

Traumas e Afetos que Movem: Do Silêncio à Fala¹

Traumas and Affects that Move: From Silence to Speech // Traumas y Afectos que se Mueven: Del Silencio al Habla

Denise Araújo Pedron²

denisepedron@gmail.com

Filiación institucional:ISCTE

Orcid: 0000-0003-1173-6550

Paloma Mackeldy³

palomamackeldyls@gmail.com

Filiación institucional:UFMG

Orcid: 0009-0001-7341-3389

Fecha de recepción: 11 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 2 de noviembre de 2024



Cómo citar: Pedrón, D., & Mackeldy, P. (2026). Traumas e afetos que movem: Do silêncio à fala / Traumas and affects that move: From silence to speech // Traumas y afectos que se mueven: Del silencio al habla. *Corpo Grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp. 108-117. DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23567>

¹ Artículo de investigación/reflexión

² Denise Pedron é artista-pesquisadora, diretora, dramaturga e professora do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais. É doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG (2006), com a tese "A performatividade na cultura contemporânea". Em 2023, desenvolveu pós doutoramento sobre "Processos Criativos e Vivências Traumáticas" nos Programas de Pós Graduação dos Institutos de Psicologia e de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e também no CRIA-ISCTE, Centro em Rede de Investigação em Antropologia do Instituto Universitário de Lisboa. Atua como pesquisadora, principalmente, nos seguintes temas: processos criativos, performance, performance de mulheres, teatro contemporâneo e psicanálise. É analista em formação no Círculo Psicanalítico de Minas Gerais (CPMG).

³ Paloma Mackeldy é atriz, arte-educadora, produtora cultural e capoeirista. Formada pelo Teatro Universitário da UFMG; pelo projeto Valores de Minas e é graduanda do curso de Licenciatura em Teatro da UFMG. Atualmente se dedica a investigar poéticas de cena que envolvam questões de gênero, violência infantil e infâncias.

Resumo

Na arte contemporânea, principalmente no teatro e na performance, temos visto cada vez mais produções que surgem a partir de vivências subjetivas dos próprios artistas criadores. Esse artigo reflete sobre a montagem *FALA*, um espetáculo teatral solo, realizado on-line durante a pandemia, com a temática do abuso sexual infantil e da violência contra a mulher. Partindo de um mergulho na pesquisa autobiográfica no teatro e na cena enquanto lugar de elaboração de vivências traumáticas e criação de simbologias, a peça teve a intenção de proporcionar espaços de *FALA*, diálogo, articulação e difusão de informações relacionadas à temática em questão. O processo de criação da montagem, atuada por Paloma Mackeldy e orientada por Denise Pedron, é aqui pensado de maneira a articular o relato de experiência, a reflexão teórica interdisciplinar e fragmentos do texto dramático (grafados em *itálico*). A reflexão que apresentamos está ancorada nos estudos do teatro, da performance e da psicanálise.

Palavras-chave

processo criativo; teatro; trauma; autobiografia; experiência; violência sexual

Resumen

En el arte contemporáneo, especialmente en el teatro y la performance, hemos visto cada vez más producciones que surgen de las experiencias subjetivas de los propios artistas creadores. Este artículo reflexiona el espectáculo teatral *FALA*, realizado online durante la pandemia, con la temática del abuso sexual infantil y la violencia contra las mujeres. A partir de una inmersión en la investigación autobiográfica en el teatro y la escena como lugar de elaboración de experiencias traumáticas y creación de simbologías, la obra crea espacios para el habla, el diálogo, la articulación y la difusión de información relacionada con el tema en cuestión. El proceso de creación de la producción, interpretada por Paloma Mackeldy y guiada

por Denise Pedron, se piensa aquí con el fin de articular el relato de experiencia, la reflexión teórica interdisciplinaria y fragmentos del texto dramático (escrito en cursiva). La reflexión que presentamos se ancla en los estudios del teatro, la performance y el psicoanálisis.

Palabras clave

proceso creativo; teatro; trauma; autobiografía; experiencia; violencia sexual

Abstract

In contemporary art, especially in theater and performance, we have seen more and more productions that arise from the subjective experiences of the creative artists themselves. This article reflects on the creative process of *FALA*, a solo theatrical show, performed online during the pandemic, with the theme of child sexual abuse and violence against women. Starting from a dive into autobiographical research in theater and the scene as a place for elaborating traumatic experiences and creating symbologies, the play intended to provide spaces for speech, dialogue, articulation and dissemination of information related to the theme in question. The process of creating the production, performed by Paloma Mackeldy and guided by Denise Pedron, is thought here in order to articulate experience report, interdisciplinary theoretical reflection and fragments of the dramatic text (written in italics). The reflection we present is anchored in studies of theater, performance and psychoanalysis.

Keywords

creative process; theater; trauma; autobiography; experience; sexual violence

Na arte contemporânea, principalmente no teatro e na performance, temos visto cada vez mais produções que surgem a partir de vivências subjetivas dos próprios artistas criadores. Nesse sentido, tanto o corpo do ator como sua subjetividade são pilares fundamentais na construção de um teatro que afirma o lugar de enunciação de seus criadores, suas experiências, suas angústias, seus traumas. Esse artigo reflete sobre o processo criativo da montagem *FALA*, um espetáculo teatral solo, realizado on-line durante a pandemia, com a temática do abuso sexual infantil e da violência contra a mulher. O processo de criação da peça foi orientado por Denise Pedron e se deu a partir de um mergulho na pesquisa autobiográfica no teatro e na cena enquanto lugar de elaboração de vivências traumáticas e criação de simbologias, tendo como mote uma vivência pessoal de infância da atriz Paloma Mackeldy.

O convite feito por Paloma à Denise para participar do processo de criação de uma peça teatral a ser realizada por meio de plataformas digitais durante a pandemia de Covid 19, se deu inicialmente por uma mensagem de áudio e depois por uma vídeo chamada. Na mensagem, Paloma dizia ter começado a pesquisa prática a partir de uma oficina ministrada pela atriz Janaína Leite, sobre escrita, memória e autoficção, e naquele momento se encontrava em vias de dar continuidade ao trabalho de criação por meio de um projeto aprovado na Lei Aldir Blanc. Dizia ainda que o trabalho era delicado para ela, que não queria fazê-lo sozinha, e convidava Denise, então, para acompanhar o processo criativo. Na chamada de vídeo, Paloma falou mais sobre a proposta do trabalho, as experimentações já realizadas e também sobre o abuso sexual sofrido na infância por parte do padrasto. Na ocasião, Denise relatou a Paloma que teve na infância um bisavô abusador, que a colocava no colo e passava a mão no seu corpo de criança e que colocava revistas de fotonovelas eróticas por baixo da porta do banheiro,

quando ela e suas primas iam fazer xixi, e que esse tema trazia à tona essas vivências também elaboradas em análise. Foi uma conversa difícil que mobilizou diversas emoções e afetos. As artistas concordaram na necessidade de abordagem dessa temática no teatro e sua importância para trazer ao debate essas questões relacionadas tanto à violência sexual infantil, quanto à violência contra a mulher.

Paloma então observou que muitas das mulheres com quem conversou sobre essa temática a partir do momento que decidiu mergulhar no processo de pesquisa de desenvolvimento desse trabalho cênico, a maioria das mulheres, na verdade, já havia sofrido algum tipo de abuso, principalmente por parte de familiares, o que é facilmente demonstrado pelas estatísticas. De acordo com informações obtidas no site do governo federal brasileiro, segundo o Ministério de Diretos Humanos e Cidadania, nos quatro primeiros meses de 2023 foram registradas, ao todo, 69,3 mil denúncias e 397 mil violações de direitos humanos de crianças e adolescentes, das quais 9,5 mil denúncias e 17,5 mil violações envolvem violências sexuais físicas – abuso, estupro e exploração sexual – e psíquicas. O aumento é de 68% em relação ao mesmo período do ano anterior. Inevitável lembrar que, mais recentemente em 2025, o então ministro dos Direitos Humanos e Cidadania foi denunciado por assédio.

Nessa conversa, entendemos juntas que a partir dos textos escritos por Paloma e de experimentações cênicas, Denise faria a orientação do processo criativo, em reuniões semanais, realizadas por meio de plataformas digitais, nas quais formatamos o trabalho para compartilhamento on-line com o público. As experimentações eram feitas pela atriz e apreciadas pela diretora, que comentava as ações realizadas de modo a conduzir uma reelaboração das mesmas, em alguns momentos da criação, em que eram ajustados textos, ações, movimentos e intenções.

Assim, ao final do processo criativo, no espaço de sua casa, a atriz realizou uma série de cenas filmadas e transmitidas ao vivo para os espectadores, que eram convidados a deixar suas câmeras abertas enquanto assistiam e participavam, em momentos determinados, da peça. Na realização de *FALA*, nos surpreendemos com a capacidade de estabelecer conexão real na virtualidade. A atriz se utilizou de elementos simbólicos, o desenho infantil, a escrita no balão, o jogo com as taças de água, a queima dos documentos, o banho de ervas, que a permitiram, a maneira do ritual, transmutar sensações, sentimentos e estados. E ao compartilhar isso com o público, coloca-o não apenas como testemunha da violência sofrida, mas como participante na cena em diversos momentos.

Dessa forma, a peça *FALA* foi construída a partir da recriação e elaboração das memórias do acontecimento traumático vivenciado pela atriz, que quando criança, por volta dos 7 anos de idade, sofre violência sexual por parte do padrasto. Sobre a importância do gesto autobiográfico, Janaína Leite, em seu artigo *Três tentativas de dizer o indizível*, afirma:

com toda a margem ampla de criação, invenção, deturpação contida nesse gesto, posso entender hoje que, nas experiências criativas em que me vi engajada, a ideia de autobiografia se justificou porque, do ponto de vista estético, mas também ético, a representação manteve sempre a tensão com o referencial real que a motivou. (Leite, 2014, p. 155)

Além de ressoar na diretora pessoalmente pela sua vivência de criança abusada, a proposta de criação de *FALA* veio ao encontro dos estudos sobre performance e escrita performática, que realizou no doutorado (Pedron, 2006), e sobre a sexualidade infantil e psicanálise e cultura na perspectiva freudiana, que realizava no Círculo Psicanalítico de Minas Gerais, à época.

Em sua conferência sobre *Os caminhos da formação dos sintomas*, Freud afirma que as experiências infantis “determinam as mais importantes consequências, porque ocorrem numa época de desenvolvimento incompleto e, por essa mesma razão, são capazes de ter efeitos traumáticos” (Freud, 2006C, p.364). Na *Conferência XVIII* (1916), Freud observa ainda que as vivências traumáticas são aquelas às quais os neuróticos permanecem fixados, pela “incapacidade de lidar com uma experiência cujo tom afetivo fosse excessivamente intenso” (Freud, 2006, p.283). A criação artística, assim como a análise, poderia ajudar a construir uma forma de lidar com essas vivências? Seria possível transformar a imobilidade do trauma em mola propulsora de criação? Até que ponto a arte e a vida se interrelacionam? Quais os limites da exposição pessoal na cena? Foram questões que nos colocamos ao longo do nosso processo criativo e com as quais fomos lidando em conversas nos ensaios e também na criação da cena.

Para Colette Soler, em sua leitura de Freud, a noção de desamparo é chave para a compreensão do trauma que pode ser definido como resultante de um “encontro com uma excitação insuperável” (Soler, 2021, p.64). A autora observa que, para a psicanálise, o trauma, tal como concebido por Freud, está na origem, na vida infantil do sujeito que o carrega como marca, geralmente inconsciente, de sua subjetividade. E ainda, para além dessa perspectiva, afirma:

traumatismo é um dos nomes que damos hoje às marcas subjetivas ou rupturas produzidas pela irrupção do infortúnio ou de um excesso vindos de fora, que assaltam o sujeito ou o seu corpo repentinamente sem que possamos atribuir isso àquele que sofre as consequências com terror (Soler, 2021, p. 22).

O traumatismo seria, então, algo da ordem do real que “cai em cima” do sujeito e diante do qual “não se pode fazer nada”. Nessa perspectiva, seria possível distinguir, mas também aproximar, o trauma, originário e constitutivo, do traumatismo, contingente e conjuntural. Soler, ao mesmo tempo que faz essa diferença entre trauma e traumatismo, também os aproxima, pois ambos os conceitos carregam em si o que define a situação traumática, de maneira geral, a saber: “as situações de desamparo”, tal como formulado por Freud em *Inibição, sintoma e angústia* (1926).

Sendo assim, seria possível pensar a estreita relação entre trauma e traumatismo, uma vez que as situações traumáticas às quais o sujeito, eventualmente, está exposto em sua vida cotidiana podem, também, remeter ao trauma originário, numa espécie de reativação do desamparo e do isolamento vivido na infância. A partir dessa articulação, Colette Soler (2021, p. 32) afirma de maneira mais generalizada: “todo atentado contra a homeostase individual constitui um trauma, é considerado como tal e lança ao desamparo, uma vez que ele inicia a união-desunião do sujeito e seus objetos, e deixa o sujeito sem recursos”. Já para Cecília Laureano: “a traumatização instala-se quando a visita do trauma coloca o indivíduo em uma condição de isolamento” (Laureano, 2022, p.36). Essa incapacidade de processar ou mesmo relatar o vivido, de atribuir-lhe significação, estaria então na base do trauma. Essa ideia do isolamento talvez seja importante para compreendermos a ausência da fala relacionada ao vivido. Ao invés de compartilhar a violência sofrida por meio da palavra, por exemplo, a criança se isola, se culpa e não se sente à vontade para relatar o sofrimento vivido.

Em seu texto *Confusão de língua entre os adultos e as crianças* (1933), Ferenczi aponta o traumatismo sexual como patógeno e afirma que “até as crianças de famílias honoráveis e de tradição puritana são, mais frequentemente do que se ousava pensar, vítimas de violências e

violações” (Ferenczi, 1992, p.351). Notamos aqui uma formulação importante para se pensar a violência sexual infantil, que avança ao reconhecer o fato como real, mais comum e frequente do que imaginava Freud ao atribuir muitos dos abusos à fantasia da criança, uma vez que em suas formulações a maioria dos traumas sexuais infantis estava associada a fantasias inconscientes criadas durante os anos de puberdade para encobrir lembranças de masturbação infantil (Martinez, 2007, p.133).

É certo que “o método psicanalítico propriamente dito pode parecer mas não é uma investigação factual, de eventos na realidade material” (Martinez, 2007:133) e é sabida ainda a importância da fantasia na constituição do pensamento infantil, mas não é válido deixar que a afirmação dessa importância sirva para reiterar práticas sexuais abusivas de adultos para com crianças, reconhecidas como recorrentes em nossa sociedade. Neste sentido, Ferenczi afirma: a objeção que se faz, vendo-se nisto fantasmas da própria criança, isto é, mentiras históricas, perde infelizmente sua força, em consequência do considerável número de pacientes, em análise, que confessa ações desse tipo em crianças (Ferenczi, 1992, p.351). Ao analisar o que chama de “seduções incestuosas”, Ferenczi afirma que os adultos com predisposições psicopatológicas ultrapassam a linguagem da “ternura” e adentram na linguagem da “paixão”, cometendo atos sexuais, que caberiam apenas em relações adultas, com as crianças. No relato presente na cena de *FALA* fica evidente a condução do abuso como “brincadeira”, para que o mesmo possa se inserir e ser aceito pelo universo infantil.

A menina que passeava pela casa número 7, 7 anos, a menina passeava pela casa. A mãe foi pro banho. Chuveiro ligado sinal liberado para outra diversão. (Rapidinho, dá tempo). A menina passeava pela casa com um yakult e uma boneca na mão, uma voz doce, convidativa, sorri pra menina, convida a menina pra continuar a diversão, vem cá, quer brincar? A menina só vai, sem reação.

Em relação à reação das crianças, Ferenczi sublinha que a resistência imediata é substituída pelo medo, “mas este medo, quando atinge seu ponto culminante, obriga-as automaticamente a se submeter à vontade do agressor, a adivinhar o menor de seus desejos, a obedecer esquecendo-se completamente de si, e a se identificar totalmente com o agressor” (Ferenczi, 1992, p.352). Possivelmente dessa identificação advenha, em parte, o sentimento de culpa da criança violentada. Além disso, é necessário levar em conta a força do recalcado, e a maneira como ele retorna, de modo a provocar possivelmente a desconfiança em relação aos seus próprios sentidos, a ponto de fazer a criança colocar em dúvida os acontecimentos vividos.

Eu tinha mais ou menos 11, 12 anos quando comecei a lembrar... não sei bem qual foi o gatilho que deu o start pra minha mente começar a remontar em imagens o ocorrido e disparar flashes aleatórios em minha tela mental. Eu era uma pré adolescente de 11 anos que de repente começou a dar de frente com a possibilidade de ter sido uma vítima de abuso sexual. A primeira reação que tive foi a de desesperadamente querer APAGAR, mandar embora cada imagem que minha mente estava me mostrando, quanto mais cenas vinham a tona com mais força eu as refutava, eu ficava dizendo repetidamente a mim mesma "isso é uma farsa", você está inventando" faz tanto tempo", é invenção de criança, você não lembra direito... tive brigas feias com minha mente, eu pedia pra parar, pra esquecer, pra apagar. Sentia que ela de alguma forma estava me submetendo a um tipo de tortura, eu não queria ver.

Em *Inibição, sintoma e angústia*, Freud, ao analisar a neurose obsessiva, trata da “anulação do acontecido”, mecanismo que consiste em “fazer desaparecer não as consequências de um evento (impressão, vivência), mas ele próprio” (Freud, 2014, p.57). Cotejando o depoimen-

to da atriz e a leitura de Martinez, Neto e Lima destacamos que:

Trata-se, nesse caso, da aquisição de significado de um evento original, ocorrido na infância e no âmbito da experiência pré-sexual, decifrado, mais tarde, por outro evento, durante a puberdade, em que se associa a cena inicial a conteúdos sexuais, isto é, edípicos. Dessa maneira, a significação atribuída liberta a repressão e constitui o trauma (Martinez, 2007, p.124).

É possível pensar que a vivência da sexualidade no início da puberdade por volta dos 11, 12 anos tenha sido o evento que trouxe à atriz o retorno da experiência do abuso, cujo afeto teria sido recalcado a ponto de anular o ocorrido de sua consciência. Ferenczi observa que, em geral, a relação de confiança da criança com a mãe não é suficientemente íntima para que a criança busque e encontre aí ajuda. No depoimento da atriz podemos notar que este aspecto está presente.

Não lembro de nenhuma justificativa para não contar. Fico hoje ainda revisitando os túneis de minha memória tentando resgatar qualquer palavra, sensação, pista do porquê eu nunca cheguei a falar, com minha mãe, com ninguém... ninguém da minha família sabe. POR QUE A GENTE NÃO FALA?

A ambivalência entre o silêncio sobre o abuso, caracterizado pelo sentimento de vergonha, e a fala sobre a violência sofrida, impulsionada pela necessidade de denúncia, foram bastante presentes no processo criativo de *FALA*. É possível notar o conflito que vive a atriz ao se deparar com as reminiscências que emergem do inconsciente para o consciente, e a negação de suas memórias traumáticas a ponto de colocar em dúvida sua veracidade, tentando atribuir a elas o caráter fantasioso.

Para Freud: “as mais antigas e importantes proibições ligadas aos tabus são as duas leis básicas do totemismo: não matar o animal totêmico e evitar relações sexuais com membros do Clã totêmico do sexo oposto” (Freud, 2006A, p.49). A partir do caso aqui analisado, chamamos a atenção para o fato de que o abuso sexual infantil ocorre prioritariamente, como apontam as estatísticas, no âmbito familiar. E que, talvez por isso, seja tratado neste mesmo âmbito, tendendo a ser escondido, abafado, varrido para debaixo do tapete, ao invés de ser encarado como fruto de uma cultura patriarcal, que se vê no direito de subjugar, inclusive sexualmente, mulheres e crianças, de forma reiterada ao longo de séculos. Nesse sentido, entendemos, a partir desse trabalho, o abuso sexual infantil como uma questão de saúde pública, tal como aponta a Organização Mundial da Saúde (1999), devendo, portanto, ser tratado também nesse âmbito e não apenas nos consultórios.

Ferenczi, assim como Freud, sublinha também a importância do fator traumático na origem das neuroses e das repetições do trauma que trazem à vida afetiva consciente afetos recalcados, afetos estes que por sua vez podem ser abrandados pelo trabalho analítico. Para Ferenczi: “é possível reproduzir pelo pensamento os acontecimentos trágicos do passado sem que a reprodução traga uma nova perda de equilíbrio psíquico” (Ferenczi, 1992, p.349), ao contrário, essa repetição pode representar uma possibilidade de elaboração do trauma. Na conversa que estabelece com o público, durante uma das cenas, Paloma atribui à fala um valor de elaboração. Essa fala inicial propiciou o nascimento da peça.

Comecei meu movimento de fala contando pra amigas próximas, que me surpreendiam ao relatar que elas mesmas haviam sofrido outros tantos abusos por parte de familiares muitas vezes. E ao longo de vários anos fui abrindo cada vez mais, a companheiros, a pessoas que conhecia muito pouco... e sentia que cada vez que fala-

va mais próxima estava de estancar o sangue. A verdade é um corte. Uma hora há de parar de sangrar. Quando comecei a falar, ainda era profundamente cortante, mas falei tanto que consegui chegar até aqui. Cada mulher tem seu tempo de fala. Eu só consigo dizer agora por que comecei a falar muito antes.

O processo criativo da peça *FALA* traz a vivência traumática do abuso para a esfera pública e convoca psicólogos, advogados, agentes de saúde, e o público em geral para esse debate. Ao se abrir de maneira tão honesta, corajosa, e direta sobre sua vivência, a atriz convoca o público para testemunhar seu relato e participar da experiência de elaboração dessa vivência traumática que se dá também em cena. Diana Taylor em seu livro *O arquivo e o repertório* ressalta a importância do compartilhamento do espaço no testemunho e sua relação com a vivência traumática no coletivo: “Você está aqui marca não apenas o espaço da performance, mas também o ambiente coletivo de trauma que se dirige a todos e que nos afeta. Estamos aqui” (Taylor, 2013, p.262).”

Eu tinha uma urgência muito forte em dizer sobre aquilo. Eu precisava de alguma forma vazar aquela vivência. Como diz um dos textos da peça “Me dá um horror ficar calada”. Acredito que foi esse horror a permanecer silenciada que me motivou a transformar o fato em cena. A forma que eu encontrei de dizer foi através da encenação. Eu já não aguentava mais conviver sozinha com aquelas imagens, memórias, conflitos internos e senti que precisava transpô-los em cena, e que essa seria minha denúncia. Quis curar, e quem sabe poder incentivar outras mulheres a falar, para que partilhando também das violências sofridas pudessemos nos aliviar, nos acolher, e nos liberar desse trancafiamento solitário, sendo que tantas de nós passamos por situações muito similares.

O teatro é uma arte plena de corpo. Tendo em vista seus processos criativos, é possível pensar que os sujeitos en-

volvidos em sua criação são movidos pelo desejo de criar e de colocar seu corpo em cena. Mais particularmente no chamado teatro contemporâneo e também na performance, como já mencionamos, temos visto cada vez mais produções que surgem a partir de vivências subjetivas dos próprios artistas criadores. Para ampliar a reflexão, podemos pensar, por exemplo, nos trabalhos de Priscila Resende (*Bombril*); Castiel Vitorino (*Quarto de Cura*); Lucimélia Romão (*Mil Litros de Preto: a maré está cheia*); Renata Carvalho (*Manifesto Transpofágico*); Suzana Domingos Gaspar (*Andor*); Tiziano Cruz (*Três maneiras de cantar para uma montanha e encontrar uma infância*); entre outros. Descrevo se seguir brevemente cada um deles:

Em *Bombril* (2014), a artista Priscilla Rezende, mulher negra, senta-se na calçada ao lado de uma grande bacia com água e sabão e esfrega seus cabelos em objetos metálicos de uso doméstico, como panelas, frigideiras, canecos, por cerca de uma hora.

Em *Quarto de Cura* (2018), a artista Castiel Vitorino, psicóloga e umbandista, convida os espectadores a vivências individuais e coletivas conduzidas por ela, num ambiente repleto de álbuns de fotografias, diários, ervas dos mais variados tipos, cristais, pedras, defumadores, incensos, esteiras.

Em *Mil Litros de Preto: a maré está cheia* (2019), a artista Lucimélia Romão, mulher negra, a cada 30 segundos despeja um balde com 7 litros de um líquido vermelho, até encher uma piscina de mil litros, ao redor da qual se sentam os espectadores. Uma etiqueta em cada balde indica o nome, o sexo, a idade, e a causa da morte, de um jovem negro assassinado pelo estado brasileiro.

Em *Manifesto Transpofágico* (2020), a artista Renata Carvalho, travesti, numa peça de sua autoria, apresenta-se ao público como transpóloga (uma antropóloga das

travestis) e fala sobre pessoas travestis no Brasil, a partir de uma perspectiva histórica e também pessoal, utilizando-se de seu corpo e suas vivências pessoais para estabelecer um diálogo direto, por meio de perguntas e respostas, com os espectadores.

Em *Andor* (2023), a artista Susana Domingos Gaspar, encena uma peça de sua autoria, sobre questões pessoais que a atravessaram durante a pandemia, principalmente no que diz respeito a sua relação com a filha e os problemas que enfrentou ao perder sua guarda por motivo de dificuldades financeiras.

Em *Três maneiras de cantar para uma montanha* (2023), o artista Tiziano Cruz, indígena argentino, encena uma peça de sua autoria na qual faz uma palestra-performance. Ao narrar a morte de sua irmã por falta de assistência médica adequada, reconta sua infância junto ao povo andino e apresenta uma série de questionamentos políticos sobre a precariedade de sua existência, o neoliberalismo e o mercado da arte.

No teatro contemporâneo e em seus processos criativos o corpo vivido e suas experiências pode ser entendido como lugar do qual parte a criação e através do qual essa criação se dá a ver pelos espectadores, que muitas vezes também implicam seus corpos no procedimento de não apenas ver e entender a obra, mas de sentir seus afetos, seus efeitos. O teatro tem se distanciado do texto, ou ao menos de um texto escrito fora do contexto de criação da cena ou do processo de concepção da montagem, e se aproximado da performance como linguagem (Cohen, 2002). Nesse sentido, tanto o corpo da atriz e do ator quanto sua subjetividade podem ser pensados como pilares na construção desse teatro que afirma o lugar de enunciação de seus criadores, suas experiências, suas angústias, seus traumas. Para o professor e psicanalista Gilberto Safra: “criar é existir, não só como ser biológico, mas como ser acontecendo em gestos e símbolos que

articulem, de forma singular, as questões existenciais daquele sujeito” (Safra, 2005, p.43).

Essa vinculação entre criação e questões existenciais é bastante perceptível no teatro contemporâneo, uma vez que apresenta forte caráter conceitual e simbólico como recurso de exposição, narração e elaboração das vivências subjetivas das artistas e dos artistas na cena. Além de operar no âmbito do sensório, o teatro contemporâneo comporta uma alta carga performativa, quando criado a partir de vivências pessoais e experiências subjetivas, ainda que estas possam ser encenadas como recriações e esbarrem na ficção. Nas palavras de Graciela Ravetti a respeito da escrita performática:

escreve-se como um performer quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real indomável, convocando os agenciamentos coletivos; quando de repente se podem instalar diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais, identidades, fronteiras e responsabilidade ética (Ravetti, 2011, p.39).

Arriscamos dizer que a arte contemporânea traz o real de uma forma contundente tanto no teatro, como na performance e também na escrita. Muitas vezes esse real é trazido por meio do trauma que é recontado e trabalhado de maneira imaginária e simbólica por meio da criação artística. Ao criar a partir de suas vivências e falar em seu próprio nome, o artista/ a artista passa a ser uma espécie de “autobiógrafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação” (Ravetti, 2011, p.21).

Ao pensar os “recuentos” Gloria Anzaldúa (2024) atribui um poder catártico ao ato de recontar histórias, uma vez que “ao recontar a experiência e colocá-la em palavras, a escritora se libera de descargas emocionais prejudiciais”. Nesse caso, a linguagem adquire aqui seu caráter performativo, sendo, portanto, uma maneira de agir. A auto-his-

tória é, então, uma tentativa de quem a conta de moldar sua própria identidade. De maneira semelhante, em seu livro *Mended by the muse*, a professora e psicanalista Sofia Richman, afirma que o trauma clama por expressão e que a criação artística é uma das formas mais efetivas e poderosas de trabalhar a dor. Através dos processos criativos “somos levados a encontrar alívio e expressar nossa dor psíquica” (Richman, 2014:12).

Assim, podemos concluir dizendo que, na contemporaneidade afirma-se um teatro, em que a subjetividade, a representatividade, e o lugar de fala dos sujeitos ganham destaque na criação. E dessa maneira, a cena, em *FALA*, é movida por experiências compartilhadas, elaboradas e ressignificadas. Além disso, nos parece importante reafirmar que o processo criativo da peça espraia numa subjetividade coletiva ao trazer a vivência traumática do abuso e da violência sexual infantil para a esfera pública e convocar esse debate.

Referências

- Anzaldúa, G. (2024). Autohistorias (24/04–30/06/2024), Beaux-Arts de Paris, 13 quai Malaquais, 75006. Libre gratuit / Free booklet.
- Cohen, R. (2002). *Performance como linguagem*. Perspectiva.
- Ferenczi, S. (1992). Confusão de língua entre os adultos e a criança. In *Psicanálise* (pp. 97–106). Martins Fontes.
- Freud, S. (2006a). Totem e tabu (1913). In *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 13, pp. 11–162). Imago.
- Freud, S. (2006b). Conferência XVII. Fixação em traumas. O inconsciente (1916). In *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 16, pp. 281–292). Imago.

Freud, S. (2007c). Conferência XXIII. Os caminhos da formação dos sintomas (1917). In *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 16, pp. 361–378). Imago.

Freud, S. (2014). Inibição, sintoma e angústia (1926). In *Obras completas* (Vol. 17, pp. 113–123). Companhia das Letras.

Kaur, R. (2018). *Cura pelas palavras*. Planeta.

Laureano, C. (2022). *A função do vínculo no trabalho com trauma*. Appris.

Martinez, V., Mello Neto, G., & Lima, M. (2007). Histeria, trauma e sedução: O que lhe fizeram pobre criança (um Freud covarde?). *Estilos Clínicos*, 12(22), 122–141. https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282007000100008

Ministério dos Direitos Humanos e Cidadania. (2023). *Campanha 18M*. <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2023/maio/disque-100-registra-mais-de-17-5-mil-violacoes-sexuais-contra-criancas-e-adolescentes-nos-quatro-primeiros-meses-de-2023>

Organização Mundial da Saúde. (1999). *Report of the consultation on child abuse prevention*. <http://www.who.int>

Ravetti, G. (2011). *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*. Editora da UFMG.

Richman, S. (2014). *Mended by the muse: Creative transformations of trauma*. Routledge.

Safra, G. (2015). *A face estética do self: Teoria e clínica*. Unimarco.

Soler, C. (2016). *De um trauma ao outro*. Blucher.

Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório*. Editora da UFMG.