

*Não posso esquecer.
arte como experiência e memória¹*

Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado²

Resumo: este ensaio aponta reflexões acerca da arte como lugar sensível da memória e de rememoração pela experiência estética. Na exposição artística e seu contexto sociopolítico, aspectos da história individual ou coletiva podem se mostrar vivos no presente. Os fatos podem ser rememorados nas mais diversas funções que este ato tem de condução da ação no presente, incluindo, a condução da presença cênica que a obra exige. Estas reflexões serão analisadas a partir dos contextos de criação e apresentação do teatro performativo “*Não posso esquecer*”, de Valéria Braga e Maria Ângela De Ambrosis, trazendo possíveis ligações entre a obra e os acontecimentos de seu período de realização, de 2016 a 2020. Este ensaio apresenta também os exercícios reflexivos sobre o eixo teórico do conceito de imagem dialética de Walter Benjamin e as reflexões de Peter Pál Pelbart acerca do corpo na contemporaneidade que subsidiaram os processos criativos desta performance.

Palavras-chave: estética; memória; imagem dialética; experiência.

I can't forget arts as experience and memory

Abstract: this essay aims to bring some reflections about art as a sensitive place of memory and remembrance for the aesthetic experience. In the artistic exhibition and its socio-political context, aspects of individual or collective history can show themselves alive in the present. These are facts that need to be remembered in the most diverse functions that this act has of conducting the action in the present, including, the conducting of the scenic presence that the work demands. These reflections will be analyzed from the contexts of creation and presentation of the performance theater “*I can't forget*”, by Valéria Braga and Maria Ângela De Ambrosis, seeking to bring possible links between the work and the events of its period of realization, from 2016 to 2020. This essay also points to the reflective exercises carried out on the theoretical axis of Walter Benjamin's concept of dialectic image and Peter Pál Pelbart's reflections about the body in contemporaneity that have subsidized the creative processes of this performance.

Keywords: aesthetics; memory; dialectical image; experience.

¹ Este trabalho constitui resultado parcial do projeto de pesquisa “Do perdão, da mulher e da árvore: estudos dos processos criativos e performance do espetáculo “*Não posso esquecer*”, em andamento na Universidade Federal de Goiás e que foi parcialmente desenvolvido em estágio pós doutoral realizado junto ao grupo de pesquisa “Prática como pesquisa: processos de produção da cena contemporânea”, sob a supervisão da Profª Dra Silvia Maria Geraldi, no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da UNICAMP-SP, de agosto de 2019 a agosto de 2020.

² Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado é atriz, palhaça e contadora de história, artista pesquisadora em Artes da Cena, professora do Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. E-mail: maria_angela_ambrosis@ufg.br .

Desenhand o caminho

Este ensaio visa trazer algumas reflexões acerca da arte como lugar sensível da memória e de rememoração. Na exposição artística, aspectos da história individual ou coletiva podem se mostrar vivos no presente. Acontecimentos que precisam ser rememorados nas mais diversas funções que este ato tem de condução da ação no presente, incluindo, a condução da presença cênica que a obra exige. Estas reflexões da arte como forma de manter viva a memória daquilo que, por diversas razões, queremos ou não, podemos ou não, conseguimos ou não esquecer ou ainda esquecemos de esquecer serão analisadas a partir dos contextos de criação e apresentação do teatro performativo “*Não posso esqu cer*”³, de Valéria Braga e Maria Ângela De Ambrosis. A arte instiga o ambiente da memória e se operacionaliza nele. O jogo entre memória e cena, por sua qualidade icônica, sensibilizam o espectador de modo corpóreo perceptivo, acionando memórias e reconectando-o à vida presente.

Abordarei a descrição de algumas cenas do teatro performativo *Não posso esqu cer* e sua conexão com o contexto social e político vivido no período de 2016 a 2020. Contexto que me mobilizava, como atriz, a performar imbuída pela necessidade e premência de não deixar esquecer o fluxo de história que se reapresentava.

³ O teatro performativo *Não posso esqu cer* é encenado por Valéria Braga e interpretada por Maria Ângela De Ambrosis e conta com a dramaturgia e iluminação de Kleber Damaso e direção de arte de Cacá Fonseca. Teve estreia dia 05 de novembro e permaneceu em temporada até 04 de dezembro de 2016. Para sua realização, este espetáculo foi contemplado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura edital 02/2015. Desde 2016, este espetáculo compôs as atividades de pesquisa e extensão do Grupo IPU – Núcleo de estudos corpo, jogo e criação cênica, cadastrado na Pró reitoria de extensão e Cultura da Universidade Federal de Goiás. Em 2017, foi contemplado com o Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás para continuidade da pesquisa cênica, reestreado em 12 de maio de 2018, em Goiânia, perfazendo uma temporada de 20 apresentações por 04 gameleiras na cidade de Goiânia-GO, participando também neste mesmo ano dos festivais Goiânia em Cena e do FUGA- Festival de Teatro Universitário de Goiás. Em 2019, com apoio da Lei Municipal de incentivo à cultura realizou a terceira temporada em Goiânia integrando a ação cultural de formação de plateia junto à Educação de Adolescentes, Jovens e Adultos (EAJA) e junto aos cursos técnicos de formação de atores no município de Goiânia, onde além da oficina de formação estes grupos foram levados ao teatro para apreciação estética da performance. Em 2019 ainda foram realizadas duas apresentações no SESC Ipiranga em São Paulo. Finalizada nos dias 04,12 e 13 de março de 2020, esta terceira temporada contou ainda com três apresentações com áudio descrição atendendo pessoas cegas ou com baixa visão, para quem também oferecemos uma oficina de formação de plateia antes da apreciação. Destaco também a participação de um grupo de estudantes deficientes auditivos nestas últimas apresentações realizadas em março de 2020. E ainda, para 2020, com apoio do Fundo de Arte e Cultura de Goiás, realizar-se-ia presencialmente a primeira circulação nacional da performance em São Paulo e Paraná. Com a pandemia e consequente protocolos de isolamento social, este projeto foi adaptado para execução *online*. Foram realizados 7 workshops de formação de plateia (*online*) dirigida para público das cidades de São Paulo-SP, São Roque-SP, Curitiba-PR e Ponta Grossa-PR, pois eram as cidades que comporiam a circulação nacional. Foram realizados estudos e ensaios para integrar os meios digitais à performance de modo a salvaguardar elementos da performance presencial ao associar a ela os recursos audiovisuais e seu caráter performativo também. Foram realizadas duas *lives* (dias 22 e 23 de julho de 2020) com a performance acontecendo ao vivo e a partir destas filmagens foi editado um vídeo disponibilizado na página do YOUTUBE do projeto. Link para a *live* ocorrida em 23 de julho 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=lxPU9Ufxcng&t=1792s>.

Fascismo, machismo, domínio e exploração da natureza (entre outros) não são fatos novos na história.



Apresentação no Centro Cultural da UFG, 2018.
(Foto de Layza Vasconcelos)

Esta criação artística se qualifica por sua estrutura eminentemente corporal em que o uso da palavra se constitui mais por seus aspectos sonoros que propriamente pelos significados das palavras. Sob o olhar artístico e plástico da encenação de Valéria Braga, as cenas criadas constituíram-se em signos simples e contundentes gerando na plateia uma amplitude e diversidade de experiências e interpretações ímpares. Esta é uma qualidade do teatro performativo, conforme pontua Ferál⁴.

No contexto das Artes da Cena, na contemporaneidade, o teatro performativo constitui-se em um imbricamento da arte teatral e da performance em que a primeira

⁴ FERÁL, J. *Além dos limites*: teoria e prática do teatro. Trad. J. Guinsburg [et al.] São Paulo: Perspectiva, 2015.

se apropriou de aspectos da segunda reformulando as práticas e as estéticas teatrais. Este imbricamento do teatro com a performance reconfigurou as artes da cena, abrindo espaço para a compreensão da ação cênica como compartilhamento da experiência entre ato performativo e espectadores, respaldado na presença cênica do performer (performatividade) cuja ação é expressão de sua experiência durante a apresentação, pondo em questão a noção de representatividade da ação teatral. Assim, o teatro performativo não pretende trazer a representação de algo mas apresenta uma experiência que afeta o espectador em sua sensibilidade. Ao tocar a sensibilidade do espectador, corporalmente, não se trata somente de fazer lembrar, mas reconectar a memória ao presente, remapeando o contexto de seu modo de ser e estar no mundo.⁵

Este ensaio não pretende dar conta da obra. Não será possível falar sobre a experiência do presenciar a obra, mas, das reflexões que ela gestou quando em processo de criação e quando em circulação. Do ponto de vista do fazer artístico e técnico da performance, a obra é bastante exigente; do ponto de vista da encenação, a obra é delicada e minuciosamente constituída; do ponto de vista da plateia, a obra é aberta. A quem possa interessar, na noda de rodapé número 3, está disponibilizado o link da *live* realizada ao vivo em 23 de julho de 2020.

O caminho desenhado

Observamos neste processo de criação e circulação da obra um fluxo contínuo de gestar-se sobre memórias e gestar a memória ao contextualizar-se como obra na contemporaneidade. Neste aspecto, é importante ressaltar que o conceito de imagem dialética de Walter Benjamin nos auxiliou a compreender o suporte e resgate da memória na criação da obra e na sua inserção no contexto político e social de sua realização. Conforme análise de Machado⁶, uma obra de arte (ou um acontecimento) pode sintetizar as perspectivas e os contextos históricos a partir dos quais ela se gestou, por outro lado, sua manifestação no tempo presente a torna também um acontecimento que se tornará memória e assim, inconsistentemente e descontinuamente, a história se faz, desfaz e refaz. Como imagem dialética, uma obra de arte dialoga em um fluxo contínuo e de trânsitos entre o passado e o presente, entre o que foi

⁵ Idem.

⁶ MACHADO, F. P. *Imagen e consciência da história* – pensamento figurativo em Walter Benjamin. São Paulo (SP): Edições Loyola, 2013.

esquecido e precisa ser relembrado, o que não pode ser esquecido, o que precisa se libertar.

O ocorrido é, em sua atualidade, percebido e atualizado pelo presente de tal modo que ocorre uma espécie de repetição do passado. Por outro lado, esta repetição não é mera imitação. O passado preenchido pelo tempo do agora não é mais ocorrido tal como foi, mas aparece vivo numa nova constelação com o presente. [...] Assim o ocorrido ganha, no agora de sua cognoscibilidade, uma intensidade nova e mais vigorosa, que pode ser entendida como uma espécie de ‘cumprimento’ ou libertação do ocorrido [...]. Segundo Benjamin, é justamente a partir dessa força que pode surgir uma ação libertadora no presente⁷.

Esta reflexão permite-me hoje trazer uma aproximação entre as temporadas realizadas desde 2016 ao contexto político e social que vivenciamos até hoje. Para mim, atriz da performance, o espetáculo ganhava força e densidade neste contexto. Isso é o que passarei a descrever.

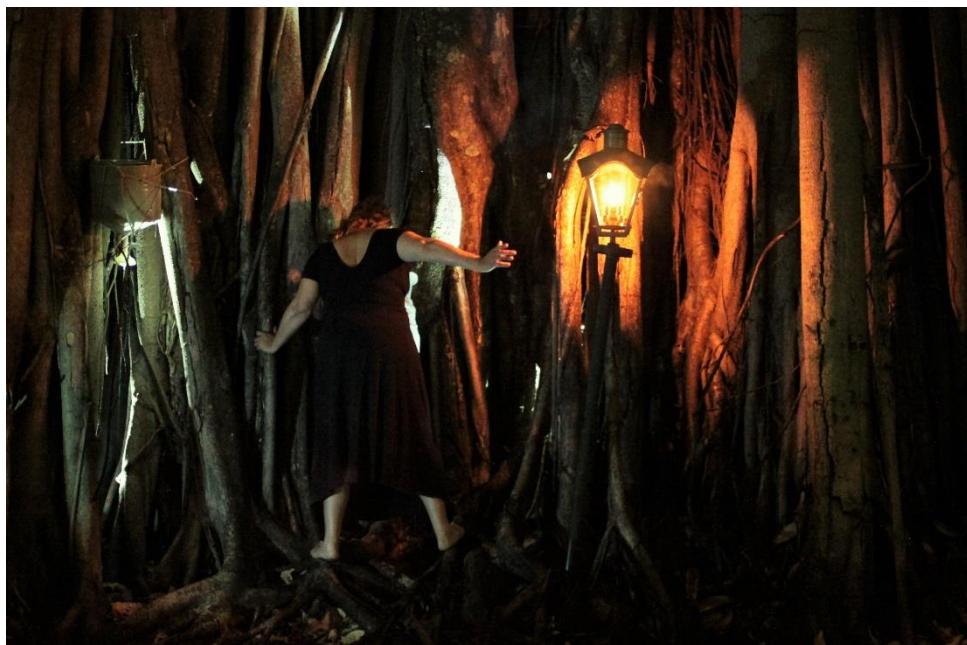
O teatro performativo “Não posso esqu cer” resultou de longo processo de pesquisa cênica, iniciado em 2016 e que perdura até os dias de hoje. É importante notar que, em 2016, não tínhamos a perspectiva de falar sobre a questão do corpo feminino, sua história e memória e nem de árvore e da natureza. Éramos duas mulheres, investigando o corpo, seu movimento e sua relação com as bacias (corpo e objeto). Para não dizer que vínhamos de lugar nenhum e de nenhuma referência, o trabalho iniciou no corpo da atriz mobilizado por imagens geradoras advindas do poema “Ventania” de Cecília Meireles, em seu livro *Poemas escritos na Índia* (1953), pela obra *Desert park* (2010)⁸, Dominique Gonzalez Foerster, exposta no INHOTIM - Instituto de arte contemporânea e jardim botânico, em Inhotim- MG, pelo *Conto do Urso da Meia lua*, contido no livro *Mulheres que correm com os lobos* (1992), de Clarice Pinkola Éstes, pela cerimônia do *Canto do perdão*, cerimônia religiosa que compõe as comemorações da Semana Santa na Cidade de Goiás (GO)⁹. Destas imagens geradoras, destacamos um estudo específico sobre o perdão, no sentido de compreender sua corporificação, a qualidade da persistência e perseverança da mulher do conto *Urso da meia lua* contida na frase ‘pois era uma mulher que amava’, o fluxo de memória e história que o poema de Cecília Meireles incita e a desertificação e

⁷ Idem.

⁸ <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/desert-park/>

⁹ Para melhor compreensão deste processo de criação, sugiro a leitura do artigo na Revista Arte da Cena/UFG, intitulado **Corpo em processo criativo sempre**. Artigo referente aos primeiros resultados da pesquisa cênica, rearticulada pelo intercâmbio com o Instituto de Artes da UNICAMP, por meio do estágio pós-doutoral: Machado, Maria Ângela De A P. Corpo em processo criativo sempre. **Arte da Cena (Art on Stage)**, v. 6, n. 1, 25 jul. 2020. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/arte/article/view/63167>.

solidão trazidas pela obra *Desert park*. Assim das imagens trazidas desta pesquisa, corpo, bacia, perdão, mulher aparecem as várias mulheres, suas dores, histórias, memórias. Gestam-se neste processo as ações físicas que gestam mulheres, que gestam dramaturgia da cena.



Gameleira original¹⁰, apresentação na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, 2016.
(Foto de Mário Manzi)

Hoje é possível compreender que estas imagens geradoras que conduziram os primeiros experimentos cênicos da atriz constituíram, junto com o olhar artístico da encenadora Valéria Braga, a base para a emergência na cena do corpo feminino, sua história, sua memória e sua ação no mundo, algumas sensações e percepções sobre este corpo que ainda hoje precisamos rememorar e não podemos esquecer.

No começo de sua trajetória, “Não posso esqu cer” foi realizado junto a uma árvore gameleira, bastante comum em Goiás e no Brasil, e cuja lenda prega que, se alguém dormir debaixo dela, poderá ouvir as conversas sábias e premonitórias de seus habitantes. Este cenário foi a peça do quebra-cabeça final da montagem em 2016, menos por sua lenda mais por sua íntima relação com a criação cênica que naquele momento investigava o seu cenário. Tratava-se de uma galmeleira que já tinha sido vítima de um primeiro incêndio, portanto, enfraquecida. Pelo enfraquecimento, seus galhos perderam força e ela foi amputada em muitos galhos frondosos com risco de queda e, no momento que a encontramos, ela, alvo de toda

¹⁰ Chamamos de gameleira original, pois foi ela nosso primeiro cenário na temporada de 2016.

esta história, estava renascendo, galhos e raízes se renovando. O teatro, como arte do encontro, encontrou na gameleira o lugar apropriado à perspectiva da criação cênica que já configurava uma personagem feminina às voltas com suas bacias: bacia de seu corpo, bacia de lavar roupas, bacia de lavar verduras, a um só tempo, indiciando seus enfrentamentos na história do corpo da mulher, e esperançando a constituição da mulher (mulher e homem¹¹) que renova e se renova na vida e a vida que renova e se renova na mulher (mulher e homem), porque são “mulheres e homens que amam” (parafraseando o conto do *Urso da Meia lua*).



Gameleira original, apresentação na Escola de Música e Artes Cênicas UFG, 2016.
(Foto de Mario Manzi)

¹¹ Homens também têm bacia, cozinham e lavam roupas. Cuidar não é atributo da mulher somente.



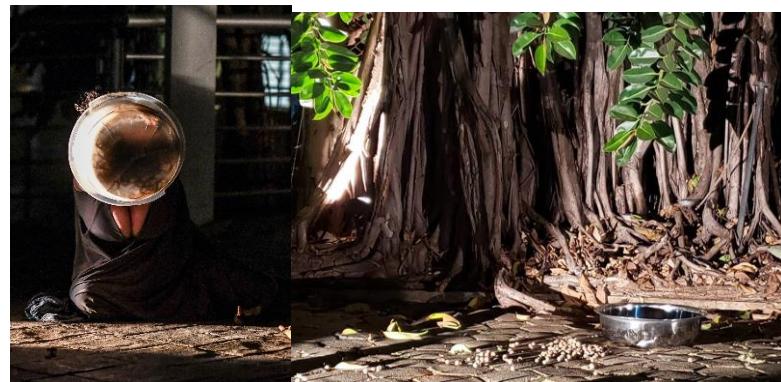
Gameleira original, apresentação na Escola de Música e Artes Cênicas UFG, 2018.
(Foto de Layza Vasconcelos)

Esta dinâmica do processo criação – imagens geradoras, corpo, bacias, pedras e sala de ensaio – vinha carregada da memória corporal trazida pela atriz e cuja sistematização ganhou contornos mais expressivos na formação de Educadora do Movimento Somático da abordagem *Body Mind Centering®*, de Bonnie Bainbridge Cohen, em 2014. Este processo constituía-se em manter a atenção e percepção no tempo presente do ensaio, reconhecendo as sensações e movimentos que os estímulos engendravam para uma construção de cena com base em uma sequência de ações pré-definida, ou seja, caminhar lentamente, mergulhar numa bacia e desvinciliar-se dela¹². Esta sequência de ações compôs a estrutura mínima sobre a qual, em 2016, um mundo de histórias mostrava-se e rememorava, conforme desenvolvíamos a construção cênica dessas ações da performance. O agora era uma condição fundamental para o ensaio e, posteriormente, para as apresentações. O agora significa que as movimentações e ações aconteciam com base na experiência corpóreo sensorial daquele momento diluindo o espaço da representatividade para instaurar o compartilhamento de uma experiência cênica, seja no ensaio com os

¹² Para temporada de 2018, esta sequência de ações se modificou, em função, dos diferentes processos criativos que o teatro performativo configurou de 2016 a 2020.

cocriadores, seja nas apresentações com o público, cocriador dos sentidos possíveis da cena apresentada.

Chegamos à gameleira, a original. Em 2016, este encontro selou a dramaturgia de movimentos até então criada e integrou a árvore à mulher bacia e mulher sem cabeça que já se delineava na constituição da cena.



Fotos de Layza Vasconcelos, 2018.

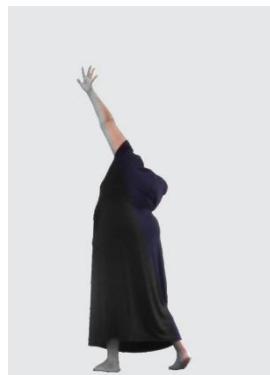


Foto de Camila Vinhas Itavo, 2018.

Esta aproximação da árvore instigou uma nova composição da performance em 2018, ou seja, a temática da mulher e suas bacias associadas agora à materialidade e universo sínico que a árvore gameleira suscitava em seu modo de estar e relacionar no mundo. Esta nova composição trouxe algumas qualidades à performance, que passamos a descrever abaixo.

Sinalizando o caminho

Na primeira cena, o tempo delongado e lento – tempo da natureza, do crescimento lento de árvore frondosa – parece convidar o espectador a ajustar seu tempo de observação para um estado de contemplação da cena. O tempo para realizar a passagem da foto A para a D na sequencia abaixo levava 15 minutos

aproximadamente. O movimento lento à exaustão conduzia o corpo da atriz a pontos extremos de torções consecutivas (semelhante, talvez, a como o processo de perdão opera em nossas relações) o que, por sua vez, levava o figurino a moldar o corpo-árvore da atriz plantada numa bacia com pedras encoberta pelo vestido.



Foto A



Foto B



FOTO C



FOTO D

Fotos de Layza Vasconcelos 2018/ 2019.

Estas cenas fortaleceram ainda mais a relação da mulher e da árvore – da mulher e da natureza, que será analisada mais adiante. A descrição aparentemente simples dessa cena ganha porém mais densidade quando pensada de dois pontos de vista que provocam a recepção do espectador: o tempo lento da performance contrapõe-se à aceleração produtivista das relações de trabalho, percebida pela excessiva e constante falta de tempo, sobretudo para encontros, e a celeridade informacionista das mídias atuais, cujas imagens produzidas não são feitas para contemplar, mas para consumir, ou seja, o tempo delongado da performance bamboleia a sensação de tempo do espectador e o convoca a outro estado para ver. Neste ponto, podemos considerar que o teatro performativo “*Não posso esqu cer*” instiga a memória do corpo do espectador para relembrar a potencialidade dos sentidos da percepção que, por vezes e por muitas vezes, se encontram automatizados pela falta de tempo, de pausa, de silêncio e de contemplação.

E o segundo aspecto diz respeito à deformação do corpo em cena. Neste aspecto, recorro à análise de Peter Pál Pelbart em seu artigo “O corpo do informe”¹³, no qual analisa por meio de personagens da literatura uma condição de corpo sem forma (em relação aos padrões normativos de corpo) desses personagens como um modo de resistência ao exercício do biopoder na visão de Foucault sobre corpos subjugados. Assim, o artigo apresenta dois personagens da literatura fora dos padrões normativos de corpo e modo de vida capitalista para analisar o paradoxo do corpo na contemporaneidade, em seus vários contextos, paradoxo esse que evidencia o esforço do corpo de reencontrar as suas forças e potências para além das formas cristalizadas e domesticadas. O artigo constituiu suporte para compreensão da dramaturgia do teatro performativo que se recriava em 2018. Assim, apresentar em cena um corpo disforme instiga a ânsia por suscitar no espectador novas conexões e possíveis novas formas de vida. Neste aspecto, a plasticidade das cenas auxiliam esse intento.

¹³ PELBART, Peter Pál. O Corpo do informe. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (orgs.). **Leituras do Corpo**. São Paulo: Annablume, 2003.



Gameleira original, 2018. (Acervo da autora)

Pontuamos que, a partir das apresentações, observamos pelos debates realizados com a plateia que o espetáculo acaba por conduzir o espectador, entre outras percepções, a uma compartilhada sensação cinestésica da torção bem como da reflexão crítica da condição do corpo feminino e da natureza (trazida pela árvore) na atualidade histórica e política. Qual a capacidade do corpo artístico no campo das Artes da Cena de gerar expressões da história social e cultural do corpo, reavivar as memórias tanto do corpo do performer como do público?

Neste aspecto, identificamos a potencialidade da arte como resgate e preservação da memória. “Viver sem conhecer o passado é andar no escuro”¹⁴. Assim, resgatar e preservar a memória do que não pode ser esquecido constitui antes de tudo reconhecer o contexto da história que se realiza no tempo presente. A potência sínica de uma obra de arte constitui-se da história de sua criação e do contexto social, político, econômico e cultural de sua apresentação.

¹⁴ Trecho de uma fala do protagonista do filme de animação **Uma história de amor e fúria**, filme de Luís Bolognesi, 2013.

A paisagem social e política do caminho

Contexto. Este é o ponto em que o trabalho sai de seu contexto criativo particular e histórico da sala de ensaio, onde inúmeras memórias, histórias, presenças e ausências confluíram no contexto íntimo da criação, e começa caminhar sobre o mundo. O contexto social, político e cultural dá sustentação à expressão artística, lhe dá gana e motivo de existir e resistir. Em 2016, vivíamos o golpe materializado no *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, golpe não só político, mas machista, criando espaço para manifestações violentas contra tudo que pudesse parecer feminino, incluindo assim a natureza¹⁵.

O contexto não terminou ainda. O golpe contra a mulher presidente fundava a ascensão do facismo no quadro político brasileiro e internacional¹⁶. Segue. A performance ganhava força interna e razão de ser também no mundo porque, neste pano de fundo, qualquer ação voltada para a defesa da mulher, da natureza, da educação e outras causas tão essenciais à sobrevivência humana ganhavam forças de resistência para não deixar esquecer a força da vida frente às amputações que vivíamos e vivemos. Continua. Ali, desde 2016, as polaridades se acirravam e resistir tornou-se verbo condutor para novas estratégias de estar no mundo. Em 2018, presenciamos o assassinato de Marielle Franco, mulher, preta, vereadora do Partido Socialismo e Liberdade, no Rio de Janeiro. Fato que tornou a hashtag #mariellepresente marco das lutas sociais, antiracista, antimachista, antisexistia, anti-homofóbica¹⁷. Neste ano, após a temporada de circulação em quatro gameleiras de Goiânia, a primeira gameleira, a original, pegou fogo, ateado por alguém. Vale lembrar que a escolha desta gameleira se deu por ela ter sido alvo de um primeiro incêndio e, em função disso, perdeu força e precisou ser amputada, mesmo assim, ela ainda encontrava força de sobrevivência com novos galhos e folhas vistosas. Para nós, criadores da performance, entendíamos essa equivalência metafórica da arte como sobrevivência e resistência da vida no contexto de esfacelamentos.

¹⁵ JINKINGS, I. et all. *Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2016.

¹⁶ GALLEGOS, E. S. (org.). *O ódio como política: a reinvenção das direitas no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2019.

¹⁷ LIMA, D. da C.; OLIVEIRA, T. S. *Marielle presente: as redes sociais no marco de um ano da morte da vereadora carioca*. Anais do VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política (VIII COMPOLITICA), realizado na Universidade de Brasília, de 15 a 17 de maio de 2019. Disponível em: http://compolitica.org/novo/anais2/anais-2019,http://ctpol.unb.br/compolitica2019/GT6/gt6_Lima_Oliveira.pdf, acessado em 15 de março de 2021.



Gameleira original, queimada, 2018. (Acervo da autora)

Este fato do incêndio de 2018 parecia corresponder no plano mais próximo de nossa experiência política aos distratos à mulher e à natureza tão comuns na exploração devastadora do sistema capitalista e sua ganância por lucro a qualquer preço e todas outras formas de dominação decorrentes deste posicionamento econômico e político do neoliberalismo. Mais uma vez, “Não posso esqu cer” sobrevivia para não deixar esquecer a memória de opressão para que ela, a opressão, não se repetisse ou, ao menos, reavivasse a memória da regeneração e resistência e historicidade da vida e seu fluxo de que todos somos capazes, “como mulheres (e homens) que amam”, conforme o conto do *Urso da meia lua*.

Acompanha a temporada de 2018, em vários momentos de ensaio ou de preparação para apresentação, a música de Silvio Rodriguez, “*Sueño com Serpientes*”, de 1975, interpretada por Mercedes Sosa e Milton Nascimento, no álbum ‘*Sentinela*’. Como mulheres imprescindíveis que lutam toda a vida¹⁸, o teatro performativo, encontrava seus contornos na metáfora de conseguir matar as serpentes que engoliam o amor, pois ‘era uma mulher que amava’. “Não posso esqu cer” era uma forma de manter viva a memória de que mesmo que engolidos pela serpente podemos destruí-la com versos de verdade.

De certa forma, ao trazer a questão do feminino para cena teatral, evidenciava-se o percurso histórico da submissão do feminino e suas diversas manifestações ao domínio e jugo do machismo, e permite criar alguma hipótese, utópica que seja: se o mundo regido por um espectro masculino machista e violento busca dominar a natureza, como aprendemos desde pequenos na versão antropocêntrica da vida

¹⁸ Parafraseando Bertholt Brecht: Hay hombres que luchan un día/y son buenos./Hay otros que luchan un año/y son mejores./Hay quienes luchan muchos años/y son muy Buenos/Pero hay los que luchan toda la vida:/esos son los imprescindibles. Verso inicial da música *Sueño com serpientes*.

humana na terra, o mundo regido por uma força feminina talvez, buscara a integração do ser humano à natureza e os cuidados recíprocos que esta relação integrada requer, perspectiva urgente na pauta política hoje. Com as expressões artísticas podemos sonhar que não haverá espaço para nenhum tipo de exercício abusivo de poder. Resistimos sonhando com a capacidade da arte de transformar as sensibilidades. A arte, esta mulher da vida que provoca prazer e dor para que possamos estar mais atentos a si e ao outro e à história que nos constrói e que construímos.

Caminhando sobre o desenho

Nestes contextos diversos, o título “Não posso esqu cer” também foi ganhando sentidos semelhantes a essas dimensões paradoxais, complementares e complexas que a performance artística produzia e os desafios estéticos que alimentaram as investigações cênicas depois da primeira estreia em 2016.

Afora o sentido trazido pela falha como esquecimento, a frase ‘não posso esqu cer’ deixa em aberto os possíveis complementos de seu predicado. Ou seja, deixa em aberto os sentidos conforme o predicado que se queira dar. Não diferente, o teatro performativo “Não posso esqu cer” qualifica-se por sua abertura de sensações, percepções e entendimentos da recepção da obra. Esta perspectiva pode ser embasada no conceito de semiose de Chales Sanders Peirce, em que a potência de um signo é dada por sua capacidade de sintetizar em sua estrutura aspectos qualitativos, indiciais e simbólicos do objeto do signo permitindo que o terceiro elemento da tríade, o interpretante, recria uma nova cadeia de signos; estas sucessivas criações de signo gerando signos configuram o conceito de semiose abordado¹⁹. Trocando em miúdos, quando compreendo que o teatro performativo “Não posso esqu cer” é constituído de signos simples e contundentes, refiro-me à capacidade que as imagens do espetáculo têm de mobilizar sensações, percepções e pensamentos no espectador. Assim como a assistência da performance gera muitos sentidos, o título acompanha esta qualidade no que se refere ao complemento da frase: o que não posso esquecer? Como visto, soma-se à diversidade de sentidos do título, o fato de estar na primeira pessoa. A frase já orienta o leitor a olhar para si e formular a pergunta para própria resposta: o que eu não posso esquecer? Pergunta importante para os contextos de 2019 e 2020 e que, possivelmente, a performance

¹⁹ PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1975; SANTAELLA, L. *Teoria Geral dos Signos – Semiose e Autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

poderá trazer sugestões de respostas ao espectador. Essa característica não é específica dessa performance, mas constitui um modo inerente à performance artística. É possível que esta qualidade aponte para propriedade com que essa obra artística se insere nos diversos contextos vividos nos quatro anos de sua existência.

Outro aspecto que gostaria de pontuar em relação à falha na escrita da palavra ‘esquecer’ é que ela sugere algumas relações e sentidos. A pronúncia da palavra ‘esquer’ torna o ‘qu’ como uma consoante muda, causa um pequeno engolir do som ou um travamento no fluxo da palavra, um soluço, um lapso, um susto ou um sufocamento. De certa forma, esta supressão indica uma quebra de fluxo que assusta, chama atenção, requer respiro, promove o movimento. Neste aspecto, a performance, como obra artística, evidenciou seu potencial estético de instaurar a ruptura criativa e mobilizadora própria da arte.

Resistência. Seja na primeira cena da torção, acima analisada, seja na cena seguinte, por nós denominada, cena do mergulho que passamos a descrever, buscamos colocar o corpo da performer em estado de resistência. Torcer lentamente e compreendendo corporalmente o limites da torção do corpo, ou seja, chegar ao ponto máximo dos vetores que formam a torção traz uma percepção da resistência como um jogo de forças opostas. Na cena do mergulho, buscamos compreender como o corpo faz para caber em espaços de restrição, e a partir das sensações provocadas por esta restrição da cabeça na bacia, e portanto da respiração junto, quais movimentos poderiam surgir? Em particular, esta cena provoca uma sensação de sufocamento. Nossa compreensão desta cena destaca-se no sentido de observar como os corpos – mulheres, árvores, bacias, pedras – encontram-se subjugados, em suas mais diversas formas nas relações de poder, e a um só tempo, sua resistência aos processos de sufocamento.

Nesta cena, a personagem desce em direção à bacia e realiza lentamente um mergulho de seus cabelos numa bacia de plástico. Processo lento que foca os cabelos como raiz e sensualidade do pescoço. Em seguida, braços vão adentrando na bacia junto com a cabeça. No momento que os dois braços entram, há um aprisionamento desta região do corpo e, então, a reação a este aprisionamento confere uma luta de resistências e sobrevivências.



Fotos de Fabrícia Vilarinho, 2018.



Foto de Layza Vasconcelos, 2018.

Foto de Fabrícia Vilarinho, 2018.

O sufocamento. Em 2019, primeiro ano do desgoverno e de retrocessos no Brasil nos conduzia à restrição do espaço do viver e ao confinamento. Não foram

poucos e nem descontínuos os ataques à universidade, à arte, à produção de conhecimento, à ciência, aos diretos sociais e trabalhistas²⁰. Artistas censurados, disseminação dos discursos de ódio a pobres, indígenas, pretos, mulheres, desvatação do meio ambiente, queimadas na Floresta Amazônica sem precedentes são alguns fatos que se tornaram comuns em 2019/2020. No campo das artes, além das censuras, houve um corte geral de verbas nas leis de fomento e incentivo. Realizar a performance configurou uma busca incansável por suscitar uma conscientização destes pandemônios políticos por meio da arte. Parecia urgente aproveitar os últimos minutos de respiro que a arte podia oferecer. Em 2020, soma ao quadro pandemônico da política, a pandemia de Covid-19 e os protocolos de isolamento. Realizar a performance tornou-se espaço de sobrevivência inclusive financeira para parte dos cocriadores da performance. Teatros fechados, locais públicos fechados, cidades desertificadas. “E agora, José?/ a festa acabou,/a luz apagou,/o povo sumiu,/ a noite esfriou, e agora, José?” Drummond ajuda-nos a compreender. A um só tempo, a adversidade constitui a base para ações criativas e regenerativas.

As tensões contidas na obra artística remexem em processos perceptivos que, por sua vez, podem gerir novos entendimentos de si e do mundo por parte do espectador. De forma semelhante, o contexto pandêmico social, econômico e político de 2019 e 2020 são lapsos, sustos, sufocamentos e abismos históricos pelo quais passamos e nos quais se evidenciam a urgência da arte para atravessar a pinguela sobre um abismo.

Regeneração. Em 2019 e 2020, com a perspectiva de realizar uma circulação nacional, foi necessário ensaios para adaptar a execução do teatro performativo “Não posso esqu cer” para dentro da sala de teatro – uma sala fechada –, até então, a performance era realizada ao ar livre, em frente a uma gameleira. Entre ganhos e perdas neste processo, fechar a performance numa sala cênica criou novos sentidos, intensificou as cenas e suas plasticidades, visto que agora não haveria o cenário frondoso da árvore. A síntese poética do cenário consolidou-se com um gotejamento de água em fluxo contínuo e silencioso, o fundo preto e uma iluminação cujo desenho delimitava também o espaço cênico restrito. A iluminação fixa (sem trocas de cor ou foco e nem com mudanças de intensidade) favorecia o surgimento de imagens por meio do efeito de luz e sombras, conforme o movimento da atriz. E, por fim, o encontro com uma sala de teatro ampliou a sonorização da cena a partir dos sons criados pelo

²⁰ GALLEGOS, E.S. (org.). *O ódio como política: a reinvenção das direitas no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2019.

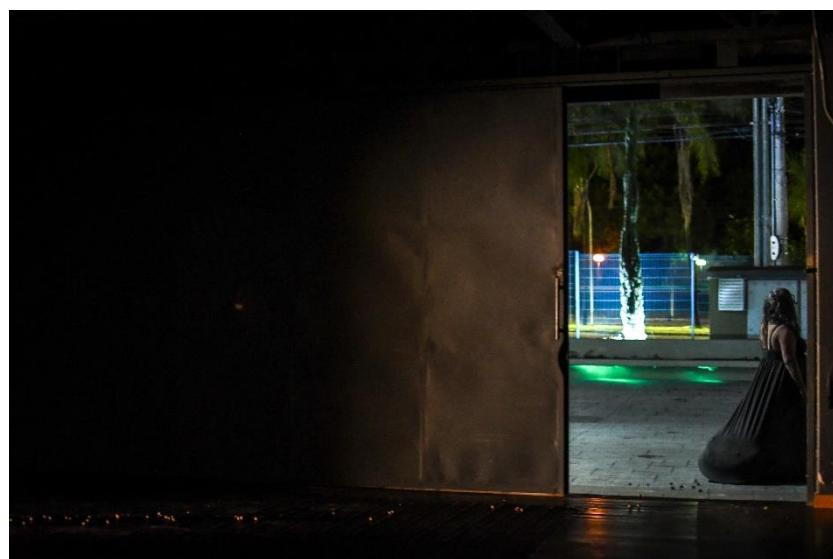
movimento e pela partitura vocal desenhada para a performance. Em suma, o trabalho como um todo foi intensificado. As imagens criadas pela performance amplificaram seus sentidos de resistência, sufocamento, solidão, desertificação, um 'Desert Park' de pontos de espera, tão semelhantes ao convívio com uma pandemia, em que muitas percepções se amplificam.



Apresentação em espaço fechado no Centro Cultural da UFG, 2020
(Fotos de Layza Vasconcelos)

Em meio à pandemia de Covid-19, a circulação nacional do teatro performativo não pode ocorrer na forma presencial. Com os últimos recursos do projeto ainda aprovado pelo extinto edital do Fundo de Arte e Cultura de Goiás, foi possível realizar esta circulação por meio *online*, conforme indicado na primeira nota de rodapé deste ensaio. Neste ponto, vivemos hoje na arte da cena este paradoxo, o que é teatro, dança, performance e circo nesta linguagem *online*? Isto é matéria para um novo artigo. Por ora, vale pontuar que se trata de entender a arte como espaço do respiro, como a pinguela sobre um abismo.

Para concluir, no decorrer dos quatro anos de sua existência, resistência e subsistência, a performance “Não posso esqu cer” pode encontrar um paralelo com verso de Cecília Meirelles no poema ‘Ventania’: “a ventania é uma aia com as suas trouxas de histórias./Conta histórias, inventa histórias, baralha histórias./ Nomes, lugares, pessoas, datas, tudo vai sendo debulhado em lantejoulas”, em que cada período de suas temporadas vinha consolidado em um contexto de criação e apresentação completamente articulado ao momento histórico, político e social que davam margem a rememorações do passado coletivo ou individual com vistas à revitalização do presente. Ao final da performance, a mulher sai pela porta do teatro, alcança a rua e carrega a bacia, algumas pedras e deixa apenas os vestígios de um algo ocorrido para memória e registro de que presenciou.



Apresentação em espaço fechado no Centro Cultural da UFG, 2020
(Fotos de Layza Vasconcelos)

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. **José**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gqMqK6Supww>, acessado em 15 de março de 2021.

BENJAMIM, Walter. **A arte de contar histórias**. Patrícia Lavelle (org). Trad. Lavelle [et al]. São Paulo: Hedra, 2018.

ESTÈS, Cláisse Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: ROCCO, 2016.

FERÁL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Trad. J. Guinsburg [et al] São Paulo: Perspectiva, 2015.

GALLEGOS, Esther Solano (org.). **O ódio como política**: a reinvenção das direitas no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2019.

JINKINGS, Ivana et all. **Por que gritamos golpe?**: para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016.

LIMA, Dulcilei da Conceição; OLIVEIRA, Thais Silva. **Marielle presente**: as redes sociais no marco de um ano da morte da vereadora carioca. Anais do VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política (VIII COMPOLITICA), realizado na Universidade de Brasília, de 15 a 17 de maio de 2019. Disponível em: <http://compolitica.org/novo/anais2/anais-2019>. GT 6- Cultura política, comportamento e opinião pública. Link do pdf: http://ctpol.unb.br/compolitica2019/GT6/gt6_Lima_Oliveira.pdf, acessado em 15 de março de 2021.

MACHADO, Francisco P. **Imagem e consciência da história** – pensamento figurativo em Walter Benjamin. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

MACHADO, Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro. Corpo em processo criativo sempre. **Arte da Cena (Art on Stage)**, v. 6, n. 1, 25 jul. 2020. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/63167>

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

PELBART, Peter Pál. O Corpo do informe. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (orgs.). **Leituras do Corpo**. São Paulo: Annablume, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

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

Recebido em: 15/10/2020.

ACEITO PARA PUBLICAÇÃO EM: 12/01/2021.

© Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).