


MAN ZUÁ



8 BÁLSAMO: UMA TRAJETÓRIA (IN)DISCIPLINAR

Pamela Dutra Dantas

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo apresentar uma reflexão teórica e prática acerca da construção da performance *Bálsamo*. O trabalho fundamenta-se nos aspectos da memória relacionados à infância, ressaltando o processo de elaboração das imagens mentais, oníricas e imaginárias. A performance *Bálsamo* revela, através das ações da persona central *Aurita*, experiências vividas pela performer de forma ressignificada, transformando a subjetividade do memorável em poética pessoal.

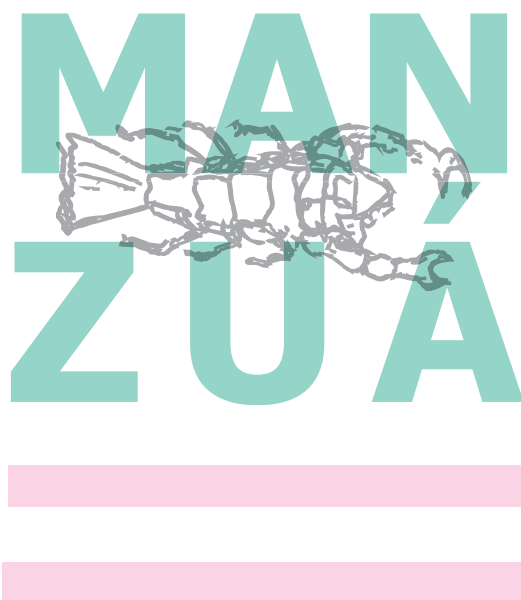
Palavras-chaves: infância; memória; imagem; performance.

ABSTRACT

This research aims to present a theoretical and practical reflection on the construction of *Bálsamo* performance. The work is based on the aspects of memory aimed at childhood, emphasizing the process of elaboration of mental, dream and imaginary images. The performance *Bálsamo* reveals, through the actions of the central persona *Aurita*, experiences lived by the performer in a new reframed way, transforming the subjectivity of the memorable into personal poetics.

Keywords: childhood; memory; image; performance.

MAN ZUA



Memória como campo de resistência


Esta pesquisa integra campos distintos da criação artística. A princípio, parte de uma investigação sobre as minhas memórias de infância e as imagens mentais que se apresentavam nos meus sonhos. Portanto, considero importante destacar os exercícios de criação desenvolvidos em disciplinas do Curso de Licenciatura em Teatro (2014-2018), explicitadas adiante, em paralelo às práticas laboratoriais do *Arkhétypos Grupo de Teatro e da Cia Menines Performance Potyguar*, os quais me ajudaram a compor as quatro figuras que permearam meu processo criativo. Estas figuras, que serão apresentadas no presente trabalho, foram fundamentais para a composição do extrato cênico *Bálsamo*.

Atribuí os seguintes nomes para estas figuras: *Tuberosa*, *Malambo*, *Prenhe* e *Salito*. Elas se fundem e formam a figura central, *Aurita*, que carrega as quatro faces em si e conta suas histórias de forma híbrida. *Tuberosa* e *Malambo* foram desenvolvidas na

disciplina *Elementos de Treinamentos Pré-expressivos* (2016.2), onde a proposta consistia em um diálogo entre as poéticas corporais inerentes aos estudos da Antropologia Teatral e a representação imagética presente em fotografias e pinturas. A terceira figura, *Prenhe*, foi criada na disciplina *Estudos da Performance* (2016.2), tendo um estudo ainda mais aprofundado sobre sua forma e criação, posteriormente, na disciplina *Composição Coreográfica* (2017.1), ofertada pelo curso de dança. A quarta e última, *Salito*, surgiu na disciplina *TCC I: Espetáculo* (2017.1), onde, além de performance, estudávamos contextos relacionados à teoria da patafísica, conceito proposto pelo dramaturgo francês Alfred Jarry.

As questões aqui abordadas são atravessadas pelas questões conceituais que fundamentam o estudo e pela forma como me coloco em (in)disciplina dentro dos componentes curriculares mencionados. A trajetória aqui descrita tem sua gênese na urgência de uma composição relacionada

MAN ZUA



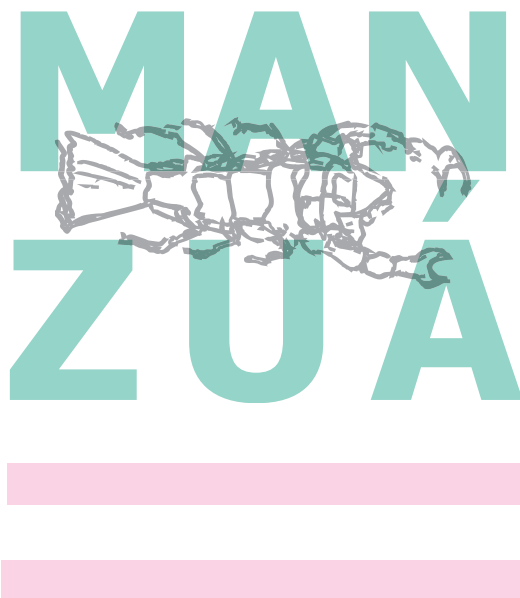
às minhas memórias, às imagens da minha infância e da minha casa, garantindo a sobrevivência artística da minha voz e do meu corpo em estado de criação. Estas necessidades ocasionaram desvios no entendimento do conhecimento regular. Deste modo, a expectativa do saber que abrangeria somente os conteúdos voltados para as disciplinas já mencionadas, se converteu em um espaço onde eu poderia dispor e inserir as minhas lembranças a partir da minha necessidade de construção poética. A criação artística ultrapassou as exigências curriculares, no âmbito acadêmico, motivada pela necessidade de uma investigação sobre a relação com a coletividade, advinda da turma, e a relação com a individualidade, originária das minhas vivências pessoais.

Durante os estudos, identifico na composição um manifesto do eu, firmado na relação construída pela interferência e contribuição do externo, embora tenha um caráter individual do fragmento performático. O processo de *Bálsamo*

pressupõe, em sua construção, pluralidade e de alteridade, conceitos que permeiam a “ideia de esfume” relacionada aos olhares evocados pelos colegas, enquanto espectadores e também enquanto participantes dos exercícios. Esta relação de alternância desvenda e produz novos olhares. Na perspectiva de criação, partindo das intervenções e proposições dos colegas em sala de aula, assim como dos membros dos grupos citados, assimilo uma construção de aprendizagem que se manifesta de forma horizontal. Dito de outro modo, o processo de criação que experienciei durante as disciplinas, desvia-se de qualquer relação hierárquica relacionada ao formato de aula ao qual estamos acostumados, visto que foi uma experiência educacional que considerava a produção dos sujeitos presentes durante os exercícios cênicos.

No entanto, a busca pelo saber, necessária para compreender a própria poética, encontra um novo espaço de significação no conceito de “figura” utilizado durante o

MAN ZUA



desenvolvimento desta pesquisa, de modo a indicar caminhos para o entendimento das composições cênicas. O significado da palavra “figura” emergiu nas primeiras investigações, permeado pela consciência do surgimento de imagens que reverberaram na construção e na costura dos fragmentos. Segundo a obra *Figura* (1997) de Erich Auerbach, o conceito está remotamente ligado à “forma plástica”, mas historicamente agregou definições como: imagem, cópia, forma que retrata, forma que muda, visão de sonho e até mesmo à concepção de figura de linguagem.

Durante seus estudos, o filósofo alemão descobriu a alusão relacionada à interpretação figural da palavra, revelada e expandida pela Igreja no Período Medieval. Portanto, essa interpretação indica a prefiguração concreta de algo que acontecerá em um momento futuro.

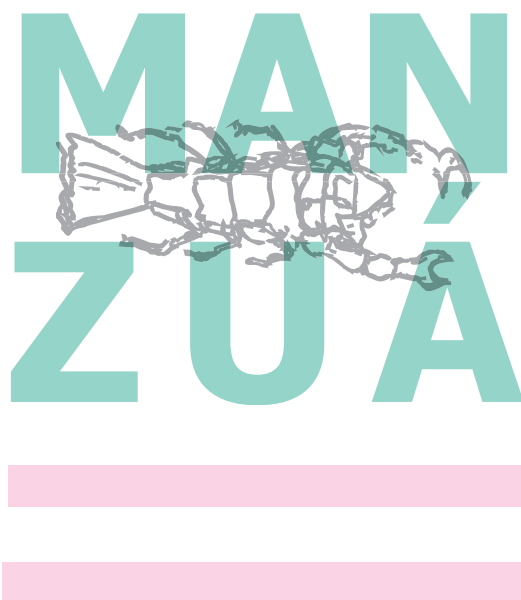
A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo, mas também

ao segundo. Enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois polos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. (AUERBACH, 1997, p. 47)

Diante deste fato, considerando as figuras que surgiam repetitivamente através das minhas memórias, pude elaborar esta reflexão que explica a interpretação no contexto deste trabalho. As matrizes desenvolvidas são femininas, de aspectos ancestrais e relacionadas ao sofrimento, à dor e à loucura. Embora pareçam conceitos obscuros, observei que os reflexos contidos nessas aparições revelavam muito sobre as figuras femininas existentes na minha família. A partir disto, tracei um paralelo entre as fantasias da memória que prefiguram as vivências maternas e a minha realidade. O encontro entre as fantasias e as experiências vivenciais, bem como figuras da minha história e fictícias, compuseram o fragmento *Bálsamo*.

O título surgiu a partir da

MAN ZUÁ



perpetuação da imagem do corpo morto, porém zelado e embalsamado, que permeou minhas mais longínquas confusões sobre vida e morte. A metáfora que o título carrega refere-se às memórias restauradas e preservadas por uma dramaturgia pessoal e poética apresentada no trabalho. A imagem também indica o corpo como caixa e/ou o corpo como moradia. Ainda que ele possa esconder algo ou pareça estar morto externamente, o corpo pulsa por dentro como o brilho dos vaga-lumes que desaparecem na grande claridade e ressurgem diante da poesia por trás de sua ingenuidade.



Reverberam em mim os pequenos lampejos que Georges Didi-Huberman evoca em seu livro *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (2011). A obra retrata momentos históricos e políticos através de observações de filósofos, poetas e escritores relacionadas à figura do vaga-lume. A proposta do autor destaca a importância da imagem do povo como aparição que persiste e sobrevive diante

da feroz luz do poder. As grandes luzes tentam apagar o brilho do pensamento, supostamente ífero, metaforicamente relacionado às luzes pequenas. E é justamente nesse brilho efêmero que incide a ideia da resistência poética retratada aqui.

[...] Trata-se nada mais nada menos, efetivamente, de repensar nosso próprio “princípio esperança” através do modo como Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio futuro. Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes uma constelação? Afirmar isto a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso modo de imaginar faz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração. [...] (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60)

A partir da ideia dos vaga-lumes trazida por Didi-Huberman, me

MAN ZUA



aproprio dos pequenos lampejos de contraposição, que fazem jus às imagens evocadas pela criança ou pelo poeta, geralmente apagadas diante da imensa luz dos convictos. Todavia, a mesma luz que se apaga, reacende-se através de sua perseverança e intuição ingênua. O brilho passageiro, em movimentos de compressão e de expansão, se condensa durante a infância tornando-se política do ser. Estes passos guiaram o processo de criação de *Bálsamo*, que integra o diálogo com as memórias do passado, tendo como princípio a ressignificação através da imaginação. Este procedimento impulsionou o meu processo de criação artística.


Antes mesmo de ter contato com estudos sobre o teatro, eu já questionava a relação entre o imaginário do ser e sua existência no universo. A infância foi uma fase onde este questionamento já era presente, pois, quando criança, eu e minhas irmãs, longe da proteção de nossa mãe que precisava nos deixar para trabalhar, inventávamos nosso mundo diante de toda aquela

liberdade.

Em nossa antiga moradia não havia quartos ou lugares na casa onde pudéssemos nos resguardar. Nas minhas mais distantes lembranças, vivíamos num único ambiente até meados dos meus 10 anos de idade. Em momentos de angústia, me trancava em meu mundo e, coberta por um lençol, protegia-me dos sentimentos ruins. Nas ocasiões de solidão, repugnava-me e aos meus pensamentos, reforçando paradoxalmente o desejo e a necessidade de habitar e me esconder no meu próprio corpo. Eu me fechava, me fazia caixa lacrada como encomenda secreta que somente uma pessoa pode abrir. A imagem da caixa me fez entender suas paredes como minha própria pele. O menor vestígio de movimento resultaria em indícios da respiração, somente.

Houve momentos, antes de alcançar o entendimento sobre a experiência poética, que meu corpo embalsamado de memórias me possibilitava acessar visões e aparições de imagens mentais. As imagens que me surgiam em

MAN ZUA



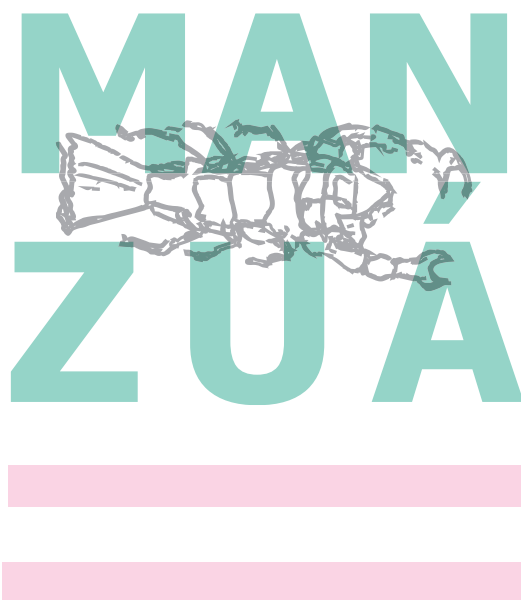
sonhos da infância deslocavam-me para outro sentido: o imaginário. Estagnada diante da necessidade de fuga, encontrava nesses sonhos um estado confortável. Eu não sabia exatamente o que isso tudo significava, quase sempre eu findava por escrever sobre tais imagens num caderno e, naquele momento, isso já me satisfazia.

Em um dos sonhos, uma voz intuitiva ordenara que eu corresse até chegar à base de uma ladeira longa e escura que alcançava o interior de uma casinha pequenina, com suas paredes feitas de escuridão. Chegando a casa, me dei conta de que o dia era escuro e a noite clara. Então me indaguei: de que ou de quem eu corro? Para onde? Por quê? Corria do rosto “feminino” do céu, um rosto forte com cara de chuva e vento molhado, como se estivesse segurando uma mangueira furada que rega o espaço. Eu sempre conseguia chegar até a casa para proteger meu corpo e meus olhos em seu interior. Este era um sonho que constantemente retornava ao longo da minha infância.

Ao ingressar na faculdade, me deparei com os escritos de Gaston Bachelard (2003) que compreende a casa como guardião dos devaneios do sonhador, onde criamos o nosso primeiro universo antes mesmo de vivenciar experiências no mundo externo. Quando o ser verdadeiramente encontra o menor abrigo, ele se enraíza no cosmo. Esse caráter primitivo pertence somente àqueles que aceitam sonhar. A casa abriga o imaginário do sujeito da infância, possibilitando ao adulto um mergulho no passado por meio das lembranças desdobradas no tempo presente. Os momentos de imaginação regados pela criança sobrevivem através da proteção que o lar oferece, não só diante de seu aspecto físico, mas também de sua virtualidade onírica e fantasiosa. Um domínio imemorial se abre para o sonhador no lar. Nossas diversas moradas guardam o tesouro dos dias antigos: memória e imaginação comungam em aprofundamento mútuo, constituindo-se de lembrança e de imagem.

As imagens reexistem no ciclo

MAN ZUA



que compreende a criação poética ao mesmo tempo em que este ciclo se compõe pelas imagens que acompanharam os passos de uma repetição significativa através de sua inventividade. Aqui ecoa a imensidão íntima que Bachelard discute em sua obra *A Poética do Espaço* (1978). No instante do vazio, abrem-se as portas dos devaneios que adentram a imensidão, onde certamente as imagens latejam à vigor de produção, sempre retornando à solidão. No universo do sonho, o sonhador já não vislumbra a realidade tal como ela é em decorrência da existência da imaginação.


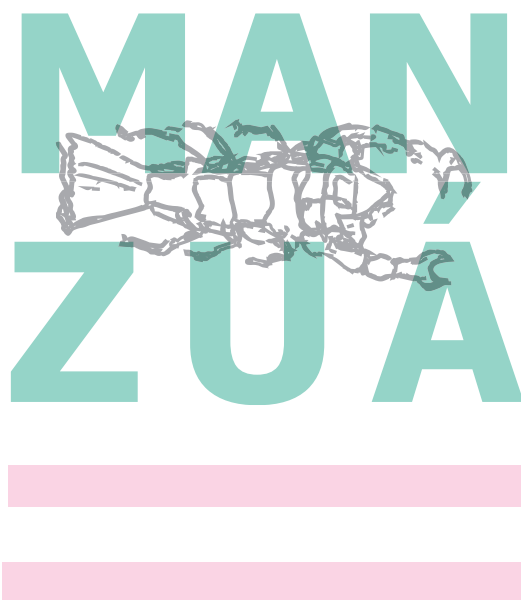
No vazio¹, encontra-se o ser puro, de imaginação pura, que provoca durante o devaneio a imensidão das imagens purificadas e ativas por excelência desde seu instante inicial. Estas imagens estão livres da necessidade de analogias ou referências, pois são constituídas inteiramente desde a

primeira contemplação. Segundo o autor, a imensidão é o movimento do ser imóvel. Externamente nada acontece, mas internamente olhamos com grandeza o universo. Esse estado de intimidade, permite deslocarmos por espaços imensuráveis. Foram por esses deslocamentos que transitamos, *Aurita* e eu. Ela se tornou minha aliada no processo de embalsamamento da memória, cujo corpo elucidara luz de resistência. Desde a infância até a construção do imaginário referente ao presente trabalho, espaços e tempos fundem-se. Já não são como óleo e água, rompem limites e movimentam-se em um homogêneo espaço. Ultrapassam as demandas do tempo e me remontam o fazer em trânsito pelas ambiências do passado, do presente e do futuro.

De dentro do corpo-caixa, me vi perante diversas imagens e figuras que me surgiam repetidamente. Diante da estranheza de suas faces,

1 - Neste sentido, Segundo Peter Brook, “Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música, só pode existir se a expressão for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la.” (BROOK, 2010, p. 4).

MAN ZUÁ



o medo tomava-me, e de repente eu me via frente a mim mesma. Cássia Lopes em *Um Olhar na Neblina* (1999) explica que Sigmund Freud, aborda a questão da inquietude do estranho² como algo que assusta e provoca medo, como desconforto, contudo, isso remete ao conhecido, ao familiar, que seria uma categoria do próprio inconsciente. A autora ainda aponta em Freud uma premissa que define o estranho em relação à realidade, através de algum elemento familiar reprimido. Quando esse elemento explode, ele desvela uma realidade estranha. Portanto, a condição de renascimento do impulso primitivo incita o “estranho” no sujeito, já que o mesmo viveu repressão em sua origem. Minhas imagens espelhavam anseios pequeninos e inocentes que latejavam diante do vasto mundo prestes a me engolir. E como foi insuportável conseguir deixá-los sobreviver até o momento em que alcançassem sua menor virtude no presente.


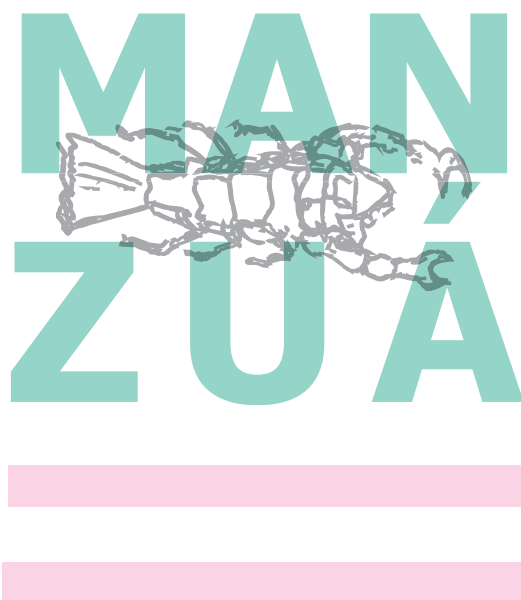
A busca pela presentificação da memória permeou as investigações

dramatúrgicas e corpóreas das quatro figuras desenvolvidas no curso, que mais tarde fundiram-se em *Aurita*, figura central do fragmento *Bálsamo*. Esta, que de tão soterrada na obscuridade do inconsciente, quase se encontrava nos portões do imemorável. No entanto, *Aurita* sobreviveu ao engessamento social que tende a nos vencer pelo cansaço. As imagens vislumbradas no passado agora ressoam corporificadas como símbolo de resistência poética e política que me mantiveram ativa no ato da criação.

Em *Produção de Presença* (2010), Hans Ulrich Gumbrecht argumenta que a presença está ligada à sensação de ser a corporificação de algo. A intensidade da presença pressupõe uma oposição à procura por sentidos (explicações) que instaura a distância e desvia do estado de presença, levando à sua redução. A serenidade do corpo advém da vontade de querer ser e de estar ali, tornando possível a presentificação. No entanto, há uma alternância entre intensidade e apaziguamento

2 - *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (FREUD, 1996).

MAN ZUA



perfeito. São nesses instantes que conseguimos viver momentos de presença. Quando os pensamentos que nos remetem às lembranças relacionadas aos nossos sentimentos individuais, seja alegria ou tristeza, não interferem ou distanciam nossa relação com os aspectos externos. Desse modo, isolamos esses pensamentos particulares no corpo, assim a distância se transforma em estado de presença, cuja experiência alcança a virtude de estar-no-mundo.


Relacionado a isto, Lopes (1999) conceitua o aspecto da repetição que atravessa o mito de Sísifo, a potência que está por trás de tal ato. Estas questões de resistência, mencionadas pela autora, se fizeram presentes em meu processo de sobrevivência. Sísifo como reflexo do poeta, ao empurrar o rochedo até o alto da montanha e repete incansavelmente a ação. Este ato nos revela, em um tom irônico, que a inutilidade do gesto, a princípio tratada como infernal, numa poética do fazer, se transforma em expressão de vontade e de desejo. Assim, a ação que se apresentava como um fardo

a ser cumprido por Sísifo, torna-se ensejo de libertação.

A tessitura da memória provém tanto da lembrança quanto do esquecimento. O artista adquire, diante disto, a persuasão do disfarce e se apropria do fingimento e se impulsionado pela invenção, engendra motivos e caminhos, permitindo a continuidade da repetição por meio desse filtro. Nesta perspectiva, Lopes explica que Deleuze revê o papel da pulsão da morte:

O *eu* centralizado do autor morre no disfarce, na re-presentação. O ato de repetir exige a presença, assim, da morte. No disfarce, no poder da máscara, uma identidade fixa e centralizadora, construída pela permanência do hábito, morre e, com isso, as vozes de outros se contorcem nas páginas, permitindo a repetição na diferença. (LOPES, 1999, p. 62).

MAN ZUA



A repetição possibilita a diferença, desencadeando a multiplicidade no que diz respeito às máscaras. É desta forma que a presença da morte se apresenta em relação à ausência da matriz originária na qual se suplementa do novo. Isto é, a morte abre espaço para surgir novos “eus”, que se embriagam nesses movimentos do retorno e da diferença. Portanto, a morte e o disfarce referem-se aos destinos que estão ligados aos pontos de partidas, cujas máscaras transitam em regresso e progresso no labirinto da criação, diante da sua demasiada pluralidade.

Se, na literatura, Sísifo e o rochedo representam, respectivamente, o poeta e a palavra, aqui eles figuram como o eu artista e a memória. O gesto da repetição mora na solidão deste mergulho na memória e tece-se em composição e decomposição. Assim como os passos de Sísifo, os meus também reexistiram pela crença. A arte transgrediu o limiar da linha tênue entre crença e descrença, morte e vida. As palavras



escritas no papel são como minhas pegadas, apagam-se naturalmente e, através da necessidade de tomar outros rumos e chegar a destinos desenhados pelo ciclo, remarcam o chão traçando o percurso manifestado pela experiência vivida.

As faces de *Aurita*

A resignificação da memória soou como voz de súplica, almejando sobrevivência poética contra o engessamento social que tenta impedir a transformação e a resistência individual. Deste modo, no fragmento performático *Bálsamo* proponho a presentificação da ausência como eco de potência criativa que permeia o resgate das imagens advindas dos devaneios e dos sonhos da infância.

As imagens dizem respeito às experiências sinestésicas atravessadas pelas figuras centrais do fragmento performático *Bálsamo: Tuberosa, Malambo, Prenhe e Salito*, encarnadas em uma única face: a de *Aurita*. Esta última contempla

MAN ZUA



os anseios e as características das quatro forças de forma híbrida e suplementar. Contudo, antes de começar a exprimir o diálogo entre as figuras, considero importante falar sobre quem foi *Aurita*³ fora da ficção. Essa mulher ecoava em mim antes mesmo de seu nome pairar sob as ideias de criação da poética, pois existia em minha memória sua figura carnificada.

Aurita fora uma babá que trabalhara em minha antiga casa nos tempos de infância. Recordo-me bem de sua força e de seus cabelos que eram tão pálidos que quase chegavam a ser da cor de sua alma. Tornava-se nossa mãe nos tempos em que a saudade ainda não era entendida. Ainda ouço, como se fosse hoje, o rangido do balanço de sua rede surrada e cheirosa como café feito na tardezinha de domingo, quase sempre um dia depressivo. *Aurita* carregava baldes de lágrimas descansadas na desilusão de quem crer em pessoas. Vi-a desamparada

na suspensão da solidão e, diante de sua sufocante respiração, eu a sentia. Não entendia o motivo de tanta melancolia, mas acho que isso de alguma forma se impregnou em mim, causando-me um olhar diferente sobre as coisas. Na época, ninguém enxergava minhas mãos e as preces que elas evocavam, somente avistavam uma bolha em formato de placenta no dedão da minha mão esquerda que se escondia entrelaçada pelos outros dedos. Com *Aurita* acontecia diferente, além de observar a placenta estacionada, ela me falava sobre a textura da pele que a cobria, me fazendo enxergar a beleza da aceitação. Às vezes eu a confundia com minha mãe, mas nos dias ruins seus olhos me faziam ter medo e estranhamento. Aquele rosto me era familiar, porém, sua figura me acompanhou e contribuiu para todo um desencadeamento do meu olhar sensível.

Na disciplina *Elementos de*

3 - Utilizarei grafias distintas para diferenciar as “*Auritas*”, as quais representam a personagem fictícia e a personagem real. Sendo em itálico para referir-me à figura de *Bálsamo* e sem destaque a *Aurita* que existiu na vida real.

MAN ZUÁ

Treinamentos Pré-expressivos, que abarca também as práticas do *Arkhétypos Grupo de Teatro*, tive a oportunidade de iniciar um trabalho centrado em imagens concretas. Nessa ocasião, pude perceber que minhas escolhas dialogavam, intrinsecamente, com momentos da minha infância nos quais eu me encerrava em forma de caixa. A princípio, foi solicitado durante o processo no componente curricular, que trouxéssemos

duas imagens que nos representassem ou nos emocionassem. Assim, ficou estabelecido que partiríamos das imagens de uma árvore e de uma pintura. A árvore escolhida por mim foi o Umbuzeiro, de nome científico *Spondia Tuberosa*.

Considerada por Euclides da Cunha como a árvore sagrada do sertão, o Umbuzeiro é bastante conhecido no interior

do Nordeste, uma vez que assume a função de reservar água em suas raízes para se prevenir de secas futuras. Por isso desenvolvi a figura *Tuberosa* baseada na sede, remetendo às características relacionadas à planta. Aqui surge a imagem do labirinto, fundamentadas na forma como a raiz, o caule e os galhos do Umbuzeiro se organizam espacialmente, bem como nos movimentos que o corpo da figura *Tuberosa* realiza. Ela alimenta-se de



Imagem 1: Planta *Spondia Tuberosa* (Umbuzeiro). Foto: Rosa Melo. Fonte: Olhares – fotografias online. Disponível em <<https://olhares.sapo.pt/umbuzeiro-spondias-tuberosa-foto8016827.html>> Acesso em: 23 de novembro de 2018.

MAN ZUÁ

terra e seus movimentos são completamente presos à suas raízes, conseguindo livrar-se somente ao pingo do meio dia. Rasteja-se pelo chão fervente em busca de outros alimentos, como o sangue. Pela sua vagina saem animais pequenos e podres que furam cabeças alheias e sua menstruação é feita de cascas de feridas que ao serem expelidas para o mundo, contaminam a natureza.

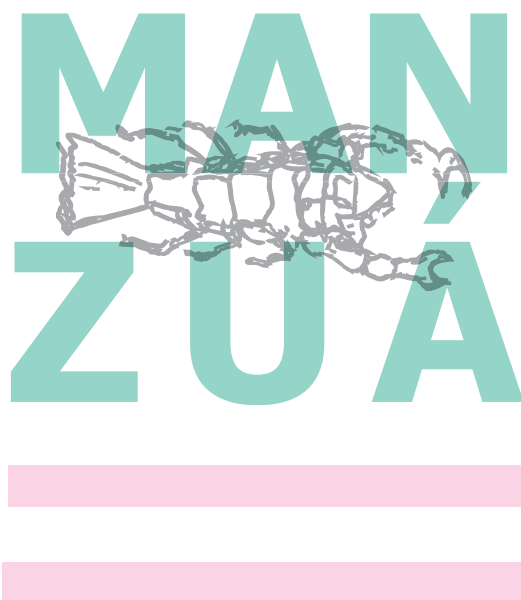
A segunda figura desenvolvida na disciplina partiu de uma pintura, onde uma senhora penteia os fios de cabelo da criança que parece não gostar dos movimentos daquelas mãos.

Sob o título *Malambo*, a figura se comunica e sente o universo através do contato com os fios existentes e dispersos



Imagem 2: Pintura A Penteação da Neta (Giorgos Jakobos, 1886). Fonte: Wiki Cultured. "The Combing of Grand-daughter" - Disponível em: <http://wiki.cultured.com/people/Georgios_Jakobos> Acesso em 02 de outubro de 2018.

MAN ZUA




pelo espaço. Após conseguir se comunicar, a velha reúne os cabelos que serão queimados na chama de uma vela. Na ação desenvolvida, meu corpo encarnado em *Malambo*, vivencia uma peste danada de piolhos no momento da partitura corporal. Os gestos de contaminação epidêmica crescem a partir da relação com o outro. Durante as ações, utilizo, resgatando a partir de minhas lembranças, a música que sempre tocava na difusora da igreja de minha cidade natal, que fala sobre um barco esquecido, me trazendo a nostalgia das tardes que se dissipam pelo céu.

Nesse período do curso, esses processos de criação me colocaram diante de imagens que se revelaram como “o estranho que tende a retornar”. Dispus-me, então, a encontrar esse estado investigando as possibilidades de contato com o espaço e o grupo de colegas de disciplina. Deste modo, acabei me deparando com os escritos de Jerzy Grotowski (2010) e um texto de seus textos sobre o corpo-vida.

Neste texto Grotowski afirma a importância do reconhecimento do corpo, visto que ele é a base que carrega todas nossas inscrições de experiências, desde a infância até o momento presente. O meu primeiro passo foi entender o momento, respeitando os limites das proposições vindas do encontro entre o eu, minha memória, e as interações e intervenções de todo coletivo. Segundo Grotowski, o ato do corpo-vida implica nessa comunhão com os seres, que é virtude primordial de nossa natureza. O impulso sincero nasce da consciência de estar presente, ocasionando a disposição para os compartilhamentos entre o coletivo o que nos impulsiona e desperta vida. No mesmo instante, percebi que eu já não interpretava o meu resguardo no interior da caixa como proteção e acolhimento, era necessário desnudar-me dela para poder presentificar-me na liberdade de estar em exercícios de reinvenção de mim mesma e de minha memória.

A partir de *Tuberosa*, meu

MAN ZUA



corpo enfraquecia-se em sua forma física ressecada, áspera e com seu emaranhado de galhos que sufocaria até a si própria. Em *Malambo*, o corpo trapo empestava a natureza com sua maldade. Percebi que eu estava disposta a esvair-me da caixa em que eu me trancafiava dentro do impossível e da negação. Ao abri-la avistei uma floresta. Já não havia distinção entre *Tuberosa* e *Malambo*, tornaram-se uma só, conseguindo vislumbrar seu lugar no espaço fora da caixa.

O processo que norteou o desenvolvimento das ações na disciplina partiu de exercícios de treinamento energético propostos pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, que visam, através do esgotamento físico, a descoberta de novas energias. Durante os encontros iniciais, antes de investigarmos as imagens individuais e coletivas, seguíamos os passos do treinamento de forma ritualística. A cada encontro realizado, era possível perceber a abertura e a naturalidade com que

as histórias aconteciam.

A investigação das energias para composição de novas ações corporais teve duração de dois meses. Foram semanas de puro cansaço e exaustão através da repetição do treinamento, mas considerei o trabalho gratificante e necessário, pois eu buscava o alcançar novas formas de reinventar a memória. Durante o processo, eu me sentia confortável e, apesar das dificuldades, encontrei no gesto repetitivo, a novidade.

Após a pesquisa e escolha das imagens, as construções das matrizes iniciaram-se pela simples observação e codificação das mesmas. Duplicávamos no nosso corpo suas posições e formas estáticas, sempre como ponto de partida e, diante das indicações do docente, os movimentos e os diálogos iam surgindo. Aliado à construção corporal, vieram os trabalhos dos ressonadores vocais, no intuito de encontrar as vozes das figuras. Minhas matrizes quase não falavam, mas foi na repetição de seus próprios nomes que encontrei

MAN ZUÁ

o impulso da vibração grave para suas vozes. Elas são como o barro denso e pesado, rachando-se de sede, sem nem se quer haver saliva em suas bocas. São como o fogo também, inconstante e leve diante de suas existências, disparando uma luta contra as cinzas que confundem com o que as aprisionam.

A floresta estava posta, e as figuras também. Elas ativavam-se como se brotassem das gotas de suor que escorriam pelos corpos até chegar ao chão. Aurita se concebe aqui como mulher árvore, vinda das raízes do profundo solo e destinada a contaminar o espaço com seus frutos que de tanto comerem, ardiam os dentes e quebravam-se as gengivas alheias. O umbu, de casca plana, com as veias a explodirem, guardava dentro de si toda força materna de várias gerações. Os cadeados de minha caixa foram rompidos e a memória se refez na constante metamorfose de presentificação. A caixa, através de sua ressignificação, já não interrompe ou esfuma o processo de experiência, pois agora contém

frestas de luzes que surgem em decorrência do contato com o espaço e se colocam disponíveis para intervir na memória.


Nesse percurso, ainda no segundo período do ano de 2016, em paralelo a *Tuberosa e Malambo*, começo a construir os primeiros rastros da Figura *Prenhe*.



Imagem 4: A atriz na figura *Prenhe*.
Foto: Bárbara Borges.

Nascida na disciplina *Estudos da Performance*, pude, através da figura *Prenhe*, reviver o momento das dores sofridas do meu parto. Aqui, houve um refinamento da percepção do tempo/espaço. Eu

MAN ZUA



estava diante da condição de reviver uma realidade e sua inevitável ressignificação mediante o tempo que havia se passado entre ele e o ato da reperformance. Houve a necessidade de me apropriar de um objeto como metáfora para a ação de expelir. Busquei por um objeto que conseguisse expressar tempo/espaço, distintos e iguais simultaneamente.

Na ocasião do parto original, existiu uma analogia à sensação de estar vivenciando tudo aquilo em um hospício. Esta sensação se deu em um dos leitos do hospital NASF, situado na cidade de Carnaúba dos Dantas/RN, na data de 29 de dezembro de 2012, quando nasceu minha filha. O quarto contaminado da cor branca, sem que houvesse nenhum sintoma de qualquer outra cor, inclusive no sanitário, nos lençóis e nos rostos dos profissionais que não apareciam, fez emaranhar-me em surto.


Com esse ensejo, pude perceber e vislumbrar no objeto da biloca (bola de gude) esta intensidade. O impulso ao ser expelido da vagina,

seu barulho ao cair no chão, seus desenhos e formas surgidas perante os seus movimentos no espaço, tudo remetia à medida do tempo e do espaço que eu esperava provocar. A rigidez da estrutura do material do objeto me levou a pensar e associar ao leite pedrado que jazia dentro de mim. As bilocas aparecem como mundos distintos e iguais em tempos diversos, se complementando e se confundindo com o olhar do espectador que observa e interpreta as ações desempenhadas.

A reconfiguração do espaço e o intervalo de tempo entre o ato original e o ato da reperformance, me fizeram refletir sobre a ausência diante do presente. Aqui, a ausência da dor não significaria sinônimo de conforto. O que se moveu em um corpo passado se traduz na reconfiguração desse corpo no presente, tornando-se ausência presentificada.

Renato Cohen, em sua obra *Performance como Linguagem* (2013), conceitua a performance, como uma função da relação entre

MAN ZUA



espaço/tempo. Nas perspectivas de conceito e de prática, a performance advém das artes visuais e não das artes cênicas. No entanto, ela propõe uma dissolução de limite entre as duas artes através do seu hibridismo, levando em conta as características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade. Desta forma, ela passa pela chamada *body art*, onde o artista se coloca no espaço como sujeito de sua própria obra de arte, enquanto escultura viva, transformando-se em atuante que age como performer (artista cênico). Levando em consideração esta definição, interessa-me a questão de como a performance efetua uma certa transgressão diante da realidade, alterando a perspectiva entre espaço e tempo, o que possibilita experiências que contém em si o passado, o presente e até mesmo o futuro, em virtude da criação e da poética do sujeito como fio condutor.

A performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromisso com a mídia,

nem com uma expectativa de público, nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade da criação, com a força motriz da arte. A arte como formula Freud, caminha com base no princípio do prazer e não no princípio de realidade. O artista lida com a transgressão, desobstruindo os impedimentos e as interdições que a realidade coloca (a obra de arte vai se caracterizar por ser uma outra criação: se eu vejo uma paisagem que objetivamente é verde, sob uma ótica vermelha, nada me impede de pintá-la assim). (COHEN, 2013, p.45)

Aqui, a arte e a vida se misturam. A invenção e a memória compõem a criação. As ações de *Prenhe* já não significavam representações de um ato passado, mas insistentemente diziam respeito à ruptura do apego, sentimento que ocasiona o retrocesso na potência da experiência. Portanto, percebe-se diante dessas afirmações sobre a performance, seu caráter radicalizador no que concerne à satisfação do prazer, prevalecendo

MAN ZUÁ

e ultrapassando as exigências e as imposições engessadas perante a realidade.

Com isso, *Aurita* estava prestes a complementar-se em *Bálsamo*. Mas, Mas, foi no final de 2017 que ela reluziu com a força de *Salito*, originada na disciplina *TCC I: Espetáculo*. A figura ganha vida na montagem *Umbuzada*, baseada na peça *Ubu Rei* (1896) de Alfred Jarry e construída pela *Cia de Meninas Performance Potyguar* (2017)




Imagem 5: A atriz na figura *Salito*. Foto: André Chacon.

A inspiração inicial se manifestou através da imagem de uma parede se desmanchando em pó, advinda de um sonho. Neste universo imaginário, todas as pessoas tinham seus corpos feitos de um material semelhante ao gesso. Os mesmos se desmanchavam em virtude de mazelas advindas dos corações podres. Em contrapartida, os corações providos de pureza garantiam o estoque de partes corporais que os mantinham vivos. Era possível que as pessoas boas reconstruíssem, não só a si, mas também outras pessoas que elas desejassem ajudar, incluindo os de corações ruins que quase sempre estariam prestes a dissiparem-se pelo espaço.

Durante os estudos sobre a patafísica, definida como soluções imaginárias por Alfred Jarry (2004), o presente sonho me propôs, através de suas soluções de sobrevivência, um estranhamento diante da figura. Em oposição às relações até então construída com *Aurita*, a quarta e última figura, *Salito*, provocara um desmonte de seu corpo. E como uma parede que leva pouco tempo

MAN ZUA





para se desmoronar, ela seguiu o sentido inverso proposto pelas outras, se decompondo em tempo e em espaço. A patafísica se apresentou uma proposição para sua existência, manter-se entregue ao público.

No espaço, ela surge desenhando uma espiral (símbolo da patafísica) no chão com giz. Neste momento, sua veste se compõe por uma máscara e uma saia feita com tiras de elásticos, cujas pontas serão entregues às pessoas da plateia. O público, ao segurar as pontas da saia, é puxado com a intenção de movimentar-se no espaço. A ação de entrega das pontas da saia representa a distribuição de partes fragmentadas do corpo, como doação ao espectador que agora compõe a ação e o espaço.

Aurita está perpétua, embalsamada. Se ontem me encontrei com a memória, hoje preservo a capacidade de sua manipulação, pela presença e pela ausência, mesmo diante dos desmontes e acúmulos suportados em nossos próprios túmulos. *Aurita* se tornou o escuro em uma montanha solitária, cansada de mastigar suas recordações. Mas o escuro sempre nos retorna, apesar das frestas de liberdade.

A mulher que brotara do chão e como árvore manifestou seus frutos à natureza (*Tuberosa e Malambo*), repousando em sua dor a prosperidade da vida (*Prenhe*), agora se desfaz e se desmonta (*Salito*) na busca, mais uma vez, pela retomada do seu ciclo (*Aurita*).

MAN ZUÁ



REFERÊNCIAS

AUERBACH, Eric. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A Poética do Espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta: Reflexões sobre a Interpretação e o Teatro**. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHEM, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas de Sigmund Freud**. Tradução sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. São Paulo: contraponto, 2010.

JARRY, Alfred. **Alguns Textos Teóricos de 1896**. Seleção e tradução de Eugénia Vasques. Portugal: Amadora, 2011.

LOPES, Cássia. **Um Olhar na Neblina**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1999.