

Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado ⁱ

*C*orpo em processo criativo sempre.

ii

*B*ody in creative process always.

RESUMO

Este artigo versa sobre o estudo do corpo e suas práticas somáticas e expressivas na pesquisa das artes da cena. Seu objetivo é o estudo o processo criativo do espetáculo "Não posso esquecer", de Valéria Braga e Maria Ângela De Ambrosis, estreado em novembro de 2016, em Goiânia-GO. Os estudos do corpo e suas expressividades (sob a base da abordagem do Body-Mind Centering®) foram as práticas subsidiárias dos processos de criação, ensaio e apresentação do espetáculo em questão. O resultado do processo de pesquisa culminou em um espetáculo cênico realizado junto a uma árvore gameleira. O estudo deste processo criativo permite investigar alguns aspectos que configuram hoje a estética do teatro contemporâneo e da performance do ponto de vista do corpo do ator, refletindo acerca da diluição das fronteiras das artes.

Palavras-chave: corpo; teatro; performance

ABSTRACT

This article deals with the study of body and its somatic and expressive practices in scenic art research. The objective is to study the creative process of the performance "Can not forget", staged by Valéria Braga e Maria Ângela De Ambrosis, released in November 2016 in Goiânia-GO. Body studies and their expressiveness (based on the Body-Mind Centering® approach) were the subsidiary practices of the creation, rehearsal and presentation processes of the performance in question. The result of the research process culminated in a scenic performance held next to a old tree, like rubber tree. The study of this creative process allows to investigate some aspects that configure today the aesthetics of the contemporary theater and the performance from the perspective of the body of the actor and to reflect the dilution of the borders of the arts.

Keywords: body; theater; performance.

Introdução

O espetáculo "Não posso esquecer"ⁱⁱⁱ – com grafia propositalmente incorreta – é um projeto artístico que envolve a linguagem teatral e da dança constituindo-se assim de uma ação performática, cujo processo e o resultado tem por base a investigação sob a perspectiva do teatro contemporâneo e da performance. Constitui-se de um espetáculo de teatro contemporâneo, buscando a fisicalidade da expressão artística cênica borrando as fronteiras do teatro e da dança. Por esta razão, proponho neste artigo uma discussão sobre a questão do corpo no processo criativo/apresentação do espetáculo. Pretendo identificar a intrínseca relação entre os procedimentos criativo e a construção da cena performativa – em outros termos, o espetáculo. Ao observar, a tênue fronteira entre de atuação do corpo na sala de ensaio e na apresentação pública, compreendo que este estudo possa contribuir para o fortalecimento da prática atoral no teatro, na dança e na performance.



foto de Mario Manzi, 2016

O espetáculo foi encenado de frente a um paredão de raízes e tronco de uma gameleira, trabalha a questão do feminino, do perdão e da tolerância, e por ter a gameleira como cenário, a relação do ser humano e natureza atravessa a temática do espetáculo. Nesse sentido, o espetáculo constitui-se fomentador da linguagem teatral contemporânea, onde a produção sónica circunda a iconicidade da ação (PEIRCE,1975), permitindo uma amplitude de interpretações semióticas, cultivando a base sensível do espectador para a produção da apreciação estética e sentido da experiência vivenciada na assistência do espetáculo.

A qualidade estética do espetáculo, caracterizada por sua simplicidade e contundência^{iv} expressiva, constitui este campo de reflexão deste artigo. Tanto os processos criativos como o espetáculo se constituem de núcleos sónicos inteligentes por sua síntese temática, expressiva, polifônica. Compreende-se signo como síntese corpórea de uma imagem, e cuja ação semiótica – semiose sónica (SANTAELLA,1995; PIERCE,1995) – desencadeia tantas outras e muitas possibilidades de interpretação, como núcleos atômicos que disparados contaminam os corpos, emoções, sensações, memórias e pensamentos de quem vivencia a experiência estética das cenas fazendo ou assistindo. Neste aspecto, o potencial sónico contido no espetáculo inova o potencial perceptivo do público, fomentando sua formação para a leitura e compreensão do teatro contemporâneo.



Foto de Laiza Vasconcelos, 2018

Esta perspectiva de compreensão do espetáculo pontua alguns vieses do pensamento do teatro contemporâneo e contribui para a reflexão sobre algumas possíveis bases para as investigações teatrais cujas metodologias e preocupações estéticas marcam o fazer teatral permeado pela performance e pela dança.

Em síntese, o espetáculo "Não posso esquecer", por ser realizado em gameleiras seculares, educa o olhar do público para a apreciação da natureza e sua beleza, valorizando a relação humana com a natureza em suas multiplicidade de formas: diversidades de modos de vida, e, portanto, exercício de convívio na diversidade e do perdão ao que é diferente, pois ambos estão plenos de vida, memória e história. Assim, a experiência estética trazida pelo espetáculo, além da formação do público para as perspectivas do teatro contemporâneo, carrega um potencial de debate e

discussão de temáticas contemporâneas a nossa realidade atual. Esta é inclusive uma das características do teatro contemporâneo: a transversalidade de temas, uso de espaços não convencionais, profundo trabalho de pesquisa estética, presença do corpo em cena, força de síntese acerca das temáticas tratadas, permitindo ao público, por sua vez, a co-criação do sentido e do significado do espetáculo a partir da sua percepção e experiência estética.

Estes aspectos aqui levantados em caráter introdutório serão desenvolvidos no decorrer deste artigo a partir de uma descrição de procedimentos criativos para a criação do espetáculo e de alguns resultados dramaturgicos alcançados. Focaremos a descrição, sobretudo, na perspectiva do corpo, sua preparação e seu modo de atuar.

Processo criativo: ensaios, pesquisa e a chegada ao estado performativo

Em algum ponto de minha história, veio-me a vontade de registrar as lembranças e memórias de coisas que eu não podia e nem queria esquecer. Registrar, pesquisar, rememorar, detalhar, revigorar fatos de minha experiência de vida, como por exemplo, o dia em que minha filha nasceu, algo impossível de esquecer. Pensar no fato é rememorar as sensações corpóreas e estas reavivam memórias, temos assim um jogo de reciprocidades corpo e memória. Este foi o eixo de constituição do ambiente de pesquisa cênico no qual eu mergulhei. Posso lembrar simplesmente e isto afeta meu corpo ou posso lembrar intensamente e isso afeta meu corpo. Graus de intensidades de lembranças e sensações. Posso ter uma sensação que me remete a um fato da memória, como por exemplo, sentir um cheiro e lembrar da casa da vó. Importa frisar nesta amplitude de perspectivas que este corpo se encontra em um ambiente e é

desta relação que sensações, emoções, ações, memórias, pensamentos se constituem e a isso chamo de ambiente da pesquisa cênico.

Como o corpo lembra uma imagem que o pensamento pescou na memória? Como o pensamento lembra a imagem que o corpo recuperou em suas sensações? Quem lembra primeiro: o pensamento que gesta a sensação do corpo ou o corpo que, em relação com o ambiente, gesta a memória de um fato? Na perspectiva de estudos do corpo trazidos por Katz & Greiner (2015), estas perguntas são formuladas somente como eixo analítico, pois, de acordo com teoria Corpomídia por elas traçada, corpo/mente contagiam-se, constituem-se de um processo contínuo, em fluxo, a partir da relação corpo e ambiente. Esta perspectiva conduz o pensamento dos estudos de corpo que fundamentam este artigo.

Para o estado do corpo para criação artística, não são as memórias que gestam o corpo, o corpo gesta, em tempo real, a um só tempo, a experiência e sua memória. Para isso, se alimenta da memória emergente de suas ações na vida e na cena. “Não posso esquecer” nasce da percepção deste jogo: como as memórias, os fatos, as lembranças, o ser cultural, social, afetivo, econômico político dão suporte a presença e a presença constitui espaço de gestação de memórias, por vezes inesquecíveis.

A base corporal deste ambiente de pesquisa cênico se deu no estudo aprofundado prático e teórico do sistema endócrino na perspectiva desenvolvida pelo Body Mind Centering®^v. Conforme apontam Pees e Velloso, em dois artigos distintos publicados no livro *Em pleno corpo* (2009), o sistema endócrino atua como suporte ao movimento e sua expressividade

sendo responsável pelo fluxo energético do movimento. Segundo Velloso, “as glândulas endócrinas têm profundo efeito nos estados de funcionamento fisiológico e emocional. Afetam o suporte do movimento e modo de expressão (...) e criam um canal energético conectado em rede que se distribui por toda a extensão anterior da coluna vertebral” (pg.151).

A abordagem deste sistema se deu por meio do estudo teórico e prático do material fornecido no módulo do Sistema Endócrino do Curso de Formação do Educador do Movimento Somático, bem como sua realização no Programa brasileiro de Body Mind Centering™, em janeiro de 2016, em Rio Claro (SP). Em sala de ensaio, a preparação do corpo tinha como foco o toque e o movimento a partir do sistema endócrino, observando qualidades de movimentos geradas e estudo da expressividade do corpo. Este foco aprofundou uma qualidade de movimento onde a concentração, percepção aguçada dos movimentos, qualidade de movimento fluida, lenta e mergulhada na percepção de si mesmo trouxeram suporte a construção do estado corporal necessário ao espetáculo. Portanto, o mergulho no sistema endócrino foi a pedra fundamental para processo criativo bem como pilar para construção do corpo na performance. Vale pontuar que, além da abordagem do sistema Endócrino pela perspectiva do BMC™, a pesquisa e preparação corporal contou com os estudos da Yogaterapia Hormonal^{vi},

desenvolvidos por Dinah Rodrigues (2013), cujo foco é também a prática da yoga voltadas para o sistema endócrino.



foto de Camila Vinhas Itavo, 2018

Este modo de preparação do corpo aponta uma qualidade da metodologia do fazer teatral na perspectiva do corpo para o teatro contemporâneo/performance. Se, por longa data, o treinamento de ator constituiu (e constitui ainda um hoje) um poderoso instrumento de preparação do ator, a perspectiva da consciência do corpo e do movimento oriundo da dança contemporânea e das abordagens da Práticas Somática trazem contribuições para a preparação do corpo do ator mais integrado ao fluxo espontâneo e improvisacional do corpo em movimento, ampliando seu potencial expressivo. Desenvolvem novos modos de percepção sensório motora das sensações e emoções gerados pelo movimento e sua expressão, constituidores de uma ideia, de um pensamento (Fernandes, 2018). Conforme Damásio (2000), esta é a base pelo qual o corpo age no mundo. O exercício consciente desta base de ação no mundo constitui a base de ação do ator na cena.

Imagens geradoras

Tendo estes suportes de estudos do corpo do BMC e da Yoga terapia hormonal, a pesquisa corporal foi instigada pelo que chamo de imagens geradoras. Foram quatro imagens que passo a descrever. A obra *Desert park* (2010), Dominique Gonzalez Foerster, exposta no INHOTIM - Instituto de arte contemporânea e jardim botânico, em Inhotim- MG. O poema *A ventania*, Cecília Meireles, em seu livro *Poemas escritos na Índia* (1953). *Conto do Urso da Meia lua*, contido no livro *Mulheres que correm com os lobos* (1992), de Clarice Pinkola Éstes. E o *Canto do perdão*, cerimônia religiosa que compõe as comemorações da Semana Santa na Cidade de Goiás –GO.

Para cada uma destas imagens geradoras associam-se, respectivamente, os seguintes verbos de ação: contemplar, falar, imaginar e escutar. Para cada ação realizada frente a cada uma das imagens geradoras, a busca pela sensação física, o que aquela imagem remete, toca, gera? Seguida da resposta do corpo a estas provocações imagéticas. Este foi o eixo da pesquisa corporal somado às práticas corporais descritas no tópico anterior.



Foto retirado site <https://www.inhotim.org.br/>

Contemplar a obra *Desert Park*, a um só tempo, gestava uma sensação de solidão e da possível presença de histórias do que ali poderia ter acontecido. Desenvolvi uma pesquisa de movimento do ponto de vista de duas perspectivas de ponto de ônibus: o ponto de ônibus como espera e como passagem. Quem espera? Para onde vai? Por que? Somou-se a esta obra a apreciação de uma sequência de fotos de pontos de ônibus em lugares inóspitos. A espera produz um corpo ora inerte, próprio do aguardar, estado de silêncio que dá espaço para a emergência de uma ação, ora para um estado de ação onde o corpo experienciava agir como resposta aos fluxos de um impulso para ação advinda do 'enquanto espera'. Na perspectiva do ponto de ônibus como passagem, a sensação de movimento parecia mais ansiosa e inquieta, não parar em lugar algum, não repousar. Destas duas perspectivas de pesquisa, a espera constituiu um estado do corpo mais apropriado à construção cênica que eu e Valéria Braga (encenadora) viríamos a desenvolver. Mas, o estudo do corpo com foco na 'passagem' nos lembrou da instabilidade, da inconstância, da imprevisibilidade presente na ação corpórea. Este aspecto nos interessava

mais do que fixar uma partitura rígida e engessada de ação física. Ou seja, nos ensaios e nas apresentações, interessava o corpo presente, na experiência do presente. Associamos assim, as partituras corporais criadas nos ensaios ao modo vivo do corpo mergulhado na experiência do tempo presente, seja do ensaio, seja da apresentação.

O poema *Ventania* foi lido, interpretado, falado, reescrito. Os movimentos eram realizados em conexão com as sensações que as palavras, frases, compreensões que o poema trazia. A ventania incessante que não cala como um impulso interno presente, constante, insistente, com intensidades diversas. A ventania como portadora de histórias e memórias. Estas foram algumas das imagens que orientaram a pesquisa de movimento a partir do poema. O resultado alcançado em 2016, tinha como eixo dramático o fluxo de imagens e intensidade de movimentos semelhante ao do poema, como se a partitura corporal do espetáculo refletisse as dinâmicas das imagens em fluxo que o poema cria em sua leitura.

No conto do Urso da meia lua, investigamos tanto as imagens contidas no conto e sua narrativa como a interpretação que Clarisse Pinkola Éstes formulou relativa ao processo do perdão: a raiva, o medo, a dor, o cuidado amoroso e o perdão. Perdoar não é uma ação é um processo: cuidar do medo, da raiva e da dor, diluir na alegria e no amor, libertar-se. Não posso esquecer é aquilo que necessito me libertar. Então, como é perdoar do ponto de vista do movimento, dos estados do corpo em momentos de raiva, medo, dor e perdão, da percepção e da ação física. Estes sim, núcleos ativos da ação teatral. E, conjuntamente, com esta pesquisa de movimento a partir do processo de perdoar o *Canto do perdão* foi escutado e entoado como mais um estímulo sonoro imagético para a pesquisa do movimento.

Canto e movimento engendraram novas perspectivas para a performatividade da fala e da ação.

Como se vê, a pesquisa de movimento constituiu o eixo da pesquisa artística. O espetáculo acontece em silêncio, em balbúrcios e poucas palavras que, junto com um movimento lento vão gestando no espectador imagens. Trata-se de um espetáculo cujo peso dramático encontra-se na produção de imagens e sentidos e não narrativa de uma história. Não se vê apenas um personagem, mas a faceta de inúmeras mulheres. Este é um aspecto interessante da performance já apontado por diversos autores relativo à ausência de personagem (BONFITTO, 2013; FERRAL, 2015). Não há uma história sendo narrada, não há um personagem sendo construído, mas podem ser muitas histórias e muitos personagens como que em um ponto de ônibus.

A partir desta intensa pesquisa de movimento, juntamente com a encenadora, foi definido um percurso da atriz: caminhada até a bacia, o mergulho na bacia, a volta do mergulho. Percurso simples mas cuja execução em estado de pesquisa e criação verticalizou o roteiro de ações físicas. Neste aspecto, a pesquisa de movimento realizada anteriormente vai dar suporte a realização da partitura corporal, que, como aponta Bonfitto (2013), ganha um nível de complexidade e vínculo com a presença que a diferencia da pesquisa de movimento e da criação da partitura física. Neste momento, não está só em jogo a realização da partitura corporal, mas como ela se efetiva: concentração, estado perceptivo e proprioceptivo, percepção dos fluxos de imagens e ações, estado presente na experiência que está sendo engendrada em tempo real, embora a estrutura da ação esteja definida.

Esta qualidade da performance constituiu e constitui ainda hoje o eixo de investigação da atriz. Os trabalhos de preparação para o espetáculo (ensaios, aquecimentos e mesmo continuidade da pesquisa) se sustentam na busca de trazer a presença neste modo acima descrito. Ao que parece, não cabe automatismos no teatro contemporâneo e na performance. A experiência viva do performer em tempo real é o que sustenta a qualidade expressiva de uma performance. Os caminhos para se alcançar este estado são diversos e não prescindem do corpo. É no corpo e em sua investigação expressiva substanciada em práticas somáticas e expressivas, que fomentem a percepção do mais ínfimo impulso interno à mais intensa expressividade externa que esta qualidade se alcança.

Bacia: corpo e ação

Dos objetos trazidos para experimentação seleciono a bacia. Os procedimentos de pesquisa com uma bacia foram intensos. Entre eles, destaco o momento em que era lavado objetos de minha própria história cantando o canto do perdão. O canto ganhava interpretações diversas conforme os objetos eram lavados. Esta imagem trouxe a água para cena. Após lavar objetos, comecei a lavar meu corpo até mergulhar na bacia. Outro jogo estabelecido foi a pesquisa com várias bacias, instigando a perspectivas do deslocamento entre bacias: a minha bacia de meu corpo (região da feminilidade) e as diversas bacias no espaço. Mergulhos distintos

e significamente potentes de sentidos e significados. Destes jogos, nasce a figura da 'mulher bacia', conforme denominou

A pesquisa de movimento advinda das imagens geradoras foi provocada também pelo uso de objetos, dentre eles, bacia, ventilador, banco, mala, varal, fotos, boneca e outras tantos. O ambiente de pesquisa cênica é o lugar de abrir o leque de estudos e opções para subsidiar as escolhas. E também, a pesquisa centrada no corpo o habilita à atuação cênica tal como um treino que dá suporte ao atleta. No caso da pesquisa do movimento, ela dá suporte tanto às habilidades físicas, como equilíbrio, força, relaxamento, tônus muscular como a expressividade do corpo para cena e o estado corporal propício a execução da performance. É o que passo a descrever.

Dos objetos trazidos para experimentação seleciono a bacia. Os procedimentos de pesquisa com uma bacia foram intensos. Entre eles, destaco o momento em que era lavado objetos de minha própria história cantando o canto do perdão. O canto ganhava interpretações diversas conforme os objetos eram lavados. Esta imagem trouxe a água para cena. Após lavar objetos, comecei a lavar meu corpo até mergulhar na bacia. Outro jogo estabelecido foi a pesquisa com várias bacias, instigando a perspectivas do deslocamento entre bacias: a minha bacia de meu corpo (região da feminilidade) e as diversas bacias no espaço. Mergulhos distintos e significamente potentes de sentidos e significados. Destes jogos, nasce a figura da 'mulher bacia', conforme denominou.



foto de Camila Vinhas Itavo, 2018

Assim, os movimentos surgidos e investigados nesta relação com a bacia foram: mergulho, aprisionamento, sufocamento, bacia máscara do corpo, relação da bacia de plástico com a bacia de carne e osso. Para cada uma destas perspectivas foram dedicados estudos práticos e investigativos buscando a corporificação da bacia em relação ao corpo, estudo das expressividades contidas nestas perspectivas e o reconhecimento do fluxo de movimento. Enfim, muitas horas de estudo do movimento com as bacias ampliaram não só as possibilidades expressiva, mas também produziram uma nova organização do corpo em sua relação com o objeto. Ajudavam a responder: como o corpo se organiza nesta relação? Quais sentidos gera? Que imagens emergem? Cada ensaio era regado por uma série de novas possibilidades e sentidos.

Mulher-Bacia do ponto de vista de quem faz, por dentro da bacia, conduz a possibilidade máscara, esconderijo, nebuliza a visão, evidencia a ilusão: mundo visto por uma cortina de plástico transparente. Promove a sensação de sufocamento, aprisionamento dos braços. Evidencia percepção da integração membros inferiores, coluna e cabeça. Provoca a instabilidade causada pela ausência de braços: nova composição de equilíbrio do corpo. Mulher-Bacia vista de fora: imagem de uma lesma,

evidenciando o corpo sinuoso, sensual, deslizante. Deformação do rosto. Bacia como aureola de um 'rosto' coberto por cabelos bruxeos. Que movimentos possíveis nestas condições de corpo, bacia, mulher, perdão?

Mais que um conceito, o perdão tinha que aparecer como ação podendo ser tocado, amassado, cheirado, deglutido, ouvido: incorporado, estar no corpo, sentido no corpo. O corpo que reconhece seus limites, tem raiva de suas fraquezas, sofre com suas dores, tem medo de ser feliz. Desta perspectiva, e dentro das novas condições do corpo, mulher/bacia, a criação tomou seu rumo instaurando a figura feminina.

Assim das imagens trazidas desta pesquisa corpo, bacia, perdão, mulher aparecem as várias mulheres, suas dores, histórias, memórias. Gesta-se neste processo as ações físicas que gestam mulheres, que gestam dramaturgia da cena.

Uma das características observadas nesta prática de estudo é que não é possível uma repetição mecânica dos movimentos descobertos, muito pelo contrário, a cada mergulho na sala de ensaio o que estava em jogo era a presença do corpo vivo e em cena, a atenção ao fluxo do movimento, das percepções das ações que se constituíam naquele instante. Era possível observar em que momento estava estabelecida a conexão 'ação – presença – intenção – expressão' em um fluxo constante, carregando a ação performática de suas próprias sínteses expressivas. Ou seja, este estado de atuação de uma performance não acontece somente quando esta se realiza, mas urge que ele esteja presente todo o tempo de ensaio e investigação cênica. Este é o caminho que o corpo tem para conhecer e expressar conhecimento. Isto constitui um constante exercício do corpo.

Esta percepção integra de modo imprescindível a relação entre a sala de ensaio e a cena. Em ensaio realizamos o espetáculo e, em cena, realizamos um ensaio, ambos requerem o mesmo fluxo de movimento, percepção e ação. Rompida mais esta fronteira (teatro contemporâneo e performance são perspectivas artísticas de romper barreiras em diversos aspectos, estou apenas pontuando alguns) entre ensaio e apresentação, para o espetáculo “Não posso esquecer”, era extremamente necessário uma profunda concentração, uma atenção a cada percepção, o reconhecimento da conexão entre o que era realizado, seu sentido e movimento. Isto era experienciado em sala de ensaio e na apresentação.

Em busca do espaço cênico

Uma vez ensaiado, revisto, revivido a cada ensaio o roteiro, passamos a investigar onde estas ações poderiam ocorrer. O encontro com a gameleira se deu ainda em 2016, quando na pesquisa de cenário observamos uma gameleira no estacionamento da Universidade Federal de Goiás. Uma gameleira, na qual atearam fogo, uma primeira vez, antes de 2016, e que a enfraqueceu, justificando uma poda de amputação. Queimada e amputada e mesmo assim brotando, parecia combinar com os sentidos que a partitura corpórea produzia. Fomos à gameleira.

O primeiro ensaio na árvore foi claro para todos que o espetáculo seria ali. A gameleira era, naquele momento, a última peça do quebra cabeça. Tudo se encaixou, se conectou, ganhou volume, o espetáculo se configurou. São momentos únicos que a criação teatral promove. A partir deste momento, não se volta mais atrás, o trabalho agora era trazer as partituras corpóreas para este novo ambiente. A partir de então, iniciei um processo de familiarização com a árvore suas raízes, seus troncos, seus

habitantes, sua copa, sua vontade de viver, mesmo queimada e mesmo amputada.

Mulher Árvore



foto de Laizia de Jesus, 2016

Após a temporada de 2016, alguns aspectos da performance começaram a ganhar certa estabilidade (sempre instável em relação ao processo corpóreo que fundamenta a ação cênica. Como dito, não há espaço para automatismos).

Da dramaturgia criada em 2016, destacamos a primeira cena como a mulher-monolito. A imagem é uma mulher vestida de preto, sem pés, uma vez que o vestido encobre uma bacia de metal grande. Esta mulher está presa a esta bacia com pedras. O público chega e se depara com esta imagem.

Segue passagem da bacia com pedras para a bacia do mergulho. Neste percurso, mulheres caminham, a saber, o movimento lento desta

caminhada leva à sensação de que várias mulheres percorrem a trajetória. Quando a ação é síntese da experiência em tempo real, as prerrogativas do fazer teatral (numa perspectiva do teatro dramático, onde texto, personagem narrativa estruturam a dramaturgia) veem-se diluídas essas bordas do teatro dramático, evidenciando o poder da presença, do corpo e da ação na produção de sentido, significado e expressividades cênicas.

Entrelaçada às raízes da gameleira, presenciamos o mergulho da mulher na bacia: lugar do silêncio e da solidão. A imagem do mergulho: cisterna, funda escura. No mergulho, a mulher reconhece sua forma, sua limitação, fragilidade, prisões, sufocamento. A imagem parece quando se está olhando o fundo de uma cisterna, cuja água, no fundo, reflete a luz do lugar de onde se está e não sua luz própria, pois no fundo da cisterna é escuro. As ações que seguem impulsionadas destas imagens são chamar para ouvir o silêncio; xingar para jogar ao fundo da terra os rancores; mergulhar no seu silêncio e na solidão e ouvir o rumor único da vida soturna, germinada no escuro na água, para tornar-se árvore. Perdão. Como pedir perdão a nós mesmas?



foto de Mário Manzi, 2016

O retorno do mergulho a mulher sai amalgamada à bacia: mulher-bacia, personagem que dialoga com a árvore, fazendo um paralelo entre as semelhanças de ações investidas contra a mulher e contra a árvore: velha, seca, craquenta, queimada. Como então perdoar os séculos de violência que a mulher carrega em sua história de corpo feminino? Como perdoar as agressões que a natureza vem sendo acometida? Como perdoar se não podemos esquecer? Neste aspecto, "O perdão difícil" examinado por Paul Ricoeur em seu livro "A memória, a história, o esquecimento" (2008) parece compor os questionamentos que sustentam a dramaturgia desta performance.

Uma mulher renasce da árvore após o banho e corre indo embora, talvez em busca de novas terras para se enraizar.



foto de Mário Manzi, 2016

A performance em 2016 deixou estas marcas acima e instigou a pesquisa cênica para a relação da relação da mulher com a árvore. Esta perspectiva mobilizou em direção a uma nova investigação para a reestrea do espetáculo. Neste aspecto, o trabalho com a preparadora corporal,

Camila Vinhas Itavo rendeu profundas investigações entre as ações do corpo humano como árvore. Nestes aspectos, investigamos, o sistema esquelético para compreensão do entroncamento, engalhamento e enraizamento de uma árvore. Interessante observar que o movimento espiralado e centrado no eixo axial conduzia às imagens de criar galhos e conforme o sentido da espiral o movimento era de criar raízes. Trabalhamos com o sistema dos fluidos, mais especificamente, do líquido sinovial (aquele que lubrifica as articulações) e com a pesquisa de movimento pudemos investigar a ação de seivar, tirar da terra, nutrir o corpo e crescer em suas diversas dimensões. E, finalmente, investigamos a perspectiva da pele, relacionando a casca da árvore. Jogar com o engrossamento da pele parecia trazer uma qualidade de movimento mais densa.



foto de Mário Manzi, 2016

Somou-se a esta nova investigação uma nova proposta de figurino que juntamente com a movimentação evidenciava a mulher árvore. Em movimento de torção, o figurino torcia junto. A um só tempo, o movimento de torção tornava a mulher aparentemente mais árvore e, em sentido contrário, era a nova forma de sair da bacia de pedras e caminhar para a bacia de plástico onde se segue a cena do mergulho.

Esta pesquisa de movimento aproximou a árvore da mulher e a mulher da árvore. Suas semelhanças como receptividade, fortaleza, imponência, raízes, sombras e frutos trouxeram qualidade para a pesquisa cênica para a temporada que se realizou em 2018. Dessa pesquisa, emergiram tantos outros sentido que, de forma ou de outra, parecem compor a ação performática que se instaurou em 2018, a saber, os mitos que relacionam mulheres e árvores, retorno às próprias raízes como indica uma árvore genealógica; a sinuosidade da árvore e a sensualidade da mulher e nasceu assim a genealógica; a sinuosidade da árvore e a sensualidade da mulher e nasceu assim a mulher árvore, orgânica que, em 2018, dá início à performance.



Foto de Laiza Vasconcelos, 2018

A temporada do espetáculo em 2018 consistiu em 20 apresentações no município de Goiânia, ocorrida entre 12 de maio a 1 de julho. As apresentações aconteceram em 4 gameleiras diferentes da cidade: na gameleira da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, onde o espetáculo estreou em 2016, na gameleira do Centro Cultural da UFG e em outras duas gameleiras em praças públicas em Goiânia, a saber, a gameleira do Lago das Rosas e da Praça Boa Ventura. Esta 'rota de gameleiras' provocou o espetáculo em várias dimensões. A experiência de circular pelas 4 gameleiras conduziu o espetáculo a novas produções de sentido, conforme o espaço cênico criado. A cada gameleira, um desafio para: cenário, iluminação e interpretação cuja realização demonstrou a força do espetáculo em acontecer em locais diversos. Identificamos as diferenças de sentidos criados em cada espaço, bem como identificamos as condições mínimas necessárias para o espetáculo acontecer de forma a potencializar

percepção do espectador para as imagens, para os sons e para a concentração na cena em desenvolvimento. Como por exemplo, o excesso de barulhos como foi na Praça Boaventura, dificultou a escuta dos sons que compõe a cena. Percebemos, assim, a necessidade de um espaço mais concentrado para realizar as apresentações como foram os três outros locais. Esta perspectiva está sendo investigada para a próxima temporada que se realizará após a publicação deste artigo. Além da continuidade de temporadas, esta pesquisa cênica está sendo objeto de estudo da pesquisa "Do perdão, da mulher e da árvore: estudos dos processos criativos e performance do espetáculo *Não posso esquecer*" junto à Universidade Federal de Goiás.

REFERÊNCIAS

BOLSANELLO, Debora Pereira (org.) **Em pleno corpo: educação somática, movimento e saúde**. Curitiba (PR): Juruá editora, 2009.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir**. Trad. Denise Bolanho. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ESTÈS, Clarisse Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. São Paulo: Marcador, 2016.

FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa**. Salvador BA: EDUFBA, 2018.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva Fapesp, 2010.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

KATZ, Helena; GREINER, Christine (org.). **Arte e Cognição: corpomídia, comunicação, política**. São Paulo: Annablume, 2015.

MEIRELLES, Cecília. **Poemas escritos na Índia**. Rio de Janeiro: Global, 2014.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo, Cultrix, 1975.

———. **Semiótica**. São Paulo, Perspectiva, 1995.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trd. Alain Fraçois. Campinas(SP): ed. Unicamp, 2008.

RODRIGUES, Dinah. **Yogaterapia hormonal**. São Paulo (SP): JCR, 2013.

SANTAELLA, Lúcia. **Teoria Geral dos Signos – Semiose e Autogeração**. São Paulo, Ática, 1995.

NOTAS

ⁱ Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado é professora associada da Universidade Federal de Goiás, junto à Escola de Música e Artes Cênicas. É atriz, palhaça e contadora de história e seu foco de pesquisa busca compreender o corpo como eixo da criação cênica. maria_angela_ambrosis@ufg.br.

ⁱⁱ Relato parcial da pesquisa de estágio pós doutoral desenvolvida junto ao Programa de Pós graduação em Artes da Cena da Universidade de Campinas, Instituto de Artes, supervisionado pela Prof^a Dr^a Silvia Maria Geraldi.

ⁱⁱⁱ O espetáculo "Não posso esq uer" foi criado em 2016 com apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura do Município de Goiânia. Em 2017, o espetáculo foi contemplado com apoio do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás, realizando uma segunda temporada em 2018 em Goiânia. Atualmente (2019), está prevista nova temporada com novo apoio da Lei Municipal de incentivo à Cultura de Goiânia. Ficha técnica: Encenadora: Valéria Braga; Atriz: Maria Ângela De Ambrosis; Dramaturgia e Iluminação: Kleber Damaso; Diretora de Arte: Cacá Fonseca.

^{iv} Link: https://www.youtube.com/watch?v=b_QwooU_VQc&t=39s

^v Body Mind Centering® é uma abordagem corporal desenvolvida por Bonnie Bainbridge Cohen, Estados Unidos. Tenho formação básica nesta abordagem como Educador do Movimento Somático (2014) pela School of Body Mind Centering – Programa Brasileiro, coordenado por Adriana de Almeida Pees.

^{vi} Desde 2014, pratico yogaterapia hormonal, junto à professora Marta Molinari na Universidade Internacional da Paz (UNIPAZ) em Goiânia-GO.