na vida da personagem, na qual ela liberta o próprio corpo do sofrimento imposto pelo ex-companheiro. A voz narradora de Cidinha da Silva (2014, p.109) ilustra esse momento ao utilizar a evacuação como metáfora: “[...] tua partida é o meu direito de cagar em paz. Às vezes penso em afogar-te na água do banho, mas peço ajuda a Deus e desisto. Tu te afogarás na sua própria baba nojenta”.

A mulher encontra um trabalho como prostituta por intermédio de uma vizinha. Ao que parece, este momento simboliza o despertar de seu corpo e expressão de um gesto corporal significativo, como destaca a voz narradora de Cidinha da Silva (2014, p.115): “[...] porque antes daquele dia não havia visto uma cara de satisfação estampada no meu rosto”. Além do gesto de satisfação no rosto, a mulher percebe que o seu nome começa a fazer sentido, mas não o revela.

Essa busca por subjetivação é uma das marcas da performance de Lucélia Sérgio, que utiliza o corpo como meio de expressão para aquilo que a fala já não comporta. O corpo da atriz pulsa, treme, sangra — é um corpo que foi abusado, violentado, mas que, ainda assim, se apresenta como potência, como possibilidade de (re)existência. Nesse sentido, a performance da “puta” rompe com a lógica da vergonha e do pecado, muitas vezes associada à prostituição, e constrói uma narrativa centrada na autonomia e na potência de seu corpo.

Já a “alcoólatra” é uma personagem que, à primeira vista, apresenta-se como alguém que desistiu da vida, marcada por uma suposta apatia. Entretanto, essa apatia é, na verdade, resultado de múltiplos processos de violência e de exclusão social que a personagem sofreu ao longo da vida.

Cidinha da Silva (2014, p.111) representa a “Alcoólatra” através das marcas do trauma: “Ela tremia toda vez que se lembrava do que o pai fazia com ela e a mãe deixava. Ela não sabia o que doía mais, os abusos do pai ou as surras, quando a mãe mandava ela engolir o choro”

Nesse sentido, a personagem, marcada pelo trauma, vê uma saída ao entrar para o mundo do crime, como se vê no trecho a seguir: “A adrenalina dos assaltos, dos corres com as drogas silenciavam o barulho de britadeira que a lembrança da casa fazia dentro do ouvido dela” (Silva, 2014, p. 111).

Os efeitos do trauma influenciam algumas tentativas de suicídio, como narra Cidinha da Silva. Contudo, ao apaixonar-se por outra mulher, a “Alcoólatra” passa a ter um outro olhar sobre si: “[...] um dia ela entrou na casa da sedutora e a beijou e se sentiu livre e limpa pela primeira vez. [...] Ela quis, desejou e permitiu. Sexo com homem era muito violento, achava” (Silva, 2014, p. 111).

É possível perceber, em seu discurso, uma tentativa de reconstrução de si, de reconciliação com o próprio corpo, ainda que este seja atravessado por traumas e por cicatrizes invisíveis: “Minha mulher vem ver a menina, traz a compra da semana. Às vezes a gente namora. Ela é muito carinhosa, me dá conselho [...] Por enquanto eu luto contra a bebida. E me alimento do amor delas pra esquecer” (Silva, 2014, p. 121).

A voz narradora de Cidinha da Silva (2014, p.114) representa ainda, através da “Alcoólatra”, a violência obstétrica que muitas mulheres negras sofrem, a exemplo da cena em que a personagem retoma um relacionamento heterossexual e engravidada: “Me cortaram até o cu, me costuraram sem anestesia, eu me senti um bicho sangrando no matadouro”.

Além da violência obstétrica, é digno de nota um fragmento em que a personagem sente em seu corpo todos os traumas que já vivera; sobretudo ao lembrar-se, respectivamente, de seu pai e dos parceiros com quem se relacionara, como destaca a voz narradora de Silva (2014, p.115): “A cabeça doía, latejava, eu olhava pra mulher que eu amava e via o pai da minha filha falando que eu não era virgem. Meu pai tava em cima de mim. Eu via minha mãe com o fio da máquina na mão para me bater”.

A personagem traz no corpo os efeitos do alcoolismo, mas também uma tentativa de resistir aos estigmas impostos por essa condição. Em uma das cenas, a “alcoólatra” acaricia o próprio rosto, num gesto que remete ao cuidado de si, ainda que este seja tímido, quase imperceptível. Esse gesto, no entanto, aponta para uma possibilidade de afeto, de retorno ao corpo como lugar de acolhimento, e não apenas de dor.

E o quarto movimento da personagem se caracteriza pela partida da esposa e da filha, que a visitam em um grupo de apoio: “[...] Elas vem me visitar uma vez por mês e esse é o prêmio que me incentiva a ficar limpa, pra que elas vejam que eu mudei e voltem pra mim, ou me levem pra ficar com elas” (Silva, 2014, p. 122).

Por fim, a “moradora de rua” é aquela que parece ter sido completamente excluída da sociedade, vivendo à margem de qualquer sistema de proteção ou pertencimento. Sua fala é interrompida por ruídos, por gritos, por sons que remetem à cidade hostil que a cerca. O corpo da personagem está sujo, ferido, cansado e, mesmo assim, ela insiste em contar sua história.

O primeiro movimento da personagem sugere uma relação entre sua vulnerabilidade social e o trauma do abuso sexual, além da ausência de afeto por parte de sua mãe: “[...]. Tinha a tristeza que meu tio deixava quando se esfregava na gente. Tinha a tristeza da fome. A tristeza de ser mais um entulho na casa. A tristeza de não ter o amor da mãe” (Silva, 2014, p. 112).

Além da tristeza, “A moradora de rua” sofria no corpo a violência sexual do tio e do marido de sua mãe. É por isso que a personagem afirma que o amor é um sentimento que dói: “[...] Depois cresci e fiquei grandona pra ninguém mais no mundo abusar de mim. O amor doía, todo mundo que amava se quebrava todo ou arrebentava o que tava em volta dele” (Silva, 2014, p. 112).

Na condição de moradora de rua, a personagem é estuprada todos os dias. Em troca de comida ela se sujeita à situação, que chega ao fim no momento em que a mulher, munida de coragem e de uma faca de cozinha, assassina o seu algoz, semelhante à maneira como se mata um porco.

Vale ressaltar que a cena do assassinato representa a liberdade da “Moradora de Rua”: “[...]Depois tirei a faca e afundei no pinto dele, pra ele nunca mais enfiar aquele negócio ni mim. Deixa ela lá enfiada, a minha bandeira de liberdade” (Silva, 2014, p. 121).

O terceiro e quarto movimentos da personagem sugerem a sua prisão e, posteriormente, ida para um hospital psiquiátrico: “No hospital tomei muito sossega-leão e choque” (Silva, 2014, p. 122). Tamanho sofrimento contribui para um retorno às lembranças da infância, como se a voz narradora de Cidinha da Silva



sugerisse, talvez, que a personagem estivesse a iniciar um processo de cura, já que o seu filho a retira do hospital.

A performance de Lucélia Sérgio, nesse sentido, é marcada por um corpo que cambaleia, que tropeça, mas que não cai. A atriz dá vida a uma mulher que já perdeu quase tudo, mas que ainda conserva a palavra como possibilidade de existência.

A “moradora de rua” fala da fome, do frio, da solidão, mas fala também de sonhos, de lembranças, de afetos que resistem à dura realidade da exclusão. É no corpo dessa personagem que se concentram, de forma mais aguda, as marcas da marginalização e da desumanização, mas é também nele que se inscreve a força de continuar, de persistir, de narrar-se.

A voz narradora, ao referir-se à “Moradora de rua” define, por assim dizer, a vida das personagens analisadas nesta seção: “Ela sempre soube que era negra. Ninguém a deixou esquecer. Quem é que a deixaria esquecer?” (Silva, 2014, p. 125). Dessa maneira, a encenação de Lucélia Sérgio, ao optar por uma estrutura fragmentada e por uma atuação que privilegia o corpo como vetor de sentido, permite que essas personagens sejam vistas não como tipos sociais fixos, mas como sujeitos complexos, que carregam em si contradições, afetos e resistências.

A corporeidade da performance, nesse sentido, torna-se uma via privilegiada para acessar camadas profundas da experiência humana, especialmente no que diz respeito àquelas vidas que costumam ser apagadas ou silenciadas pelo discurso hegemônico.

A voz narradora de Cidinha da Silva indica finais significativos, do ponto de vista de um encerramento de ciclos de sofrimentos: “A puta” se vê finalmente livre do marido e sorri pela primeira vez; “A alcoólatra” percebe que necessita de tratamento para largar a bebida; e “A moradora de rua” sai do hospital psiquiátrico para morar com o filho, tornando-se posteriormente catadora de lixo, elemento que se torna metáfora de sua própria vida: “[...] Quando a sociedade achou que ela era um lixo, ela se tornou um ser humano. O lixo reciclou sua vida, suas ideias” (Silva, 2014, p. 128).

Desta maneira, percebe-se como narrativa e performance se encontram no teatro, perfazendo uma relação que, nesta investigação, analisamos com base na performance da atriz e diretora Lucélia Sérgio, presente na seção seguinte.



4. Lucélia Sérgio em cena: presença, corpo e voz

Nesta seção, propomos uma relação entre a narrativa de Cidinha da Silva e a performance da atriz Lucélia Sérgio, a partir do corpo. Na primeira, há um olhar sobre a maneira como se narra a vida de mulheres negras em situação de vulnerabilidade; a segunda, por sua vez, destaca de que maneira a atriz Lucélia Sérgio usa seu corpo como lugar de memória e linguagem.

Dessa maneira, entendemos que o gesto de “parir cavalos se ilumina como um lirismo significativo, mas também como uma forma de rever a própria subjetividade. Por isso, transpor esta metáfora, para a narrativa e para a performance, significa acrescentar mais um sentido, o parto de si, como forma de retomar a subjetividade.

O cavalo não é uma criança, mas um bicho. Bicho como sinônimo de fuga, de força e de uma linguagem que busca expressar liberdade e subjetividade. Se, como propõe Maurice Merleau-Ponty, o corpo é a condição primeira de toda experiência, então é a partir dele – e não apesar dele – que Lucélia Sérgio pensa, sente e performa. Trata-se de apresentar personagens, de modo que se expõe uma carne que carrega histórias de opressão, deslocamento e resistência.

Neste ponto, é inevitável evocar as reflexões de Zumthor sobre a voz como corpo vibrátil e como presença. Assim, a performance de Lucélia Sérgio é, antes de qualquer coisa, vocal. Há algo em sua fala que não se reduz ao texto; ela tremula, chora e grita. E a sua voz se inscreve no espaço da performance como um corpo sonoro.

A performance torna-se, então, espaço de uma nova existência, como sugere Anatol Rosenfeld, uma vez que o autor se transfigura em cena. Em “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”, na perspectiva da performance, o palco é espaço de escuta para corpos que foram historicamente silenciados. Trata-se, aqui, de uma escuta para a qual o leitor é convocado a ser testemunha, de modo que o corpo que assiste e o corpo que escuta compartilham de um pacto de presença e responsabilidade.

A performance é vista por Zumthor (2002, p. 23-24) como o desenvolvimento de uma nova percepção sobre uma experiência, pois propicia um sentido material sobre o corpo:

[...] é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos”. O corpo também resulta em uma materialização subjetiva da realidade: “ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, posso e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e



de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social. (Zumthor, 2002, p. 23-24)

Zumthor pensa o corpo sob a perspectiva da experiência. De um lado, as percepções do corpo quando situado no ato de leitura; de outro, as percepções do corpo quando situado no meio social. Em cada situação ele reagirá de uma forma na qual o indivíduo o perceberá, expressando gestos distintos.

Por isso, o homem é considerado um leitor que impõe sua presença corporal na ficção e principalmente no mundo empírico: “[...] tratando-se da presença corporal do leitor de “literatura”, interrogo-me sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito (em nível individual) das transmissões *orais* da poesia” (Zumthor, 2002, p. 26). Este fragmento trata da presença do corpo no texto teatral. Por isso, a voz é entendida pelo autor como um instrumento “em sua qualidade de emanação do corpo”.

Com base nas considerações sobre a voz, Zumthor comprehende que a palavra não é inocente, porque, relacionada ao corpo, comunica um discurso intencional, que se alia à gestualidade corporal do intérprete. É por isso que ele diz que “a performance é sempre constitutiva da forma” (Zumthor, 2002, p. 29-30).

Zumthor (2002, p. 30) argumenta acerca dos estudos literários, mostrando que os estudiosos desta área costumam pensar somente o texto da obra performatizada e se concentrar nele. Mas há que se considerar a performance contida no texto. Integrar performance e texto possibilita que o intérprete comprehenda que nesse processo há um conjunto de saberes integrados em um corpo vivo.

O texto de Cidinha da Silva, ainda que faça parte do contexto da ficção, consegue reiterar, em um sentido empírico, o que a escritora ouvira no período de suas entrevistas com mulheres negras. As emoções das personagens no texto são expressas a partir de uma gestualidade corporal, ao passo que Lucélia Sérgio também faz uso desta gestualidade, acrescendo ainda a sua presença, como mulher negra, além de gestos e palavras que não fazem parte do texto da peça.

Por isso, a performance demanda presença, no sentido de que o corpo será o elemento norteador dos gestos a serem expressos na narrativa e no teatro; e conduta, porque o intérprete/ator mostra a sua essência acrescida de suas próprias percepções.

Lucélia Sérgio interpreta cinco personagens: “A puta”, “A alcoólatra”, “A moradora de rua”, “A princesa do carnaval” e “A dona do Salão de cabeleireiros”, em



Larissa Emanuele da Silva Rodrigues de Oliveira & Alexandra Araujo Monteiro

um cenário que muda somente a iluminação e alguns objetos. Entre uma personagem e outra, ela muda a roupa e os movimentos do corpo. Como este trabalho recortou três personagens para a análise – “A puta”, “A alcoólatra” e “A moradora de rua” – em relação à performance, analisam-se somente estas três personagens.

No minuto 2:13, a atriz Lucélia Sérgio surge caminhando lentamente e observa a projeção de duas mulheres negras na parede, toca a parede como se estivesse acariciando as mulheres observadas. Em seguida, com um olhar circunspecto, ela profere as seguintes palavras: “Engravidei e pari cavalos, pari com força, pari sem dor. Pari entre um sonho e outros. Depois virei outra pessoa. Em respeito a mim mesma, aprendi a voar sem asas” (Silva, 2014, p. 108), trecho que faz referência à poesia da escritora paulistana Maria Tereza Moreira de Jesus (1974-2010).

A partir do minuto 3:44, a atriz passa pó no cabelo, olha-se no espelho e relutante dirige-se a um manequim negro, que representa o seu marido, conforme descrito no texto: “[...] o pai a entregou a um escuro, bem preto”; coloca em seu colo um boneco e segura na mão do manequim com muito receio. Observa-se que neste momento a atriz se torna a personagem intitulada “A puta”, como se vê na imagem a seguir:

Captura de tela do vídeo da peça “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”.



Fonte: Plataforma YouTube, canal SESC-SP. Acesso em: 08.mar.2025.



Vale ressaltar a vestimenta da atriz, um vestido vermelho com abertura em uma das pernas. Tal caracterização indica como a roupa da personagem sem nome simboliza como ela é designada. No texto, Silva (2014, p. 108) delineia um breve resumo da história da puta: “A mãe morreu cedo, não teve tempo de lhe ensinar nada. O pai não era um bom pai [...] entregou-a para o marido quando ela tinha 15 anos”.

Assim, enquanto na performance de Sérgio a vida da personagem já está acontecendo, por assim dizer, o corpo da atriz transfigurado em “Put” sugere que ela está sentindo medo e que vive em um relacionamento abusivo.

“A puta”, conforme o texto, pariu treze filhos, cinco morreram e restaram oito consigo. No vídeo, quando a atriz representa “A Puta” falando sobre si, ela relembraria os golpes que o marido desferia em seu rosto. Nesse momento, no minuto 5:05, ela curva o seu corpo para a frente e o segura com as mãos, como se tivesse sofrido um tapa.

Vale destacar que Sérgio, sempre antes de entrar no personagem, diz o seguinte: “Várias mulheres vivem em mim”, o que se percebe ser um acréscimo da artista, já que, no texto, sempre há uma espécie de breve resumo da história de cada personagem.

No texto, Silva (2014, p. 111) apresenta uma personagem denominada “A alcoólatra”, que havia sido abusada pelo pai, é usuária de drogas, pratica assaltos, é lésbica, mas fica com homens por medo de sofrer abuso sexual e preconceito: “ela não sabia o que doía mais, os abusos do pai ou as surras [...] ela chegou no crime porque tinha um vazio enorme dentro do peito”.

No minuto 08:12 surge um letreiro azulado e intitulado “A alcoólatra”. A iluminação da cena também é azul e tem um manequim pequeno, que pode ser a representação da filha da personagem. Em seguida, Sérgio aparece com outro figurino, um vestido preto de alça, um pouco acima dos joelhos, de um tecido que aparenta ser seda.

A atriz desamarra os seus cabelos e no minuto 09:10 o seu corpo ereto entra numa espécie de convulsão, torna-se trêmulo, e a atriz grita e chora, enquanto o cenário projeta a seguinte frase: “ela tremia toda vez que se lembrava do que o pai fazia com ela e a mãe deixava”. Este fragmento entre aspas não consta no texto, por isso acredita-se que faça parte do processo de adaptação da peça para a performance da atriz, como se vê a seguir:

Captura de tela do vídeo da peça “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”



Fonte: Plataforma YouTube, canal SESC-SP. Acesso em: 08.mar.2025.

Silva (2014, p. 111) comenta que a personagem largou a droga, mas começou a beber para suportar a existência. No vídeo, precisamente no minuto 11:04, a atriz se molha como se nesse ato se afogasse na bebida. No minuto 11:21, com um sentimento de esperança e discreta alegria, a atriz mostra que “A alcoólatra” se sente feliz por ter beijado uma mulher. No texto, Silva (2014, p. 111) mostra que esse beijo fez “A alcoólatra” sentir-se livre pela primeira vez: “Um dia ela entrou na casa da sedutora e a beijou e se sentiu livre e limpa pela primeira vez”.

No minuto 13:31, a atriz baixa a cabeça e quando a levanta afirma novamente: “Várias mulheres vivem em mim”. Neste sentido, durante a peça, considera-se importante ressaltar que a atriz sempre se refere às personagens com o artigo indefinido “uma”. Esta seria uma forma de conferir singularidade a personagens que não possuem nome.

Silva (2014, p. 111) apresenta no texto “A moradora de rua”, que se registrou somente quando a mãe morreu, morou um tempo na Bahia, foi abusada pelo tio e estuprada pelo marido de sua mãe: “Eu subia nos pé de fruta e gritava a dor que me comia por dentro, mas ninguém me escutava. Eu falava com a folha, com os passarinho, as águas”.



No minuto 13:38 do vídeo, a atriz levanta, ajeita o seu vestido, tira os pertences da “Alcoólatra” e da “Puta”, abre um saco preto volumoso e começa a cantar enquanto tira algumas roupas que irá vestir, proferindo este enunciado da voz narradora de Cidinha da Silva (2014, p.112): “O tempo não estanca o jorro da minha vida/ fio de sangue vermelho esguichado em paredes/ fio de faca espetando o medo/ desenhando minha sina arame farpado arranhando minh’alma de menina”.

Captura de tela do vídeo da peça “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”



Fonte: Plataforma YouTube, canal SESC-SP. Acesso em: 08.mar.2025.

No texto, Silva (2014, p. 119) mostra que “A moradora de rua” teve um filho e, para dar tudo à criança, pedia comida na rua. Em um dos momentos que pedia comida na rua, ela e o filho foram levados para a casa de um homem branco que antes de lhe dar comida a estuprou. No minuto 20:11 da peça, a atriz pega o seu saco preto e o acaricia no momento que conta ter tido um filho.

Já no minuto 21:11, ao contar como ocorreu o estupro, a atriz tem o seu rosto enfurecido, representando a brutalidade com a qual a personagem gostaria de agir sobre o homem; pega uma melancia, que cai no chão e se parte em pedaços, simbolizando também como ficara seu corpo após a violência sexual.

Esta performance da atriz materializa os sentimentos, especialmente a revolta, de uma personagem que mesmo após o estupro permaneceu na casa do homem branco para dar comida ao filho. No vídeo, no minuto 21:38, a atriz pega um pedaço da melancia e espreme com as mãos, a fim de ilustrar o momento no qual a personagem foi estuprada como consta no texto e se vê na imagem a seguir:

Captura de tela do vídeo da peça “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”



Fonte: Plataforma YouTube, canal SESC-SP. Acesso em: 08.mar.2025.

No texto, Silva (2014, p. 120) descreve o momento em que o homem branco estupra a personagem mais uma vez. Durante o ato ela se lembra de sua avó, de como a mulher matava porco: “A gente devia olhar dentro dos olhos dele, pra ele saber quem é que mandava e aí enfiava a faca e sangrava o bicho no primeiro vacilo dele”.

No minuto 22:40 a atriz constrói sua performance, apresentando uma expressão de fúria no rosto, olhar altivo e o corpo em posição que demonstra ataque. Ao explicitar o momento no qual a personagem enfa a faca na barriga do homem, a atriz faz um movimento com as mãos como se estivesse com uma faca; e entre gritos conta o que fez, recordando ainda os ensinamentos de sua avó.



Conforme Silva (2014, p. 120), “A moradora de rua” alcançou sua liberdade ao deixar a faca enfiada no homem branco. Ela se torna presidiária. Considerada “louca”, é internada em um hospital psiquiátrico e não vê mais o seu filho. Algum tempo depois ela consegue trabalho na cozinha do hospital, reencontra o filho, passa a morar com ele e consegue trabalho numa cooperativa de catadoras. No vídeo, no minuto 28:04, a atriz tira todas as roupas da “moradora de rua” e performa uma nova personagem.

Assim, percebe-se que Lucélia Sérgio é afetada pelo texto por ser uma mulher negra e por ter empatia para com as personagens, que vivenciam experiências de sofrimento. Tomando de empréstimo as palavras de Rosenfeld, percebeu-se que a atriz em cena se tornou a concretização do texto e a continuidade da pessoa humana, no sentido de que se transfigurou em distintas mulheres negras.

Embora sua performance represente o distanciamento do texto literário em alguns aspectos, Sérgio coloca em diálogo o texto e a performance. As cenas das três personagens simbolizam três mulheres atravessadas pela dor; três corpos que, em sua aparente fragilidade, revelam a potência de ser.

Cada uma delas carrega uma memória que não é apenas individual, mas coletiva. São memórias marcadas pela interseção entre gênero, raça e classe, o que expõe as cicatrizes da exclusão social e de um apagamento simbólico por parte da sociedade. Ao habitar essas personagens, Lucélia não as interpreta nos moldes tradicionais, mas se transfigura, de modo que nesses gestos ela permite que essas mulheres sejam as verdadeiras protagonistas de suas respectivas histórias.

Merleau-Ponty nos lembra que a fala também é o corpo que se faz significação. Por isso, nessas cenas, a linguagem não é um instrumento, mas extensão do corpo. Há falas entrecortadas, respirações pesadas, pausas que dizem tanto quanto as palavras. A performance opera, assim, como um rito de reinvenção; não para purificar essas mulheres, mas para situá-las fora do âmbito da marginalização.

5. Considerações finais

Este trabalho objetivou analisar como o espetáculo “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”, de Cidinha da Silva, articula corpo e emoção como estratégia de representação e resistência, tanto no texto dramatúrgico quanto na performance da



Larissa Emanuele da Silva Rodrigues de Oliveira & Alexandra Araujo Monteiro

atriz Lucélia Sérgio, que comanda a direção e adaptação da peça para a plataforma YouTube, no canal de vídeos do SESC-SP (Serviço Social do Comércio Administração Regional no Estado de São Paulo).

As vozes das protagonistas negras evidenciam uma retomada do direito à narrativa, à memória e à escuta. São vozes que reverberam não apenas na cena teatral, mas nas brechas do cotidiano, convidando o público a rever seus próprios pactos com o silêncio, o julgamento e a negação. Assim, ao dar corpo e palavra a essas mulheres, Lucélia não as “representa”, no sentido de falar por elas, mas, as torna protagonistas, reabrindo, simultaneamente, feridas de exclusão, empoderamento e presença.

Por isso, ambas as áreas, teatro e literatura, materializam, cada qual à sua maneira, experiências subjetivas, acrescidas dos sentidos e da linguagem corporal, o que resulta em diversos processos de transfiguração do corpo e, consequentemente, do entrecruzamento de ficção e realidade

Referências

- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Organização de Flávia Rios, Márcia Lima. 1º ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5º Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)/ registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.
- SESC-SP (Serviço Social do Comércio Administração Regional no Estado de São Paulo). **Lucelia Sergio em “Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar Sem Asas”**, no Teatro #EmCasaComSesc. YouTube. Vídeo transmitido no ano de 2021. Acesso em 09.jun.2022.
- SILVA, Cidinha da. Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas. In: **Legítima Defesa**, Publicação da Cia. Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro. Ano 1, Número 1, 2º semestre de 2014. Texto completo disponível em: https://issuu.com/oscrespos/docs/ld_01. Acesso em 18.mar.2025.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Recebido em: 23/05/2025

Aceito em: 11/09/2025

OLIVEIRA, Larissa Emanuele da Silva Rodrigues de; MONTEIRO, Alexandra Araujo. Corpo, sentido e emoção no teatro negro: Um estudo sobre narrativa e performance em “engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”. *Seda: Revista de Letras da Rural*, Seropédica, v. 9, n. 18, Jan. – Jun., 2025, p. 125 - 143.