

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS

Clara Maria de Sousa Matos

CARTAS AOS MEUS PROCESSOS
A TRAJETÓRIA DE UMA ATRIZ APRENDIZ, EM TRÊS ATOS

Brasília, 2017

Clara Maria de Sousa Matos

CARTAS AOS MEUS PROCESSOS
A TRAJETÓRIA DE UMA ATRIZ APRENDIZ, EM TRÊS ATOS

Trabalho de conclusão de Curso apresentado Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília como requisito parcial a obtenção do título de Licenciada em Artes Cênicas, sob orientação do Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso.

Brasília, 2017

CARTAS AOS MEUS PROCESSOS
A TRAJETÓRIA DE UMA ATRIZ APRENDIZ, EM TRÊS ATOS

Trabalho de conclusão de Curso da aluna Clara Maria de Sousa Matos apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília como requisito parcial a obtenção do título de Licenciada em Artes Cênicas.

Defendido e aprovado em _____ de 2017, com a nota final igual a _____ sob a orientação do Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso.

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso

Prof. Dr. Luís Carlos Ribeiro dos Santos

Profa. Mestra Mariana Ramos Soub de Seixas Brites

Brasília, _____ de 2017.

DEDICATÓRIA

À todos os por-do-sois que já vi na vida e à todas as pessoas que me proporcionaram o privilégio de observar diferentes perspectivas, de viajar à paisagens distintas. Só por isso sou o que sou e nada que é precioso me falta. O resto é eterno processo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Lucielma Maria, Manoel Leão, Victor Leão, Arthur Leão, Emanuel Lavor, Ely Janoville, Titá Melo, Bruna Martini, João Quinto, Alessandro Moska, Mayra Miranda, Anna Gabriela Menezes, Laura Luna, Gabriela Rabelo, Guilherme Martins, André Luiz Ferro, Heron Prado, Matheus Lima, Marcela Vasconcelos, Isadora Valença, Roberta Matsumoto, Felícia Johansson, Simone Reis, Maria Eugenia, Kabe Rodriguez, Loucas Figueiras, Yaminah Garcia, MeiMei Bastos, Tahiza Falcão, Rafaella Lassance, Felipe Manfrin, Iris Marwell, Mariana de Bem, Maira Franco, Mariana Nardi, Caroline Frota, Jade Davis, Luana Duarte, Zélia Tavares, Carlos Alves, Dagmar, Julia Dusi, Catarina Accioly, William Ferreira, Luana Proença, Lupe Leal, Helena Pureza, Helena Miranda, Fernanda Diniz, Karine Ribeiro, Victoria Carballar, Irapuan Sobral Filho, Kyll Nunes, Jazz Vasconcelos, Hugo Rodas, Bidô Galvão, Adriana Souza, Tomaz Turra, Joaquim Lima, Rodrigo Koshino, Debora Alves, Gabriel Alves, Beatriz Raimunda, Gabriel Pedreira, Tamara Mesquita, Paulo Ramon, Flora Orofino, Nathalia Azoubel, Layza Leal, Paula Leal, Camila Guerra, Giselle Rodrigues, Cesar Lignelli, Escola Parque 303/304 norte, Alipia Maria, Maria José, Manoel Leão de Matos, Raimundo de Sousa, Adriana Lodi, Arthur Miguel, Ítalo Cândido, Eliza, Ana Manuela, Ana Luiza, Ana Clara, Ana Luísa, Ítalo, Davi, Arthur, Gabriel, Gustavo, Diogo, Isadora, Graça Veloso, De Paula, Geraldo, Sandra, Luiz Carlos Laranjeiras, Alla Soub, Ana Pieroni, Pedro Mazzepas, Ivan Hugo, Gabriela Correa, Duda Afonso, Djallys Dietz, La Conga Rosa, Tainá Martins, Lu, Irene, Francisca, Felipe Hanna, Romulo Barros, João Paulo, Luísa Ulhoa, Regina, e às circunstâncias que me proporcionaram esses encontros. Viver é irado.

RESUMO

Calcada nos princípios de alteridade, subjetividade, transformação e passagem, esta monografia sugere a aprendizagem e o fazer teatral como práticas do conceito de experiência. Em três atos, cartas da trajetória de uma atriz em formação respaldam essa percepção e descrevem a performance e a autobiografia como uma possibilidade metodológica ao ofício teatral humanizado, tanto em sala de ensaio quanto em sala de aula.

Palavras-chave: atriz, experiência, performance, autobiografia, aprendizagem.

Epígrafe? Prefiro folha em branco.

Faça seu desenho.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	11
ATO I – SÓ	13
1.1 CENA I: CARTA À URINA: SOBRE OBSESSÃO E REPULSA	17
1.2 CENA II – CARTA À LOUCURA: SOBRE CAMISA DE FORÇA.....	18
1.3 CENA III – CARTA AO MIOJO: ENTRE A PONTA E A QUEDA.....	22
1.4 CENA IV – CARTA AO TEMPO: PELE PÉTALA.....	24
ATO II – FÉRTIL	26
2.1 CENA V- CARTA ÀS CRIANÇAS: CENTRO PERTENCE AO TODO....	30
2.2 CENA VI – CARTA A DEUS: A QUARTINHA.....	33
ATO III – GRÁVIDA	35
3.1 CENA VII – CARTA AOS MESTRES: A FLORESTA MISTERIOSA.....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS – PARTO	51
4.1 CENA VIII - CARTA À MINHA MÃE: PARTO, DO VERBO PARTIR....	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	53

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Clara Maria Matos (eu) deitada no chão coberta de pétalas. Fundação Progresso, Lapa. Rio de Janeiro, 2015. Foto: Emanuel Lavor.....	17
Figura 2 – Clara Maria Matos (eu) tirando gaiola da cabeça, nuvens ao fundo. Performance para vídeo Ocupação Resistencia Valente. Esplanada dos ministérios, dezembro de 2015. Foto: Nelminha Araújo.....	20
Figura 3 – Clara Maria Matos (eu) erguendo a gaiola, nuvens ao fundo. Performance para vídeo Ocupação Resistencia Valente. Esplanada dos ministérios, dezembro de 2015. Foto: Nelminha Araújo.....	21
Figura 4 – Clara Maria Matos (eu) calçada em sapatilha de ponta, vestindo protetor escrotal para ballet pisando sobre miojos no chão. UnB, 2014. Foto: Natalia Solorzano.....	22
Figura 5 – Clara Maria Matos (eu) girando sobre a sapatilha de ponta, miojos no chão. UnB, 2014. Foto: Natalia Solorzano.....	23
Figura 6 – Clara Maria Matos (eu) caída sobre miojos no chão. UnB, 2014. Foto: Natalia Solorzano.....	23
Figura 7 – Pedaco de papel amarrado ao meu pé. Pétalas vermelhas ao fundo. Galeria Espaço Piloto, setembro de 2014. Foto: Barbara Lopes.....	23
Figura 8 – Clara Maria Matos (eu) deitada, rosas amarelas de ipê coladas ao meu corpo, mãos ao redor. UnB, setembro de 2014. Foto: Pedro Cortez.....	25
Figura 9 – Clara Maria Matos (eu) deitada no chão, pétalas vermelhas coladas ao meu corpo. Fundação Progresso, Lapa. Rio de Janeiro, janeiro de 2015. Foto: Emanuel Lavor.....	25
Figura 10 – João Quinto, Laura Luna, Tiago Mélo e Emanuel Lavor. Cena da peça O Centro Pertence ao Todo. UnB, Dezembro de 2015. Foto: Nathalia Azoubel.....	31
Figura 11 – Tiago Mélo, interpretando Zé, na cabana da peça O Centro Pertence ao Todo. Sala Plinio Marcos, Complexo Cultural da Funarte – DF. Abril, 2016. Foto: Nathalia Azoubel.....	31
Figura 12 – Ely Janoville, André Luiz Ferro, Guilherme Martins, Alessandro Moska e Loucas Figueiras, sentada ao balanço. Cena da peça O Centro Pertence ao Todo. Sesc Garagem, 913 sul. Setembro de 2016.....	32
Figura 13 – Da esquerda para a direita: Alessandro Moska, Tiago Mélo, André Luiz Ferro, Guilherme Martins, Yaminah Garcia, Ely Janoville, João Quinto, Clara Maria Matos (eu), Gabriela Rabelo, Emanuel Lavor, Loucas Figueiras e Kabe Rodriguez. Sala Plinio Marcos, Complexo Cultural da Funarte – DF. Abril de 2016.....	32
Figura 14 – Irapuan Sobral Filho e Ely Janoville entre árvores e folhas secas. UnB, setembro de 2016. Foto: Nathalia Azoubel.....	33
Figura 15 – Irapuan Sobral Filho e Ely Janoville, com o violão na mão, apoiados à uma árvore. Setembro, 2016. Foto: Nathalia Azoubel.....	34
Figura 16 – Irapuan Sobral Filho sentado e Ely Janoville em pé. Quartinha e viola caipira ao fundo. Cena da peça A Quartinha. Sesc Garagem 913 sul. Setembro de 2016. Foto: Charlene Sobral.....	34
Figura 17 – Arthur, depois da peça, com sua bolha de sabão. Novembro, 2017. Escola Parque 303/304 norte. Foto: Clara Maria Matos.....	46
Figura 18 – Ana Luísa, Ana Clara, Ana Luiza, Ana Manoela, Sara e Ítalo na cena da fogueira da peça A Floresta Misteriosa. Escola Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Clara Maria Matos.....	46
Figura 19 – Ítalo, Ana Luiza, Ana Manoela, Ana Luísa, Ana Clara na cena da busca por Sara a peça A Floresta Misteriosa. Escola Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Clara Maria Matos.....	47
Figura 20 – Elisa interpretando o papel da velha na cena em que quebra o feitiço na peça A Floresta Misteriosa. Escola Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Clara Maria Matos.....	47
Figura 21 – Gustavo (em pé), Gabriel (sentado) e Diogo (deitado) na cena em que o motorista é sequestrado pelo vilão e pelo lobo na peça A Floresta Misteriosa. Escola Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Clara Maria Matos.....	48

Figura 22 - Teatro de Arena, espaço da peça. Três montanhas de papelão, cenário da peça construído pelo próprio grupo. Escola Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Clara Maria Matos.....	48
Figura 23 – Ítalo e sua lanterna. Iluminador da peça A Floresta Misteriosa. Escola Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Clara Maria Matos.....	49
Figura 24 – Arthur Miguel operando a luz da peça A Floresta Misteriosa. Escola Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Clara Maria Matos.....	50
Figura 25 – Clara Maria Matos (eu) e Mayra Miranda, a professora e co-diretora orientadora do meu projeto de estagio a peça A Floresta Misteriosa. Escola Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Mayra Miranda.....	50
Figura 26 – Lucielma Maria de Sousa (minha mãe) grávida de mim. São Luís. Maranhão. 1995. Foto: Manoel Leão.....	52

PREFÁCIO

A minha função aqui deveria ser a de introduzir os objetivos deste texto e, por consequência, legislar ao meu gosto sobre seus desdobramentos. Ainda que em consciência tentasse o contrário, eu só possuo meus olhos, meu tato e um único subjetivo, ou seja, minha fala seria sim tendenciosa à minha perspectiva. Reconhecendo isso, opto por propor o texto aqui como acontecimento e convidar, quem quer que o leia, à estabelecer uma relação única e intransferível com o objeto. Valendo-me do prefácio, ou melhor, anti-prefácio de Michel Foucault, em *A História da Loucura*, edição 1972, defendo a inutilidade de um texto introdutório à qualquer manifestação humana, inclusive esta pesquisa de conclusão de curso, como forma de operar na prática o conceito que irei respaldar: a experiência.

A experiência, como bem resume Jorge Larrosa, é “isso que me passa”. Aqui há uma tríade: cada palavra afirma um princípio do conceito. O primeiro deles está oculto no pronome demonstrativo “isso”: As interações pressupõem troca, assim, se houver apenas o que já é natural a mim não concretiza experiência. É preciso existir algo, presente ou passado, externo ao corpo da sujeita, algo que não tenha associação ao que me compõe, não obedece aos meus desejos e nem impera sobre os meus atos; é alheio a mim e diferente de mim, nomeado por Larrosa de princípio de alteridade e alienação.

Já a palavra “me” atribui ao “eu” a função de lugar da experiência. Ainda que afirme o que é ausente a mim, por ser um pronome reflexivo, sugere o retorno à mim. A única maneira de apreciar o quer que seja é indo ao encontro, reconhecendo e retribuindo a oferta, não apenas em um movimento de ida, como também de retorno à sua subjetividade. A partir desta interação entre externo e subjetivo próprio, a sujeita sensível, vulnerável e exposta está propensa à própria transformação. O corpo da experiência é o acontecimento, o corpo do acontecimento são seus rastros e o corpo dos rastros é o meu corpo. Por esses motivos, este princípio chama-se de reflexividade, subjetividade e transformação.

Por fim, a palavra “passa” sugere passagem. Se a palavra experiência tem ex de exterior, tem também per, que é um radical indo-europeu para palavras associadas à travessia. Já em latim, a etimologia da palavra “experiri” significa que há perigo, risco na experiência, ou seja, exige movimento, receptividade e oferta, daí entendemos o princípio de passagem. Em suma, a experiência não reduz o acontecimento, mas o sustenta como irredutível; a experiência não se faz, mas se padece; a sujeita não faz a experiência de

algo, mas, sobretudo, faz a experiência de sua própria transformação. Por isso, acredito que aprendizagem é experiência e assumir a postura de quem reivindica a experiência de forma ampla é quase como categoria existencial, como modo de ser e estar no mundo, de habitar a sociedade. (LARROSA; 2011).

Calcadas na noção de aprendizagem como experiência, as próximas linhas sugerem a autobiografia e a performance como metodologias favoráveis aos acessos criativos no fazer pedagógico e artístico da atriz. Em três atos, cartas contam a prática de uma artista das artes da cena em formação para afirmar a potência do teatro a partir do saber da experiência. O primeiro ato disserta a respeito da performance e autobiografia, enquanto esmiúça a beleza e melancolia das produções sozinha. O segundo disserta a respeito das construções coletivas e a aflição e o êxtase das primeiras conduções cênicas. Por fim, o terceiro ato associa tudo o que foi dito à minha primeira prática docente.

Aqui a experiência é apresentada como conceito, memória, rastro no corpo, entendimento corpo inteiro e como ato de quem está agora lendo. Gostaria que este texto seja visto só das palavras de que é feito, que este objeto-evento, minha dissertação, quase imperceptível entre tantas outras, tivesse a desenvoltura de apresentar-se como discurso: simultaneamente batalha e arma, conjunturas e vestígios, encontro irregular e cena repetível. (FOUCAULT;1972).

- Mas você acaba de fazer um prefácio! (Michel Foucault)

- Já era, já leu. (Clara Maria Matos)

ATO I: SÓ

“O que entre todos os demais vim fazer neste mundo e qual a mensagem ímpar de que sou portadora a ponto de somente minha cabeça poder responder por seu destino?” (BRETON, André; 1928, p. 13)

Em 2012, o ano em que ingressei na universidade, mesmo que a tecnologia já tivesse facilitado o acesso à informação, mesmo que já houvessem passado cinco décadas desde de movimentos artísticos e políticos de intensa contracultura, ainda era natural, nas artes da cena, que as regras e posturas de etiqueta clássicas, ou seja, estratégias das tragédias e comédias gregas e/ou métodos de Stanislavski¹ fossem tidos como axiomáticos em detrimento à auto expressão humana. Eu, tão nova, translúcida, meio invisível, mas ainda real nos ambientes sociais por perceptível juventude, me sentia de mãos atadas. Não podia gesticular o que desejava, mas sabia o que queria. Até onde entendia teatro, as criações obrigatoriamente serviam à coisas que eu não tinha, como dramaturgia, arquitetura, maquinário e pessoal; e eu acreditava nisso.

Ao ler Fayga Ostrower em Criatividade e Processo de Criação passei a entender o configurar humano como manifestações criativas de caráter simbólico e, com isso, considerar minha própria existência, ou seja, minha autobiografia como material poético para construção dramática. A Performance e a Autobiografia como via de produção artística desmoralizou tudo o que em mim era falso e exaltou tudo o que invento².

O ato performativo lida com a poética da fatídica imprevisibilidade da vida e rompe com o teatro como produto coisificado e com a tentativa de transmitir uma mensagem fixa. A atriz exercer o direito de contar sua história à sua maneira e ser criadora de si mesma, não exclui metáforas, projeções e representação fictícia de si mesma, mas afirma, como defende o filósofo italiano Giorgio Agamben³, a personagem, ou seja, a entidade posta em cena, como instrumento para o autoconhecimento.

A relação entre real e ficção é muito íntima e de difícil dissociação, ainda assim, o teatrólogo José Antônio Sanchez⁴ mapeia as experiências em duas vertentes: a primeira tem o real como elemento temático, introduz inovações à dramaturgia já concebida ao

¹ Constantin Stanislavski era russo, viveu entre 1863 e 1938, e sistematizou uma sugestão que até hoje é referência irrefutável nas bibliografias das escolas de teatro.

² Referência à frase de Manoel de Barros “Tudo que eu não invento é falso”

³ Visceral, o filósofo italiano Giorgio Agamben dedica-se a investigar o humano e suas manifestações infinitas, incluso as artes, para evidenciar distorções em certos hábitos sociais.

⁴ José Antônio Sanchez leciona e escreve a respeito da teoria e história das artes cênicas na Universidade de Castilla de La-Mancha, Espanha.

tecê-la a partir da compilação de materiais e empecilhos da realidade; a outra privilegia a realidade bruta que rompe e secciona o tecido ficcional. De acordo, porém a serviço de outros termos, Michael Kirby⁵ diferencia a “não-atuação” da “atuação”. O trabalho da atriz comumente paira sobre a segunda estância, a qual o estudioso denomina “atuação complexa”, este viés preza pela ficção e a estruturação de códigos, cenas e cronologia em prol de um produto que possa vir a ser repetido. Já o conceito de “não-atuação” se opõe ao imitar e, ainda que possa ter em seu subterrâneo por emoções previamente elaboradas, busca a dimensão simbólica e comunicativa da obra na própria.

Independente de qual polo a performer identifica seu trabalho, a comunicação autobiográfica se dá impreterivelmente pela “produção de presença”⁶. A expressão cênica pós-dramática abdica de processos regidos por critérios prévios e dá relevância ao êxito da integração, do encontro face a face, o que justifica o teórico alemão Karlheinz Barck⁷ dizer que a performance é a “estética integrativa do vivente”. O valor da obra autobiográfica não é ser objeto apreciável, mas ato de recepção, assumindo o caráter efêmero e exaltando a subjetividade comunicativa intrínseca ao fazer teatral para reconhecer o vivente como doador e receptor de experiência.

A cognição como via exclusiva para compreensão do mundo e de si mesma impossibilita ter percepções sinestésicas. O saber da experiência apesar de invisível, é real e palpável por ser vestígio do acontecimento, por ser aprendizagem, transformação. Para Antonin Artaud⁸ apenas quando a fúria logocêntrica for acalmada nos fundamentos determinantes das culturas ocidentais é que poderá nascer o corpo e sua sabedoria (FABIÃO, Eleonora; 2008, p. 10). Por “corpo” entende-se uma estrutura complexa composta por outros corpos, um grupo de infinitas partes que relacionam entre si. Assim, o que define como aquele conjunto se apresenta são as diferentes velocidades de suas partículas. O corpo não é compreendido como forma, mas como força interativa, fadado à mutabilidade e ao estado constante de ser gerado (ESPINOZA, Baruch; 1677). Aqui reside o mais sublime dos poderes corpóreos: afetar e ser afetado; este é o cerne de trabalho da artista performática, seu motor é a afetação.

⁵ Vanguardista do movimento pós-dramático, Michael Kirby era estadunidense, faleceu no meu segundo aniversário, 24 de fevereiro de 1997. Dedicou a vida a fazer, teorizar e ensinar sobre tempo, performance, *happening*, autobiografia e fenomenologia nas artes cênicas.

⁶ Expressão famosa que deu nome à um dos livros do professor, escritor e filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht.

⁷ Karlheinz Barck faleceu em 2012 e era alemão, dedicou a vida a teorizar e escrever sobre todas as mídias artísticas, inclusive a própria literatura.

⁸ Francês, Antonin Artaud amou e doou sua existência ao teatro, faleceu em 1948, deixando o legado de obras como O Teatro e seu Duplo que chega a ser quase erótica à quem almeja o ofício da atuação.

O princípio transformador da experiência - intrínseco a autobiografia - por sua natureza de movimento, confronto, degenerescência, inquietude e questionamento, torna a performance flexível e multifacetada, gênero que não se enquadra em qualquer categoria que seja, que permite o surgimento de “zonas de desconforto”⁹ “onde o sentido move, onde espécies ontológicas híbridas, alternativas e sempre provisórias podem se proliferar. Porém, não se trata de um elogio à falta de clareza,” (FABIÃO, Eleonora; 2008, p. 7) essas zonas equilibradas pelas complicadoras culturais durante a ação performativa são evidências da complexidade, mutabilidade e fragilidade da sujeita e do objeto.

A espectadora é compositora dramática da performance com a qual está interagindo, seu corpo também é força interativa e sua presença e olhar são agentes fundamentais para concretizar a experiência. A implicação recíproca delinea um ambiente irreduzível, cuja duração vai desenhando uma paisagem comum propensa ao acidente. Por essa razão, “é incapaz de experiência aquele que não se põe, se opõe, mas não se expõe” (LARROSSA; 2002)

A performance tem por anseio e alimento a humanidade das partes contida neste, pacífico ou não, encontro. Segundo Hans Thies Lehmann toda experiência possui bipolaridade: o confronto súbito e a reflexão que se rompe e se duplica, ou seja, a elaboração das sensações desencadeadas a partir da lembrança posterior, também por isso, a meu ver, é impossível desvincular o ato performativo de seu viés político. Quando a inquietude da artista exige à ela opor, expor ou exaltar a existência e acaba por tornar isto ato público, já ali, entre a certeza e o questionamento, existe cenário propício ao debate e deslocamento de percepções, existe política.

O texto dramático como símbolo e corporeidade da imagem sinaliza a multiplicação de práticas criativas e a potência de envolvimento no território da experiência social, que tende a superar a força da experimentação estética. As práticas artísticas são sociais, não a simples “romantização” do real, mas o encontro entre a “razão dos fatos” e a “razão da ficção” (RANCIÈRE¹⁰, 2005 apud FERNANDES, 2013). O convite a criar significação em detrimento ao voluntário e passivo decifrar e compreender é, em seu âmago, a oferta a emancipar a própria criticidade, exercício que é fundamental

⁹ Expressão utilizada pelo crítico C. Carr a respeito do trabalho do performer norte-americano William Pope, 2002, p. 48 apud FABIÃO, Eleonora, 2008, p. 7.

¹⁰ Jacques Rancière é francês, sua pesquisa associa a arte e a política e teoriza a respeito da “partilha do sensível”.

para a vida em sociedade. Porém, ainda que os participantes estejam conscientes e presentes durante o ato raramente são conscientes dessa consciência.

A performance e a autobiografia são estudos que abrangem o pensamento corpo inteiro, o entendimento totalitário, estas linguagens, como bem disse Artaud, estão a meio caminho entre o gesto e o pensamento. O teatro, assim como a magia, é delicada arte de manipular símbolos para operar expansão de consciência e por isso, é tão raro. O desejo por exaltar a excentricidade ímpar do real é a tentativa de reencontrar o que Walter Benjamin¹¹ chama de “aura perdida” do teatro. Cada performer se lança à experiência como risco, perigo, prova, aprendizagem e rito de passagem, e leva consigo o expectador. A autobiografia é então transformadora para o corpo que a expõe e para o corpo que a observa. A escala de mudança entre o corpo antes e depois da experiência é sempre relativa e variável, oscilam entre um sopro e um renascimento (FABIÃO, 2008).

A performer¹² é aquela que dá a forma ao que nos atravessa. Se a experiência é “o que me passa”, a performer é a pessoa responsável por manipular símbolos e produzir objetos, palpáveis ou não, para criar a forma ao que me passa. O intercâmbio entre experiências é ainda mais eficaz quando a realidade não intelectualizada não só aproxima ouvinte e artista, como também estreita a relação da artista consigo mesma. A prioridade não é mais esvaziar a si para conceder lugar à uma outra e sim criar e recriar a mim mesma como fundamento criativo para a obra. A atriz como sujeita de si mesma e historiadora materialista da realidade que habita é capaz de fundar um outro conceito de tempo emergente do momento.

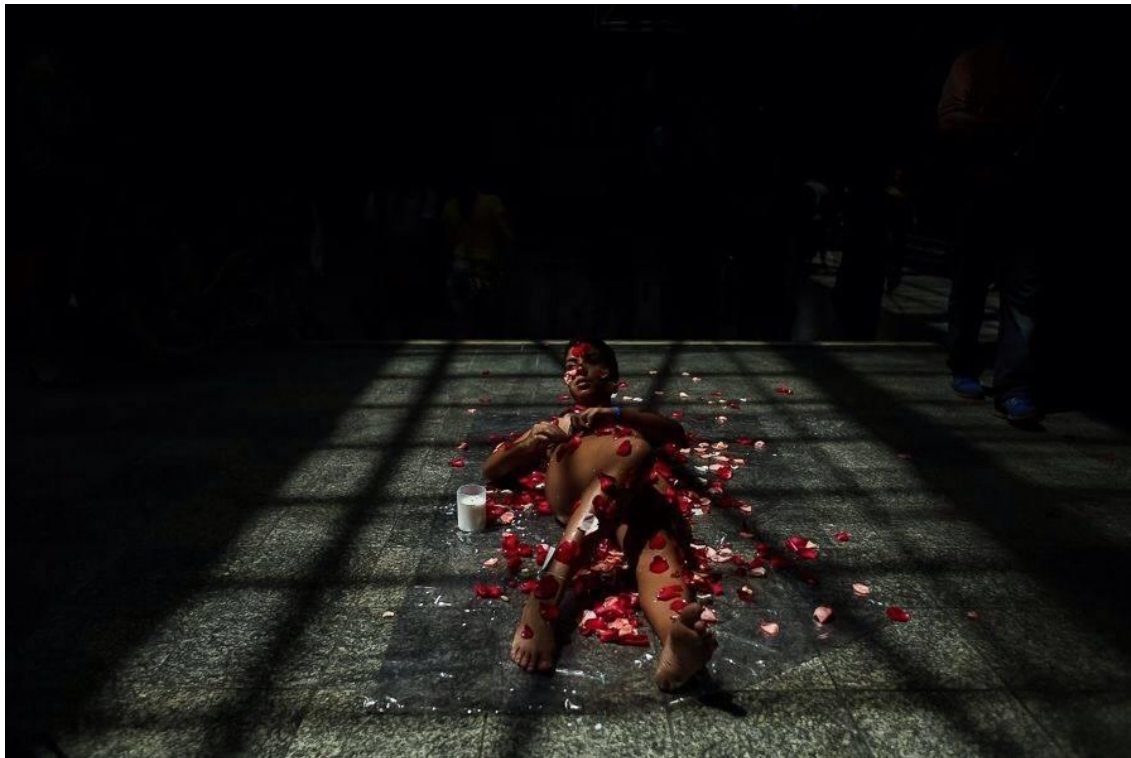
Sem querer desmoralizar as infinitas formas possíveis, a faceta cênica que preza pela minha identidade nas construções artísticas-sociais é, a meu ver, o que mais se aproxima da ideologia da representação. Eu que sempre carreguei crenças tão originárias em relação ao que eu queria do meu fazer teatral nunca supus que tal simplicidade pudesse vir a ser conceituada de maneira tão minuciosa, complexa e defendida como estética. Além de ser fonte inesgotável de material criativo, a performance e a autobiografia foi de início a oportunidade perfeita para a autogestão da minha carreira. Não depender de palco, arquitetura, texto dramático e personagem fictícia me deu a liberdade de contar sobre as minhas emergências e poder ser vista, estar no meio e botar o corpo pra jogo por mim e

¹¹ Walter Benjamin era judeu alemão, faleceu em 1940, foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo.

¹² Etimologia da palavra performer: prefixo “former” aquela que dá a forma, que faz, antecedido por “per”, prefixo de origem latina para movimento, movimento através.

a troca de possuir à mim. Assim como disse o performer mexicano Eduardo Flores, “a matéria da performance é a vida.”

Figura 1 – Clara Maria Matos (eu) deitada no chão coberta de pétalas.



Fundição Progresso, Lapa. Rio de Janeiro, 2015. Foto: Emanuel Lavor

1.1 CENA I: CARTA À URINA - SOBRE OBSEÇÃO E REPULSA

Brasília, 2014, 07. Abril. Aquele tempo que não é nem começo nem meio. Aviso na porta: Hoje não haverá aula, vá a exposição Obsessão Infinita de Yayoi Kusama e traga uma performance na próxima semana. A água empurra o ventre, que empurra a barriga e toca o útero, incha os quadris solta e retrai os lábios da buceta. Incomodada, mas mansa, silenciosa: é quente e sedosa a sensação de se render. A precisão do impulso é o que determina se a urina vai ou não vai tocar na minha perna. O ato mais originário ao ser humano e minha maior contradição: o xixi é as minhas bolinhas! A Yayoi é obcecada e repudia bolinhas, o xixi é as minhas bolinhas. Foi o que foi: giz, sobre, giz, obsessão, giz, e repulsa, giz, circulo, eu em pé no meio. E então, xixi. Xixi. Xixi. Xixi. Xixi. Xixi. Vestido branco como pano, mulher nua de quatro faz movimentos circulares para apagar o giz na madeira, pinho para limpar e disfarçar o cheiro. Vestes confortáveis e caminhar tranquilo. Não há nada a ser dito ou ignorado, o ato se basta. O sentido deixo por conta

de quem vê. Eu sou viciada na compressão gostosa que ativa toda região pélvica enquanto retenho a urina que tão convincente e persuasiva me faz incompetente em retê-la. Sala de casa, escada, canteiro de plantas, estacionamento, árvore, porta de banheiro (quase), banco de carro, todos esses espaços conhecem meu cheiro ácido. Sempre fui boa em não deixar vestígios, falar em voz alta é tornar verdade. Como eu poderia assumir que quando eu vou me excitando com algum assunto e vão se colidindo os entendimentos e eu sou por dentro e minha mente exige a manifestação no corpo sempre me falta os impulsos e toques certos para o gozo, então resta o mijo? Eu me escondo e sinto o extremo de mim no momento ínfimo entre o ápice e o alívio. Ufa. Se ninguém vê ainda é performance? Pois deixe que vejam, deixe que a mulher em pé molhe o chão de madeira expondo no tecido transparente os fluidos líquidos rejeitados pela sua víscera. Sobre obcecação e repulsa. “Achei tão sessentista”, disse Simone Reis, “não tente arrombar portas que já estão abertas”. A revolução começou antes da marcação temporal dos séculos, seguiu até o meu nascimento e continuará ainda que eu morra. A arte não é sobre “arrombar portas que já estão abertas”, é sobre poetizar maçanetas.

1.2 CENA II: CARTA À LOUCURA - SOBRE CAMISA DE FORÇA

Não saberia precisar o momento em que o ser humano, refém do sistema que é criador, passou a entender outro ser humano como a imagem mais distante de si mesmo e exilá-lo. Mas o fato é que eu ainda vejo e a história conta, desde muito tempo, as milhares de percepções marginalizadas só por assimilar à contradição da força humana e, por isso, as funções estruturais cotidianas não mais imperam sobre seus atos. A falta de diálogo entre excesso de tirania e excesso de pensamentos inadequados à ordem é o que constrói os hospícios. Arrancadas a força ou por métodos persuasivos, algumas milhares de pessoas em todas as partes do mundo são escolhidas, por uma seleção surda ao indivíduo mais interessado, para habitar prédios de baixo financiamento público com acomodações e auxílios à higiene pessoal precários sob a premissa de que aquele ambiente será favorável à capacitação de retorno a vida em sociedade. É assim como acontece na prática. Vidas inteiras presas sem o direito à contra resposta e sob apoio do Estado. Os meus impostos querem ser mais que isso na vida. É preciso hábitos terapêuticos: alimentação, artes, esporte, escuta e por consequência, exercício à dignidade. Eu mal sei lidar com meus traumas. Não fosse minha família, amigos, oportunidade ao afeto, estabilidade financeira, suporte emocional e psicológico, eu já teria

cedido a mim mesma. Não foram poucas as injustiças que vi e vivi e ainda mais foram as vezes em quem olhares atentos não deram credibilidade a minha dor. Não foram poucos os embates que criei dentro de mim e nada pareceu acontecer ao mundo. Não poucas as lutas foram perdidas a quem monopoliza tempo de fala, mas as regras esquecidas como regra, naturaliza. As sociedades gostam tanto de cimento que falta espaço para a existência. O contexto é propício à perda do seu próprio eixo. Uma das comidas favoritas da loucura são entes queridos incrédulos que preferem temer o convite da vida ao amadurecimento e tornar patologia a singularidade que incapacita alguém que ama a conversas pelos códigos que opera a massa. A loucura se alimenta de quem acredita nas metáforas, esquece que são metáforas e as trata como verdades, assim como a moeda, metáfora do cobre, perde seu valor quando tida como verdade. Toda mentira só é mentira por servir à uma verdade única. A comunicação é abstração, a linguagem é via de acesso, não conteúdo. As pessoas não se importam em conversar sobre o que importa, não acessam seu humano, os dias já estão cheios de afazeres e privações das inutilidades importantes. Os seres humanos não parecem querer entender a sabedoria da natureza, não entendem nada de ciclos: não respeitam doenças, tristezas e nem felicidade. E digo mais! Foi um humano, fazendo ser humanice, que inventou a embalagem de plástico, mesmo que já existisse a ideia das cascas de frutas. Povo louco. As pessoas não notam as coisas que importam e quando notam, perdem a capacidade de se comunicar com os outros. A forma como se dá a interação entre o que é externo e interno determina como opera os paralelos e entendimentos do mundo. Eu fico imaginando como deve ser o estado interno de quem entendeu o mundo de tal jeito a ponto de perder a capacidade de abstração e transmissão por termos familiares aos outros, mas há algo de universal no olhar. Pena que a indústria farmacêutica é cega e gananciosa, distancia o humano do seu poder de cura pra vender o vício da busca por ela. Ninguém nunca pergunta o que as crianças acham, então, eu, por falta de outras, tive que ser a pessoa a enfiar uma gaiola cheia de remédios tarja preta na cabeça na esperança de que percebam que estamos (note a conjugação verbal em nós) aprisionando cérebros. Eu fui de Brasília à Lapa, no Rio de Janeiro só para que mais gente pudesse pensar a respeito. Foi dada à a dadiva do tempo, mas consciente da mortalidade, eu me travisto de revolução como escolha brutal e suave de ir findando a vida. “No osso da fala dos loucos tem lírios”, Manoel de Barros.

Figura 2 – Clara Maria Matos (eu) tirando gaiola da cabeça, nuvens ao fundo



Performance para vídeo “Ocupação Resistência Valente.”
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=a7xLopqMOU4&t=370s>
Esplanada dos Ministérios, dezembro de 2015. Fotos: Nelminha Araújo.

Figura 3 – Clara Maria Matos (eu) tirando gaiola da cabeça, nuvens ao fundo



Performance para vídeo “Ocupação Resistência Valente.”

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=a7xLopqMOU4&t=370s>

Esplanada dos Ministérios, dezembro de 2015. Fotos: Nelminha Araújo.

1.3 CENA III: CARTA AO MIOJO - ENTRE A PONTA E A QUEDA

Como não se deve fazer arte:

1. Deixe a panela d'agua esquentando
2. Vista um suporte escrotal masculino para balé, encha de papel para dar volume,
3. Jogue quinze miojos na água fervida, calce sapatilhas de ponta, espere três minutos
- 4 Deixe a Sandy cantar o turu turu tatuado no peito dela.

Sua não-arte está pronta e deve ser devorada imediatamente.

Fim

Figura 4 – Clara Maria Matos (eu) usando sapatilha de ponta e protetor escrotal para ballet, enquanto pisa sobre miojos no chão.



UnB, 2014. Foto: Natalia Solorzano.

Figura 5 – Clara Maria Matos (eu) girando sobre a sapatilha de ponta, miojos no chão.



Universidade de Brasília, 2014. Foto: Natalia Solorzano

Figura 6 – Clara Maria Matos (eu) usando sapatilha de ponta, caída sobre miojos.



Universidade de Brasília, 2014. Foto: Natalia Solorzano.

1.4 CENA VI: CARTA AO TEMPO – PELE PETÁLA

“Se você olhar bem existe um traço sutilmente desenhado entre as flores e a pele da mulher. Eu percebi pelo cheiro. Passei a ver pétalas como as camadas que carrego no rosto que se murcham em rugas. A cadeira se constrói no afeto do fato de minha mãe ter escolhido seus balanços para me acalentar o peito no início de meus tempos. Mas não deixa escapar a imagem do outro extremo: O frescor da velhice. Gosto de tudo que é contraditório coerentemente. O barbante tem aqui o nome de fio da vida. A linha que se abre em brecha para o mundo entrar em mim, atravessa minha buceta e paira sobre as minhas mãos para que eu possa tecê-la. Ou só é um barbante mesmo. Confesso, eu fiz as horas caminharem mais ligeiras. Alguns minutos enrugam minha pele-pétala mais do que a habitual. É bonito ver murchar.”

Clara Maria Matos; setembro de 2014

Técnica: Pétala sobre pele com cola de Tapioca.

Figura 7 – Pedaco de papel amarrado ao meu pé. Pétalas vermelhas ao fundo.



Galeria Espaço Piloto, setembro de 2014. Foto: Barbara Lopes.

Meu corpo como peça de arte e esse poema como os dados técnicos-poéticos da obra. Eu quis ver meu corpo envelhecer, rugas surgirem na pele lisa, o tempo transcorrer num só dia, pedi ajuda à poesia que logo colou flores nas minhas curvas, dedos e buceta.

Figura 8 – Eu deitada, rosas amarelas de ipê coladas ao meu corpo, mãos ao redor.



Universidade de Brasília, setembro de 2014. Foto: Pedro Cortez

As pétalas vestem a nudez sem deixar de despi-la. O cheiro que escorre das minhas pernas mistura ao vagaroso secar das cores e atrai insetos e pessoas. Olhos por vezes carinhosos, outros eróticos, mas sempre olhos. Toques por vezes tímidos, por vezes sedosos, mas sempre toques. A cola de tapioca encosta a pele, enrijece a forma, mas a pele ainda tão macia. Ao longo das vezes em que esta obra veio ao mundo os símbolos da cadeira e barbante foram se perdendo para dar espaço ao que é irreduzível: as pétalas e o tempo.

Figura 9 – Eu deitada no chão, pétalas vermelhas coladas ao meu corpo.



Fundição Progresso, Lapa. Rio de Janeiro, janeiro de 2015. Foto: Emanuel Lavor

ATO II - FÉRTIL

“O Demiurgos — dizia meu pai — não teve o monopólio da criação, a criação é privilégio de todos os espíritos. A matéria goza de uma infinita fecundidade, uma inesgotável força vital e, ao mesmo tempo, um poder sedutor de tentação, que nos atrai para moldá-la.” (SCHULZ, Bruno. 1983, p. 33)

O esmiuçar solitário da doutrina cênica exige, mais cedo ou mais tarde, companhias. A estruturação de sistemas sociais não é só escolha, mas necessidade à sobrevivência e todas manifestações humanas, inclusive as artes. Estar em um ambiente acadêmico pressupõe ao aluno o exercício de abstração de conhecimento a partir de inúmeras metodologias. Ao longo da minha pesquisa em performances autobiográficas, por exemplo, fica evidente os estímulos à apreensão e compreensão do que me cerca e de mim mesma. Porém pouco é debatido quanto a aprendizagem subterrânea contida no simples ato de estar em uma agrupação de pessoas.

Ao longo do meu período universitário, tive de conviver e produzir ao lado de pessoas que não foram minha escolha, apenas uma coincidência de termos ingressado na universidade na mesma época e por isso, formarmos a mesma turma. Composto os calouros do segundo semestre de 2012, eu passei por montagens como *Cenas de uma Carnificina*, sob direção de Bidô Galvão, *Contaram-me certa vez*, sob direção de Giselle Rodrigues e *O Bebê de Rosemary*, sob direção de Felícia Johansson. Este último foi minha primeira experiência de temporada na cidade, fora da universidade. Sem deixar de citar o grupo de pesquisa em Interpretação e Movimento, extensão do primeiro semestre até o quarto, com fundamentos em Pina Baush¹³ e *La Fura Dels Baus Murs*¹⁴, sob direção de Fernando Villar.

Posterior à exposição e experimentação dos conteúdos de cada curso, quando me era exigido relatar o que aprendi no período de montagem e conclusão desses projetos, ou seja, quando, como já previa o plano de curso, era tempo de avaliação, eu não podia deixar de enfatizar a importância das relações humanas como mérito de aprendizagem. Estabelecer contratos, definir prioridades e funções, encontrar dinâmica de ensaio dentro

¹³ Pina Baush era alemã, viveu entre 1940 e 2009, quase 70 anos dedicados à coreografar, ensinar, dirigir e dançar. Vanguardista da auto biografia e da auto expressão subconsciente na dança, Pina não prezava por corpos esbeltos e jovens, mas sim por corpos com histórias que pudessem contribuir para a criação coletiva.

¹⁴ “O primeiro *smartshow* da história, ilustra as características mais proeminentes das cidades do futuro, as cidades inteligentes que tanto são cobiçadas.” Extraído de <https://www.lafura.com/en/works/m-u-r-s/>.

de um processo dito horizontal é só uma pequena parcela nas exigências e não é já não são tarefas simples. A subjetividade da experiência pluraliza a percepção de um mesmo fato e, uma vez que a subjetividade é interação da alteridade com o próprio corpo, os corpos envolvidos no processo são a agente, a receptora e o corpo do próprio processo.

A tentativa por essa organização interpessoal é algo que vimos em diversos grupos contemporâneos pelo mundo como The Living Theater¹⁵, Teatro da Vertigem¹⁶ e citando Brasília, Corpos Informáticos. O poder de escolha ao ingressar aos Corpos pra mim foi essencial para que eu vislumbrasse o que seria trabalhar ao lado de pessoas que acreditavam e confluíam para a mesma estética de trabalho que a minha, a performance e a autobiografia. A orientação e concessão de espaço da Dra. Maria Beatriz Medeiros proporcionou as primeiras exposições das minhas obras. Nesse mesmo ano, ingressei ao LPTV, Laboratório de Performance e Teatro do Invisível, conduzido por Simone Reis. O grupo era, no Departamento de Artes Cênicas, o mais próximo de uma seleção de pessoas com as quais eu escolheria trabalhar, porém, por acontecimentos pessoais, dificuldades com instalações no departamento e pouco tempo disponível para trabalho acabamos nem apresentando apesar de ter guardada até hoje uma sugestão à estrutura da montagem. Aqui, atentei-me a necessidade de sensibilidade ao outro, a pequenez da academia em detrimento ao que é humano e que falecimentos de entes queridos exige sensibilidade de todo o grupo para lidar com o fato.

Paralelo a isso, vivenciei agrupações anarquistas independentes de Brasília, atuei em espetáculos como *Chá de Fúrias* e *Bloco Musical Existencialista Quântico* produzidos e criados pelo intercâmbio entre alunos de música, teatro, antropologia e cinema da Universidade de Brasília, da faculdade Dulcina de Moraes e membros da comunidade artística brasiliense. O último coletivo do qual fiz parte ainda por intermédio da universidade, que me concedeu a oportunidade de participar pela primeira vez de grandes festivais da cidade: Prêmio Sesc do Teatro Candango e Cena Contemporânea, foi a agrupação teatral Amacaca, dirigida por Hugo Rodas, montamos *Punaré e Baraúna*.

¹⁵ The Living Theatre é uma companhia de teatro Off Broadway fundada em 1947 em Nova York. É um dos mais antigos grupos de teatro experimental ainda existente nos Estados Unidos. O ímpeto pelo fim das fronteiras entre palco e plateia, entre arte e vida, atores e público, acompanha também a vontade dos fundadores, a atriz e diretora Judith Malina e o seu marido pintor, cenógrafo, diretor Julian Beck por um sistema horizontal de produção cênica, porém ainda é são os dois o cerne da coordenação e continuidade do grupo.

¹⁶ O Teatro da Vertigem é um grupo experimental baseado na Mecânica Clássica aplicada ao movimento expressivo do ator. Buscando desenvolver a ocupação de espaços não convencionais, o grupo paulista atua há mais de duas décadas na cidade com obras autorais fundamentadas a partir de residências e incubadoras coletivas.

Apesar de ter que conviver com hierarquização nos momentos de fala, demérito ao trabalho do coro, falta de pesquisa quanto ao objeto da peça: o nordeste, e por consequência, a obra reforçar estereótipos, romantizar a seca e suas consequências e desmerecer a multiplicidade cultural de uma região brasileira inteira, foi um grande aprendizado quanto à entendimento de grupo, dinâmicas reais do ofício de atriz na cena teatral brasiliense, trunfos quanto aquecimento vocal e corporal e percepções preciosas sobre sabedorias da cena que só Hugo conseguiria transmitir. Sou grata pelo tempo, pelo espaço, pelo conhecimento, ou seja, pela experiência.

Ainda assim, reconhecendo as facilidades e limitações da autogestão, persistia em mim a vontade por me sentir pertencente à uma família de artista que eu pudesse chamar de minha e interferir e produzir livremente. Depois de voltar de São Paulo com a negativa da seleção de novos integrantes pra Universidade Antropofágica do Teatro Oficina, eu decidi que usaria meus receios pra fazer algo grande e iniciei meu projeto de direção. Eu queria que fosse possível um processo colaborativo onde a auto expressão subconsciente fosse a referência fundamental. Incorporada à estéticas performáticas e sinestésicas, não queria texto, queria contextos fluídos que funcionassem como gatilhos para o improviso.

“Teatro pode surgir de qualquer coisa. Ele é determinado e definido por um grupo de pessoas que estabelece um modelo de trabalho ou estrutura a ser explorada e experimentada com ideias, imagens, conceitos, temas ou estímulos específicos que podem incluir música, texto, objetos, quadros ou movimento” (ODDEY, 1994, p. 1).

Eu não tinha nada, senão a vontade. A entidade artística, assim como a dinâmica e as funções grupais, foram sendo descobertas através dos ensaios, geradas a partir de associações, sobreposições, variações, contrapontos, dissonâncias, como uma colagem das individualidades dos atores e diretora, e da observação do próprio grupo. O material inicial, no caso do meu projeto de direção, foram os rascunhos de cada integrante, mesmo que os impulsos andem errantes, em todas as direções, por vezes a confusão se manifesta, qualquer coisa que houvesse eletricidade poderia comunicar se canalizado na direção correta (CHAREST, 1997 apud DUNDJEROVIC, 2007).

A única forma de encontrar a forma e decifrar os códigos de acesso à criação é a partir da experiência. A medida que as experimentações foram sendo propostas e eixos entre desejos do grupo foram surgindo, eu, como diretora, estabeleci pilares dramáticos que desenharam uma sequência de cenas e deram forma ao nosso argumento. Já o preenchimento disso, assim como Lawrence Halprin sustenta, foi através do envolvimento criativo no fazer, do qual, na verdade, a estrutura emerge, porque a forma de qualquer coisa é o processo. Consciente da inexistência de um código absoluto e

compondo sem rubricas nem encenação estática, optei por partir de processos, explorações, acasos, aberturas, estados emocionais, e irracionalidade (HALPRIN, 1969).

A política do corpo não distingue criatividade entre emocional e física, mas, a título de reflexão, é possível entender os recursos como internos ou externos. De um lado, a vida interior da artista fornece os sentimentos e entendimentos da cena, de uma situação ou de uma associação de ideias, ou seja, fornece material para recursos; enquanto do outro, a entrega e disponibilidade às interações e circunstâncias externas também operam como matéria prima a ser lapidada. O trampolim para a criação, os recursos, são então a relação da atriz com a alteridade e subjetividade, suas experiências.

O convite ao desenvolvimento cíclico e subjetivo respaldado ao processo técnico e metódico, a partir da troca de aptidões presentes no grupo, provou ser um sistema eficaz para o trabalho da performance e autobiografia em coletivo. Por cíclico quero dizer algo estrutural, mas não linear, no qual o espetáculo, uma vez estreado, fiel à constante mudança e renovação, produz materiais a partir de qualquer pilar da peça. Desta forma, o ciclo cênico opera como acordo silencioso entre os atuantes no palco e seu preenchimento pode ou não ser improvisado.

A minha função na composição final do trabalho como diretora e arte educadora é de ser o olhar externo facilitador para permitir que atores e atrizes se preocupem unicamente com as lógicas internas e poesias ocultas. Aqui reside o mais fantástico e intimidador mistério da condução cênica: a desenvoltura para saber quando aderir, preservar, organizar e anular galhos do tronco da obra para que a forma final seja congruente, irreduzível e cativante como unidade.

Teatralidade é amálgama, processo de junção de várias formas e tradições artísticas, imagens potentes e expressão física. O teatro colaborativo possibilita às diretoras enfatizar o imagético e as experiências pessoais sobre a linguagem, referentes sobretudo às circunstâncias políticas e sociais (DUNDJEROVIC, 2007). A exemplo disso, tenho a minha segunda experiência na função de direção, a peça *A Quartinha*. Completamente autobiográfica, Irapuan Sobral Filho, em cena com seu filho Ely Janoville, ritualiza a história real de um vizinho da rua de sua infância no interior da Paraíba. A vontade por contar e moldar a vida foi o que me levou às minhas peças.

2.1 CENA IV: CARTA ÀS MINHAS CRIANÇAS – O CENTRO PERTENCE AO TODO

Os meteoros sempre foram escorregadios e próximos, mas nós, apegados à segurança do que faz sentido ou do que sacia as lógicas físicas, nos poupamos de caos e cerimônias quando os astros, de tempos em tempos, decidem dançar embriagados rente as nossas cabeças. Sob trilha sonora original com cheiro d'água e dramaturgia própria, *O Centro Pertence ao Todo* conta sobre memória, resgate de identidades, infância, mas não é dedicado ao público infantil, ao contrário, traz à tona questões existencialistas e questionamentos extremamente elaborados. A trama, germinada entre a espiral e a curva, inicia dez anos depois do princípio: Quatro amigos, Cosme, Tita, Quim e Zé, se reencontram para abrir a caixinha que há dez anos esperava aquela noite para, junto dos rastros luminosos, romper com segredos abafados. Porém, os meteoros invadem a cena antes que possamos ler as cartas e nos transporta para o dia em que elas foram escritas. A infância é propícia ao humor, ao lúdico, à poesia e à questionamentos sinceros que pertencem ao humano, mas foram desbotados em nós pelos anos. Através do olhar infantil e da voz da sereia, a peça passeia entre o sonho e os anos vividos, a consciência e a dúvida, a embriaguez e a inocência e bruscamente, nos abandona, emancipados e curiosos. A nós, importa o questionamento mais do que as respostas. O título surgiu da constituição horizontal que rege esse coletivo e, tanto quanto outras sutilezas da obra está presente propositalmente a fim de não só propor, mas afirmar novos meios de operar a vida.

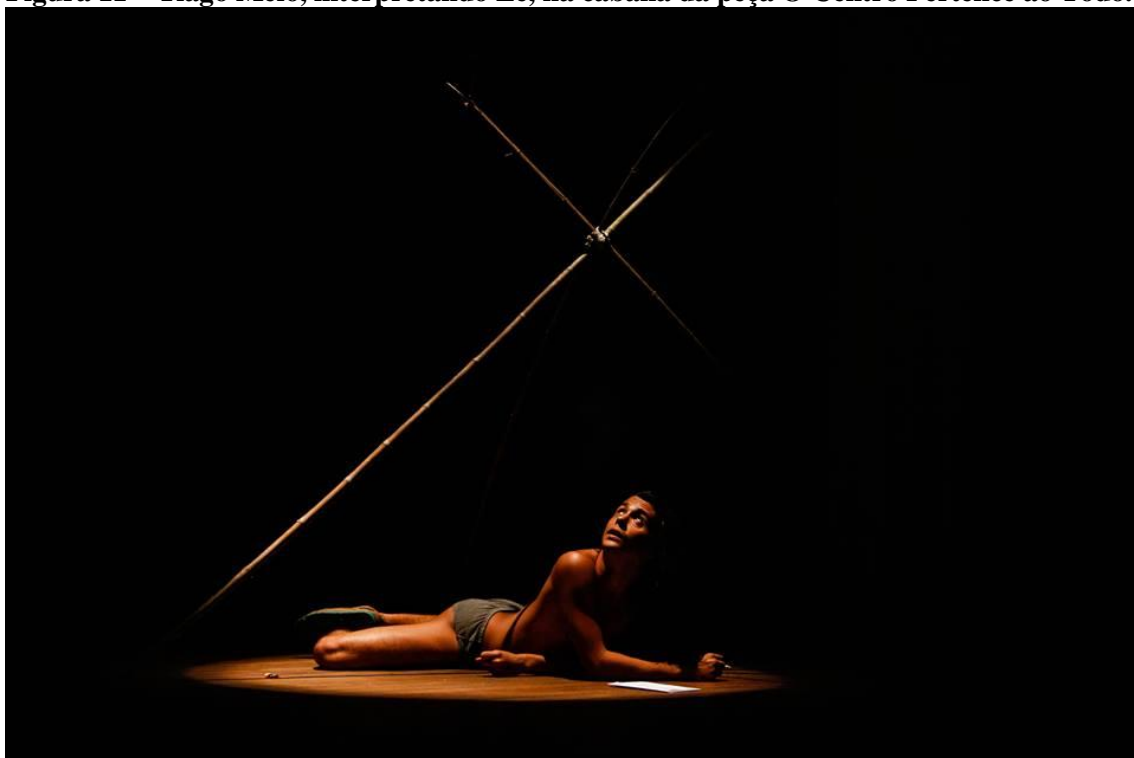
Quem é louca de aceitar começar uma peça sem ter nada? Quatorze pessoas, foram elas insanas o bastante ao resgatar seus rascunhos, suas antigas ideias para servir de tecido ao nosso retalho. As três direções, geral, musical e visual, eram virgens, e apesar de ter doído, foi gostoso e inesquecível. O som era um quinteto armorial, composto de pífano, violão, pandeiro, rabeca e cavaquinho. A voz era da sereia, mulher trans guerreira, chamada Loucas Figueiras. Agora minhas crianças, à elas eu devo tudo. Eu tinha esquecido sobre acreditar em mim mesma, sobre fazer parte de algo que é maior que eu, sobre como os questionamentos infindos intrínsecos à existência são bem mais divertidos quando antecedidos por um pum e seguidos por uma piada bem besta. A vida me esmaga, mas eu entro pelas frestas e conquisto meu lugar de fala. Esquecem de avisar que pra fazer nascer uma obra é preciso a sabedoria de manejar família e eu, aonde for, levo comigo a minha.

Figura 10 – João Quinto, Laura Luna, Tiago Mélo e Emanuel Lavor. Cena da peça O Centro Pertence ao Todo



UnB, Dezembro de 2015. Foto: Nathalia Azoubel

Figura 11 – Tiago Mélo, interpretando Zé, na cabana da peça O Centro Pertence ao Todo.



Sala Plínio Marcos, Complexo Cultural da Funarte – DF. Abril, 2016. Foto: Nathalia Azoubel.

Figura 12 – Da esquerda para a direita: André, Ely, Loucas, Gui e Moska na peça O Centro Pertence ao Todo.



Sesc Garagem, 913 sul. Setembro de 2016.

Figura 13 – Da esquerda para a direita: Alessandro Moska, Tiago Mélo, André Luiz Ferro, Guilherme Martins, Yaminah Garcia, Ely Janoville, João Quinto, Clara Maria Matos (eu), Gabriela Rabelo, Emanuel Lavor, Loucas Figueiras e Kabe Rodriguez.



Sala Plinio Marcos, Complexo Cultural da Funarte – DF. Abril de 2016

2.2 CENA V: “CARTA A DEUS” – A QUARTINHA

“Antônio de Dora, da Malhadas das Flores, contando, na porta do mercado de Jatobá, como foi a ida do filho dele, Geraldo, chamado de Cancão de Dora, pra São Paulo. A peça enfatiza a fala única e triste do pai, indefeso perante as agruras do destino, que perde a sua família, seu filho único, para o trabalho fora da roça. E a peça conta a ânsia de liberdade do filho que, entretanto, carrega na memória, a genética de sertão: de voltar, resumida na água que ele guarda em um recipiente chamado de Quartinha. Seu esforço de poupar a pouca água de beber fica inútil quando a tal Quartinha quebra e ele bebe a água da cidade grande, da qual se torna membro da engrenagem. Resta-lhe, de saudade, um pequeno pedaço que conseguiu pegar e guardar, para levar de volta, se um dia voltar, e com o qual 'tempera' a água que bebe.” Irapuan Sobral Filho

Nas rachaduras no estado mais próximo dos trópicos, Deus deu o barro, que quando moldado em forma de quartinha, dá uma textura fresca à água que ali continha. Aprendi com Irapuan a chamar todas as minhas manifestações poéticas de carta à Deus. A sabedoria de quem cresceu em novenas e conhece a humildade das rezas é o arripio em forma de palavras. Filha de Maranhão com Piauí, aliada à João Pessoa na pessoa de Ely e à Natal na pessoal de Emanuel, esta carta à Deus, cujo nome é Quartinha, honrou as raízes invisíveis por debaixo das cadeiras, entre os pés dos meus familiares, sob vista de quem conhece essa realidade, diante da saudade de quem também é parte dessa história brasileira, porque ainda que esta seja uma, é várias dentro dela mesma. Não foi Cancão que faleceu nas ruas de São Paulo, senão toda uma nação. Não é esta a única quartinha que quebra ao atravessar todos os cantos nordestinos, passar por Minas Gerais e chegar à capital paulista. Se eu tenho meu leito de descanso e comida no fogo então eu devo honrar a quem, antes da minha vida, antes de saber que eu existiria, garantiu, por amor ao próprio sangue, que meu futuro seria diferente. Existe um estado de ondular, como boiar depois da quebração das ondas, que só sente quando cultuamos nossos ancestrais. Existe um estado único, de ser você e o universo um, quando perdemos as linhas que delineiam nós mesmos e minha voz grita por um povo. A fome, a seca, a desigualdade e ignorância persistem e tudo indica que meu século de passagem neste planeta não fará diferença significativa pra em morte dizer que foram erradicadas, mas não deixaremos de lembrar, não deixaremos de tentar. Os palcos, os teatros hão de ouvir ainda muito falar de onde eu vim até que um dia as crianças de lá possam brincar distraídas, domar cavalos e comer laranjas do pé, e sua única função real será exaltar à quem dessas terras fez progresso.

Figura 14 – Irapuan Sobral Filho e Ely Janoville entre árvores e folhas secas.



UnB, setembro de 2016. Foto: Nathalia Azboubel.

Figura 15 – Irapuan Sobral Filho e Ely Janoville, com o violão na mão, apoiados à uma árvore.



Setembro, 2016. Foto: Nathalia Azoubel.

Figura 16 – Irapuan Sobral Filho sentado e Ely Janoville em pé. Quartinha e viola caipira ao fundo. Cena da peça A Quartinha.



Sesc Garagem 913 sul. Setembro de 2016. Foto: Charlene Sobral.

ATO III - GRÁVIDA

“Mundos frágeis adquiridos no despedaçamento de um só. E o saber do real múltiplo. E o sabor dos reais possíveis. E o livre jogo instituído. Contra a limitação das coisas. Contra a forma anterior do espelho.”
(Orides Fontela, 1969 apud Maria Beatriz Medeiros, 2011)

As cadeiras são obstáculos pra que alcance o signo fundamental do teatro, meu corpo. A ânsia por prazer presente no meu físico e intelecto nunca foi ouvida e a sociedade corcunda espera que eu seja como ela. Caso eu não queira abdicar de mim, o suborno capital dará um jeito de fazer turbulenta minha caminhada, mas quando me perguntaram o que eu queria ser quando crescesse fingiram não ver que eu já existia. O que sempre esteve entre a minha criança e a capacidade de fazer as coisas? A escola. A sociedade encouraçada pensa que a escola é formadora de aptidões, desenhista de folhas em branco, cega aos traços individuais latentes desde o nascimento. Antes fosse pontes para seres pensantes, críticos, alegres, degustadores de saber, ao invés de indústria rígida de métodos previamente estabelecidos que replicam, através de gerações, como transformar crianças coloridas em adultos cinzas, dispostos a serem úteis ao sistema guloso.

O fracasso escolar é resistência contra todas as verdades, verdades que, na verdade, são mentiras muitas vezes repetidas¹⁷. A negação de abstrair história contada pela versão dos dominadores, matemática pouco cotidiana, geografia sem política é resistência, mas essa negação aparente quiçá seja só um pedido silencioso pelo toque. As culturas ocidentais por prezar pela cognição em detrimento às sensações institucionalizou e naturalizou hierarquias. A disparidade entre a importância com que são tratados as áreas do conhecimento é também razão favorável ao fracasso escolar e à existência de tantas trabalhadoras frustradas. O ensino do teatro, mais do que outras matérias curriculares, tenta não abster suas atividades dos princípios de alteridade, subjetividade e transformação - que pressupõe a presença do corpo - e talvez por isso seja desvalorizada perante as outras.

“O corpo tão nosso, tão íntimo, tão pessoal e intransferível, que sente para pensar e pensa para sentir, sujeito e objeto de todas as formas de ser e estar no mundo, ainda é o grande fantasma da humanidade. Nas sociedades ocidentais, jamais ele esteve tão aparentemente liberado, tão permissivo, tão exposto, tão consumido, mas também jamais foi tão vigiado, controlado, submetido e punido como agora.” (MEDEIROS. 2012, p. 1).

As sabedorias que tangem ao cotidiano e à cidadania se distanciaram da escola e junto delas perdemos também o olhar atento ao corpo. Por mais etérea que pareça, a inteligência corpórea é essencial à formação de terráqueos sadios. Além de dialogar com traumas arraigados no físico e distantes de conceitos, também propicia interação consciente com a cidade, arquitetura, crenças e estilo de vida, possibilitando seres ativistas do cotidiano. O corpo infantil já vive sob os preceitos culturais que definem gênero, tonalidade da pele, peso, estatura, forma, mas ainda brinca. Os anos vão sobrecarregando as feridas de preconceito e o intelecto maldito e mau dito vai atrofiando qualquer outra memória que não seja a cognitiva. O corpo, para além dos ossos que o ergue e da pele que o delinea, é o conjunto de partículas que interage em diversas velocidades às composições da natureza que o cerca, é fruto da sociedade que o amamenta, é tão receptor quanto propositor.

À mesma maneira, o texto também recusa o papel de mero significante para tornar-se significado próprio preenchido de si mesmo. O teatro pós-moderno não preza por discurso findável, mas sim pela busca semântica a partir da mediação de conteúdo. Uma vez que não existe distinção entre contexto social e movimento artístico, a pluralização

¹⁷ Referência à famosa expressão de Estamira Gomes de Sousa, brasileira, tornou-se personalidade ícone para a visibilidade da luta pelos direitos à saúde mental, faleceu em 2012 aos 70 anos.

das dinâmicas da presença exigem então que repense a formação pedagógica dos profissionais da cena, tanto aqueles que seguirão carreiras artísticas, quanto os que produzirão pesquisas, materiais acadêmicos e fundamentarão outros para o mercado. Por pedagogia das artes cênicas entende a prática e a reflexão das finalidades, condições, métodos e procedimentos relativos aos princípios do ensino e aprendizagem da expressividade cênica.

Portanto, aquilo que muitas vezes é vivido como um simples exercício ou imprecisa experimentação é o próprio germe dessa modalidade estética, o próprio produto, já que o teatro, entendido a partir da autobiografia e da performance, é acontecimento e presença. A preocupação da atriz é preservar a presença cênica sem tensões, desprovida de qualquer precipitação, embora sempre alerta, enquanto, o espectador é convidado a tecer elos e configurar relações. Acredito que isto não só abra brecha para infinitas novas produções teatrais e multiplique drasticamente o entender pedagógico do teatro, como também dispõe espaço para que vá além de professor e aluno, amador e profissional, que as pessoas envolvidas mergulhem nos processos cênicos pela busca da compreensão e emancipação pessoal.

A necessidade contemporânea por abranger novos modos de percepção obrigou a docente a seguir por uma concepção interdisciplinar, onde espaço, corporeidade, sonoridade, movimento, tempo e textura constituem elementos formais que, devidamente explorados, podem oferecer cada qual um discurso artístico, atribuindo à obra caráter híbrido. O texto é só um elemento entre outros imerso ao complexo gestual, visual e musical dos atos cênicos. Sem estar necessariamente tributária à uma fábula, a experiência sensorial enfeixada no corpo de quem atua cruza ao desafio de tornar expressiva ao outro sob os moldes teatrais.

A fragmentação, a abordagem descontínua do argumento e a livre adaptação de temas e textos clássicos influenciam a produção teatral contemporânea e por consequência, o ensino do teatro nos dias atuais. Adepta às metodologias autobiográficas na função de performer, atriz e diretora, entendi que os processos eram o produto e que as tarefas básicas da líder eram então administrar a ação, operar a estrutura, e funcionar como fomentadora de dramaturgia (O'NEILL, 1995), ao invés de ser fiel às rubricas e encenações propostas na peça escrita. O produto teatral é do aluno; imagens, textos e discurso da professora são apenas mediação de interações entre os alunos, afinal, como disse Peter Slatem 'jogo dramático infantil' é 'uma forma de arte por direito próprio'.

O ensino teatral no contexto curricular requer que sejam repensadas as relações entre o teatro e a escola, não apenas o necessário que já escasso, mas espaços reais possíveis à auto expressão transformadora das crianças. É comum que professora de teatro seja pressionada a decorar e animar as datas comemorativas, além de ver seu espaço de atuação ser considerado descartável. O capital nos obriga a procrastinar o prazer, desvirtua a noção de tempo e abandona as tardes cheirosas de terra molhada como se não valessem nada. De fato, não valem, e também por isso são dignas e preenchidas de sabedoria. O perigo está nos disfarces: os conteúdos não falam sobre eles mesmos, sobre a influência das formas e jeitos, não questionam a mídia, não prezam pelo contexto, ou seja, o conhecimento, tal qual nos foi ensinado, não pondera as infinitas variáveis que influem na transmissão de conhecimento.

A pesquisa e realização da pedagogia teatral padecem lentamente pela falta de investimento em formação continuada, pelo gradual desgaste da relação ensino-aprendizagem diante da rotina e pela discrepância entre reflexão teórica e aplicabilidade prática. A consciência da posição desvantagem perante o sistema educacional é essencial para criar metodologias e atividades que ponderem o ambiente real e de fato influenciem, a partir do teatro, na vida da escola e da comunidade. As implicações metodológica são basicamente a interação entre teatro e três campos distintos do conhecimento: cultura, política e linguagem.

A reprodutibilidade e desdobramento da relação indivíduo e coletivo, intrínseca às artes da cena, é, como defende Brecht, a indução ao exame dessas relações e ao processo de criticidade e compreensão. Ao encarar o texto como pré-texto, Brecht convida o jogador ao exercício de identificação e questionamento do texto. Estabelece a possibilidade para novas funções através das quais a professora e alunas e alunos interagem com a situação como participante, guia, agente, autoridade, relator, repórter, pesquisador, crítico, artista (BYRON, 1990 apud FERNANDES, 2013).

As alunas e alunos como protagonistas das próprias histórias desperta a memória, o reconhecimento de exemplos, de sofrimentos passados, públicos e privados e exige compreensão pra que desvenda a dignidade e a solidariedade da resistência, que chama nossa atenção para as condições históricas que construíram tais experiências (CABRAL, 2008) A heterogeneidade do grupo exige uma abordagem individual e intercultural. A escolha do argumento ou texto dramático e como será sua elaboração dependem do contexto social e histórico no qual a encenação está sendo concretizada. A professora, atriz-educadora, atriz-pedagoga não deve imperar, mas sim desafiar os pressupostos do

texto ou pré-texto, enquanto, no decorrer do processo, investiga as motivações ocultas que determinam as ações propostas.

A interação recíproca e identitária são elementos constitutivos do ritual que tangenciam ao teatro: a experiência, incorporada à um status simbólico, é um processo ou um grupo de ações performáticas, mas ainda assim contém estruturas formais e relações definidas a serem experimentadas. Na prática, isso significa que os espectadores e atores brincam com o ciclo entre reconhecimento e destruição de sentido, durante a apresentação do espetáculo. Para Grotowski, o valor particular dos clássicos está no fato de que eles já existem como arquétipos na mente do público e carregam uma ressonância generalizada, semelhante ao mito, o que facilitaria o preenchimento das brechas dramáticas com conteúdo pessoal dos próprios alunos como uma nova perspectiva do que já é conhecido. Clássico ou contemporâneo, o princípio é sempre o mesmo: jogar.

Assim como a performance, o jogo tem, tradicionalmente, um comportamento ambivalente: subverte e reafirma os valores estabelecidos. A disponibilidade ao jogo exige percepção sensorial, escuta cuidadosa, troca em planos não psicológicos, mas atravessados pela intuição. “Como se...” é o convite do jogo a crer e fazer. Jogar é estar em risco. Os perigos são mascarados pelo consenso de que o jogo é divertido, voluntário, efêmero, é só lazer. Os jogadores em fluxo podem estar cientes das suas ações, mas a transformação acontece sem que se dê conta da própria consciência, é próximo ao estado de transe, da experiência dos rituais. Ainda que perigo, ou talvez justamente por isso, o ato de jogar se configura em um prazer autotélico. Atuante ou *voyer*, vitoriosa ou perdedora, o que importa é a apreciação das ações e o degustar o que elas nos despertam.

Perante o pensamento ocidental, o jogo tem sido tanto valorizado quanto suspeitado. Desde o Iluminismo, a humanidade buscou racionalizar o jogo pra controlar sua expressão anárquica, enquadrando-o à um sistema de pensamento para delimitar lugares específicos para o jogo. Porém, a própria história confessa a necessidade da desobediência. A proibição ocultou os jogos, mas não erradicou a vontade, apenas propiciou segredos. A partir do séc. XX, o jogo voltou a ser uma categoria de pensamento. Com o jogo, as artes visuais retornaram a sua propriedade de criação de novos mundos, com o desenvolvimento do Cubismo e, depois, do Expressionismo Abstrato. A criação de mundos ilusórios poderia ser, na verdade, o principal ponto de atenção da humanidade, porque em termos de processo biossocial, os brinquedos são feitos pela imaginação, não pela Mattel. (SCHECHNER, Richard apud LIGIÉRO. Zeca, 2012)

Disciplina é desejo e brincar é instrumento de curiosidade à novos alquimistas de mundo, ou seja, brincar é pesquisa, estudo. Jogar consiste, tal qual o cotidiano, em ações e reações, assim, podemos entender que jogar é uma atividade genética que se estende por toda a vida, própria dos humanos e de vários outros animais. Existem os jogos finitos, a maioria dos esportes por exemplo, que buscam a resolução, enquanto que o objetivo do jogo infinito é se manter jogando.

“As culturas são jogos infinitos. O derradeiro jogo infinito é o jogo em aberto que sustenta a existência. Se, num nível fundamental, a natureza não pode ser determinada fora da probabilidade, logo, não há nenhuma solidez física, nenhuma substancia material fundamental. O que chamamos de universo não está fundamentado sobre certeza, mas sobre uma espécie de jogo.” (SCHECHNER, Richard apud LIGIÉRO. Zeca, 2012)

Porém, o sistema educacional brasileiro segue alheio à isso e aquela pequena semente vai germinando e entre concreto, concreto duro que depois de muito lapidar sua seiva, a enrijece. A busca pelo autoconhecimento, por avaliações subjetivas, pela dissolução de hierarquia professora-aluna, pela fomentação de individualidades, pelo trabalho corporal, pela valorização do pensamento criativo e pelo entendimento da sua posição no mundo é o que fundamenta o ensinar e aprender teatral. Em termos práticos, essa expansão de consciência coletiva, ministrada pela mediadora questionadora, atravessando o objeto de estudo e alcançando a sujeita aluna, altera as prioridades não só das instituições de ensino enquanto comunidades escolares específicas, mas também toda a regência do PNE (Plano Nacional de Educação). A educação emancipadora e abrangente é fundamental ao ensino no teatro.

As avaliações, como dita o habito errôneo, só servem para provar a habilidade específica de resolução daquele exame pontual. Os resultados previamente determinados são império e não a apreensão de lógicas conceituais e assimilação de novos entendimentos, como teoricamente, dizem está acontecendo. O reconhecimento dessas falhas é o primeiro passo para a mudança, mas a prepotência humana não consegue assumir que não somos detentores do saber completo e muito menos já atingimos a conclusão necessária a harmonia, o que subterraneamente afeta negativamente sistemas econômicos, políticas públicas e ambientais e favorece a ascensão de patologias psicológicas como ansiedade e depressão.

O objetivo fundamental da avaliação é diagnosticar o percurso da aprendizagem dos alunos, a fim de propiciar decisões incisivas que produzam resultados mais satisfatórios. Para isso é preciso ponderar o desenvolvimento do aluno anterior e a

possibilidade de crescimento posterior, para além só do momento específico no qual está sendo avaliado. Esse caráter não pontual complementa o dinamismo da avaliação diagnóstica ou dialética ou formativa ou dialógica ou mediadora, todas humanizadas. Basta dizer que a avaliação é por natureza dinâmica que já é possível entender o seu valor mutável, assim como espera-se que seja a aprendizagem do indivíduo: fluída e contínua.

A avaliação tem teor inclusivo, ou seja, ainda que a diagnose aponte um resultado não favorável ao que se espera do aluno naquela fase do seu desenvolvimento, a avaliação não o reprova fatalmente, mas reconhece as dificuldades específicas desse indivíduo e ao invés de fadá-lo ao estigma da repetência, a professora mediadora passa a ponderar suas demandas para tornar eficaz seu trabalho. A palavra avaliação, como é frequentemente usada na prática escolar, não condiz com seu conceito real. O que é encontrado nas escolas e nos vestibulares é o que podemos chamar de exame.

A começar pelo caráter pontual, o exame se difere da avaliação por importar apenas o desempenho do aluno durante aquele momento específico de prova, não influenciando o resultado do seu caminhar até ali e nem mesmo a possibilidade de engrandecimento posterior. O exame classifica a competência do aluno de forma definitiva e, por meio de escalas de notas e históricos escolar, impõe a reprovação ou a aprovação que acompanha o indivíduo por toda a vida. Examinar é um ato excludente: após o exame, distingue-se os aptos e os incapacitados, segregando a comunidade escolar por aptidões que julgam, na verdade, a capacidade de lidar com uma prova e negligencia os conhecimentos reais e possíveis dos alunos, como teoricamente os métodos de análise de aprendizagem atuais dizem serem capazes de fazer.

A minha vivência escolar carrega certos traumas e negligências do sistema diagnóstico que me foi imposto. Além das memórias quanto a notas não tão satisfatórias por ocasiões em que não me sentia fisicamente ou emocionalmente bem, houveram vezes em que minhas respostas foram expostas como exemplo do que não deve ser feito, o que influenciou consideravelmente na minha autoestima e no meu desempenho posterior. Apesar de costumeiramente ter sido uma aluna inteligente, o meu emocional sempre interferiu muito no momento em que estava sendo examinada, porém, ainda que fosse evidente ao professor, poucas vezes isso foi levado em consideração para o resultado final da minha nota.

Além disso, os métodos contraproducentes aos quais eu era submetida só me incentivaram a desenvolver saídas para burlar o sistema. Assim, o que aprendi ao longo do meu caminhar educacional diz respeito à como desenvolver esquemas táticos de

compartilhamento de informação diante de uma forte repressão de aplicadores de prova tanto quanto o exercício de abstração dos conhecimentos que me foram apresentados. Carrego lembranças dessas formas possíveis de me esquivar do volume excessivo de conteúdo com os quais não me identificava e até hoje, não fui confrontada em nenhuma situação real em que necessitaria delas. Apenas o que era importante à minha carreira e aos meus interesses pessoais e informações excêntricas e curiosas, eu ainda tenho lembranças latentes e são uteis no meu cotidiano.

A postura de avaliadora, e não examinadora, é o princípio do fazer docente. A exposição e problematização do falho sistema educacional em detrimento da ilusória eficácia dos exames é o primeiro passo em direção à revolução do ensino no Brasil. Uma vez, ouvi o relato de um aluno, cliente da escola pública, oriundo de uma classe social menos favorecida, que aprendeu a profissão do tio em casa e anseia por conseguir sair do terceiro ano do ensino fundamental, após a sua terceira repetência, com o seguinte argumento: “eu já estou ficando velho e tenho muita coisa pra aprender”. A implantação em todas as escolas brasileiras da avaliação é um caminho favorável para estreitar o abismo que existe entre conhecimentos práticos e teóricos com pouca aplicabilidade. Portanto, a disseminação do real conceito de avaliação é uma urgência social do nosso país.

3.1 CENA VI: CARTA AOS MEUS MESTRES – A FLORESTA MISTERIOSA

É fácil entender porque os sonhos padecem. Eu aqui tão eloquente defendo a experiência e tento proporcionar ambiente propício à ela, mas sempre haverá variáveis demais. Não foi nem uma, nem duas que eu sai da escola chorando, me sentindo incapaz. Com sede de uma evolução que eu mesma havia esquecido o objetivo e já não tinha discernimento pra calcular quais atos de fato eram incisivos. Meus cadernos eram cobertos de planejamentos, mas aqueles papéis nunca olharam nos olhos daquelas crianças. Arthur tem síndrome de Williams, síndrome a qual nunca nem havia ouvido falar e se eu não tivesse insistido para seu diagnóstico dificilmente entenderia as potências e fragilidades específicas do menino. Arthur é negro e uma vez Ítalo o chamou de babuíno. Eu posso ler quantos livros for, posso frequentar as melhores academias de licenciatura, que ainda não haveria como descrever, prever ou receitar o que deve ser feito nesse momento. "Nunca mais repita isso, ouviu? Nunca mais compare outro ser humano

a um animal.", fui ríspida como nunca havia sido. Ítalo abaixou a cabeça, apoiou o rosto nas mãos e tentou não chorar. A sala, curiosa, perguntou logo o que havia acontecido. Distraí os meninos com um anunciado de atividade e fui sentar ao lado de Ítalo. "Você não é isso, meu amor, você tá repetindo o que te falaram. Você não precisa ser isso se não quiser, viu? Tudo bem errar, eu também erro, mas você entende o quão cruel é falar assim do Arthur?" Ítalo fez que sim com a cabeça e insisti aos poucos para que ele fosse se sentindo a vontade de novo. Ítalo tem déficit de atenção, ainda não diagnosticada, mas ainda assim, a mãe julga ser prudente dar a ele doses diárias de Ritalina. Ainda que meu âmagô implore para que eu faça alguma coisa, não posso interferir no que vem de casa, só observar e tentar acolher suas demandas. Diogo, por exemplo, briga muito. Nos primeiros dias, só dormia. A professora Mayra me alertou de que devia haver algo de errado para ele não aguentar turnos longos e que devia haver uma explicação maior pra tamanho desânimo. Diogo é um ótimo assistente de direção, teria sido o próprio diretor senão fosse por também estar em cena e pelo receio que tenho pelo o que ele poderia fazer no comando. Fui tateando e percebi que ele é muito bom em entender e explicar a história, ajustar o seu corpo e mostrar ao outro a melhor ocupação do espaço e dá suas falas de forma compreensiva e engraçada. Diogo não dorme mais. Ítalo cândido, outro Ítalo, era o único que decorava o texto, apesar da sua timidez se esconder no estalar de dedos em cena, sua motivação e brilho nos olhos são cativantes. O texto foi construído a partir de improvisações e cartas sobre sonhos e dias reais que eles viveram. Experimentei vários contextos sugeridos nos escritos até chegarmos à floresta e ao acampamento. O susto de ver a história fragmentada posta em palavras me deu um certo trabalho de fazê-los compreender os sentidos e buscar verdade única de seus personagens. Isadora, a menina que fazia a velha, oscilava muito entre gostar ou não do seu personagem e eu tentei com todo meu poder de convencimento ensaiá-la, mas aos poucos e com a mudança de turma, Elisa acabou fazendo seu papel. Elisa é extremamente proativa, sugere muito, brinca, sabe ouvir e gosta de fazer várias vozes diferentes. Estar em uma escola lidando com infâncias completamente diferentes da minha me fez desdobrar tudo que eu sabia para chegar ao fim da aula com um passo mais próximo da peça. A perseverança e noção de coletividade nas crianças é algo essencial à pesquisa teatral e isso só pode ser possível a partir do afeto e envolvimento. Eu precisei e quis dar afeto à cada um deles a sua medida e como humana que sou, assumi meus erros e limitações, os convidei a aprender comigo. Eu penso que esse é o único caminho efetivo: o afeto. Um dia entrei em sala e o Gabriel estava chutando as caixas de papelão que iríamos fazer de cenário, ele ficou assustado com a minha

presença, e eu sorri, empilhei algumas caixas e as chutei. Pronto, ai todos estavam agora chutando tudo. Já cansados, rindo, recolhemos e fizemos juntos nossas montanhas. A história conta a saga de cinco amigas e um amigo que vivem em meio as montanhas e queriam descobrir o mundo que havia por detrás delas. Davi, o riquinho, contratou um ônibus que os levaram até a floresta, no meio do caminho o ônibus quebra e a velha entra oferecendo uma casa, todos aceitam e vão até lá. Davi especialmente me ensinou muito, era parceiro do Arthur e novo pra tamanho ativismo, todo dia que eu entrava era um elogio, e eu nunca esquecerei o primeiro deles: eu adorei seu black. Voltando a história, os amigos dormem, enquanto, a curiosa, acaba sumindo a noite sequestrada pelos lobos, Gabriel e Arthur, e é levada até a cabana do vilão, Gustavo. Gustavo era o menino que mais dava trabalho e essa frase é tão clássica que chega a me dar receio de tantas coisas que são reforçadas nela. Gustavo não dava trabalho, Gustavo era ele mesmo. Autêntico, com pouco poder de fala e incentivado à ser um menino agressivo, ia dar nisso: essa dualidade constante consigo mesmo. Um dia Gustavo muito sincero me pediu perdão por ter me desrespeitado na semana anterior, fiquei tão feliz, alguns minutos depois, ele fez de novo. Eu gosto do Gustavo e acho que ele precisa ser mais abraçado. Agora, a Ana clara e Ana Luiza, com z, que andam sempre juntas, são o estereótipo do que foi o início da minha adolescência ali pra eu ver na minha cara. Sem querer menosprezas suas individualidades, eu as observava com graça. Ana clara é uma atriz nata, criativa e inventiva de brecha, solucionava cenas e discretamente conduzia a peça quando as coisas estavam confusas. Ana Luiza com z é tímida, de cabelos longos loiros cacheados, esconde seu rosto mas tem muita meiguice na sua postura e é muito divertida quando você se aproxima. Isto nos leva a Ana Manoela, tão pequena, dona de voz aguda, mas muito incisiva em cena, se divertia e tem olhos fundos que me deixavam ver o que ali não tinha. Sara entrou depois, mas rapidamente já tinha entendido o texto e dava as falas com gosto, não demorou pra crescer meu afeto por ela. Ana Luísa com s tem problemas respiratórios e se posta como uma menina frágil por ser ainda ignorante da própria força. Eu observava com curiosidade a forma como ela se impunha no mundo e afirmava seu espaço, mas confesso que me faltava paciência quando ela recorria à birra. Ana Luísa me exigiu muito tato e delicadeza pra entender até onde vai o incentivo e até onde eu, como professora, estou expondo e desmerecendo seus sentimentos. Meu coração partia todas as vezes em que eu ouvia “não consigo” sem saber como explicar pra ela, e alguns outros, que essa afirmativa anula a chance de mudança. Arthur Miguel não sabe lidar bem com frustração, por isso não se entrega muito ao risco, mas, junto a Ítalo, encontrou seu espaço de criação

na luz e criou efeitos com a lanterna e conduziu a energia da cena. Era notável a felicidade dos dois em fazer parte sem que precisassem se forçar a nada. Cada qual requisitou silenciosamente o que era preciso pra si e no final, tínhamos um lindo feto recém-nascido. Os amigos não conseguiram chegar até depois das montanhas, mas voltaram pra casa satisfeitos depois de quebrar o feitiço da velha e convencer os lobos de que os humanos poderiam cuidar da floresta. O vilão se cativou com a ideia de ter amigos e pediu pra voltar pra vila com eles. Foi tão divertido! Eu gostaria de poder dizer isso aos pais deles, o quão importante cada um deles se tornaram pra mim. É extremamente delicada a manipulação de informações à mundos internos que não são meus, mas a gente tenta, nessa caminhada eterna contaminar o novo com o novo e me permitir ser contaminada. A postura de quem assume experiência e autobiografia como didática é o exercício constante da escuta sensível é o aprimoramento da capacidade de introduzir artifícios da técnica cênica a impulsos expressivos impensados daqueles jovens seres já tão preenchidos de referências. Gabriel uma vez quebrou o chinelo na aula e começou a chorar, até eu conseguir explicar que eu tinha um grampo na bolsa e que eu poderia fazer uma gambiarra, ele chorou por muito tempo. Dizia que ia apanhar muito do pai por causa do chinelo e eu não sei compreender a dimensão dos fatos. O mais louco de ser professora são os escorregões, quando involuntariamente eu me pego repetindo o que eu não gostava na época de aluna, aqui está a grande missão: romper os vícios, não só os meus, mas de todos. Eu não quis usar a palavra “proibido”, mas tentei muito ensiná-los sobre senso crítico e apesar de sempre vir um arrote, uma risadinha ou uma conversa ao final dos meus discursos, eu torço pra que em algum lugar eles tenham apreendido o que eu tentei passar de coração e que não só admirem o teatro e as artes, como notem a possibilidade de serem seres humanos dignos no mundo. Quiçá, seja pretensão da minha parte e isso soe mais egoico do que altruísta, mas a vontade é honesta e ainda que eu tenha falhado, não deixarei de tentar. Ainda que eles me esqueçam, eu não os esquecerei. A escola parque 303/304 norte, onde, nessa mesma idade, um dia, busquei meus amigos pensando naquela época já ser tão grande e independente, eu volto como mestra afim de aprender o que ainda não me ensinaram os livros. Observar é essencial à apreensão e a vontade de não repetir certas coisas. Observar é importante pra entender como irá estabelecer o diálogo com a criança. É preciso sempre olhar no olhar, se possível estar à sua altura e dialogar na sua língua. A educação se dá pela experiência e esse é apenas o início da minha aprendizagem.

Figura 17 – Arthur, depois da peça, com sua bolha de sabão.



Novembro, 2017. Escola Parque 303/304 norte. Foto: Clara Maria Matos.

Figura 18 – Ana Luísa, Ana Clara, Ana Luiza, Ana Manoela, Sara e Ítalo na cena da fogueira da peça A Floresta Misteriosa.



Escola Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Clara Maria Matos.

Figura 19 – Ítalo, Ana Luiza, Ana Manoela, Ana Luísa, Ana Clara na cena da busca por Sara a peça A Floresta Misteriosa.



Escola Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Clara Maria Matos.

Figura 20 – Elisa interpretando o papel da velha na cena em que quebra o feitiço na peça A Floresta Misteriosa.



Escola Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Clara Maria Matos.

Figura 21 – Gustavo (em pé), Gabriel (sentado) e Diogo (deitado) na cena em que o motorista é sequestrado pelo vilão e pelo lobo na peça A Floresta Misteriosa.



Escola Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Clara Maria Matos.

Figura 22 – Teatro de Arena, espaço da peça. Três montanhas de papelão, cenário da peça construído pelo próprio grupo.



Escola Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Clara Maria Matos

Figura 23 – Ítalo e sua lanterna. Iluminador da peça A Floresta Misteriosa



Escola Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Clara Maria Matos.

Figura 24 – Arthur Miguel operando a luz da peça A Floresta Misteriosa. Escola



Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Clara Maria Matos.

Figura 25 – Clara Maria Matos (eu) e Mayra Miranda, a professora e co-diretora orientadora do meu projeto de estagio a peça A Floresta Misteriosa.



Escola Parque 303/304 norte. Novembro, 2017. Foto: Mayra Miranda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – PARTO

Contada minha história, esmiuçados os conceitos de performance, autobiografia e os princípios de alteridade, subjetividade, transformação e passagem, há de convir então que a experiência é pedagogia assim como pedagogia é experiência e a manipulação de símbolos em prol da expansão de consciência, como fazem os rituais, é o que tangencia esses dois conceitos. Ainda que abstrata, a noção de experiência é fundamental como ideologia oculta às práticas metodológicas das artes da cena. De nada adiantaria o método se não pela eficácia da afetação e pela disponibilidade à transformação. A alteridade afirma a necessidade das diferenças e a subjetividade pressupõe as individualidades, por isso as percepções e compreensões distintas são fundamentais ao trabalho artístico e pedagógico da atriz. Não há teatro sem experiência, não há vida sem experiência, mas nossa capacidade de vivência é pouco incentivada e por consequência, não desenvolvemos percepção única e crítica a respeito daquilo que nos cerca, isso explica a razão a pouco aplicabilidade cotidiana dos conteúdos escolares e porque ainda elegermos os representantes políticos que temos. Então, não só entendo a revolução educacional em termos de subsidio e reestruturação, mas também o convite a apreender e propor conhecimento a partir da experiência como emergências sociais e políticas para o meu país, o Brasil.

4.1 PARTO, DO VERBO PARTIR – CARTA À MINHA MÃE

Mãe, nosso hábito por cartas agora anuncia meu voo pra fora das suas asas. Você viu, mãe, o tanto de coisinhas que eu fiz até agora? Foi só pra te deixar orgulhosa, pra honrar seu amor e sua luta que me permite ser artista. Não que eu não vá mais precisar dos seus auxílios, conselhos, alento, mas agora já não tem mais escola, eu já sou pessoa, não me perguntam mais o que eu quero ser quando crescer, agora me observam, mãe, agora me deixam ser. Mas antes de eu ser alguém aos olhos do mundo, você já me via, não via? Antes de eu mesma pensar que chegaria aqui, você já sabia, não sabia? Eu sei que você tem medo também dessa tal “vida de artista”, né não? Eu também não tenho certeza de nada e tudo que tenho e tudo que sei são as minhas experiências, mas posso te garantir que nunca vou deixar de tentar e nem parar de me reinventar diante do meu ofício. Não foi nem uma, nem duas vezes que o universo me provou que se eu vou com amor e respeito, as coisa se encaixam e vão provando seus ensinamentos com o tempo. Eu preciso

confiar como quando eu tinha 15 anos e pulei de paraquedas, enquanto você dizia “a mãe cria com tanto carinho pra filha fazer isso”. É, mãe, eu acabei pulando de um avião, mas agora sem paraquedas, mas eu não tô sozinha, sabia? Eu fiz vários amigos por onde andei e os carrego comigo. Eu aprendo muito com eles. A gente briga as vezes, que nem eu e você, mas é tanto afeto e bem querer que logo passa e a gente tem coisas mais sérias pra se preocupar na vida. Mãe, lembra quando eu era pequena e chorei na janela pra Deus tirar a fome e as crianças da rua? Eu ainda sou pequeninha, mas só gosto de tudo grande¹⁸, então eu acredito e faço dessa reza meu ideal de vida. Eu penso que meus braços não alçam o mundo, mas tem algo de universal no olhar e talvez lá, eu faça alguma diferença, eu converse com o humano das pessoas e ainda faça dinheiro. Você vai ter orgulho, mãe, da sua pretinha. Todas as vezes em que eu conquistar a chance de exercer meu ofício, eu me lembrarei de você, ao pé da minha porta, com os olhos marejados, dizendo: Se eu tivesse nascido numa família afortunada agora como é a nossa, eu também teria sido atriz. Hoje, eu parto, eu nasço ao mundo e levo seu coração comigo. Obrigada por me permitir realizar um sonho por nós duas. Eu te amo.

Figura 26 – Lucielma Maria de Sousa (minha mãe) gravida de mim. São Luís, 1995. Foto: Manoel Leão.



¹⁸ Referência à música *Só gosto de tudo Grande*, autoria de Marinês

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Brasil: Editora Vozes, 2009. ISBN: 8532605532

ANDRÉ, Carminda Mendes. **Teatro Pós-Dramático na Escola. Inventando espaços: estudos sobre as condições do ensino do teatro em sala de aula**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. ISBN: 9788539301331

JEUDY. Henry-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Brasil: Editora Estação Liberdade, 2002. ISBN: 8574480657

BROOK. Peter. **A porta Aberta**. Brasil: Editora Civilização Brasileira, 1999. ISBN: 8520004830

Org.: LIGIÉRO. Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Brasil: Editora Mauad, 2012. ISBN: 9788574784052

Org.: GUINSBURG. J. FERNANDES. Silvia. **O PÓS-DRÁMATICO. Um conceito operativo?** São Paulo: Editora Perspectiva, 2009. ISBN: 9788527308441

MNOUCHKINE. Arianne. **A arte do presente**. Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2011.

SANTAELLA, Luciana. **Arte e Cultura. Equívocos do elitismo**. São Paulo, Editora Cortez, 1982. ISBN: 852490244-

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance. Do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Fontes Editora, 2006. ISBN: 9788533622906

FÉRAL, Josette. **Encontros com Arianne Mnouchkine. Erguendo um monumento efêmero**. São Paulo: Editora SENAC SP, 2010. ISBN-13: 9788539600052

MEDEIROS, Afonso. **Corpo, conhecimento e poder nos territórios das artes**.

FERNANDES, Silvia. **Experiências do real no teatro**. Sala Preta. USP. São Paulo, Online: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072> Publicação: 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Brasil: Cosac Naify, 2007. ISBN: 9788575036570

ABJAMRA, Marcia. **A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro**. <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69077>. Sala Preta. USP. São Paulo. Publicação: 2013

DUNDJEROVIC, Aleksandar Sasha. **É um processo coletivo ou colaborativo? Descobrindo Lepage no Brasil**. Sala Preta. USP. São Paulo. Publicação: 2007. Online: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57330>

FABIÃO, Eleonora. **Performance e Teatro: Poéticas e Políticas na Cena Contemporânea**. Link: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Sala Preta. USP. São Paulo. Publicação: 2008

SCHULZ, Bruno. **Tratado de Manequins ou o Segundo Genesis**. 1983. Editora: Edição e etc série K. Lisboa.

CABRAL, Beatriz A. V. **O professor-artista: perspectivas teóricas e deslocamentos históricos**. In URDIMENTO – Revista de Estudos de Artes Cênicas do PPGTUDESC. Vol.1 (p. 39 a 48). Publicação: 2008. Florianópolis: UDESC/CEART. ISSN 1414-5731

LUCKESI, Carlos Cipriano. **Avaliação da aprendizagem escolar: sondas percorridas**. Tese de Doutorado em Filosofia da educação. São Paulo. 1992.

AQUINO, Fernando. MEDEIROS, Maria Beatriz de (org). **Corpos Informáticos. Performance Corpo Política**. 2011. Editora do programa de Pós-graduação em Artes, UnB. ISBN 978-85-89698-31-3.