





UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PENÉLOPE LOPES DE LIMA

CORPO – CASA – GAIOLA:

O Tapete de Penélope

Belém - Pa
2024

PENÉLOPE LOPES DE LIMA

CORPO – CASA – GAIOLA: O Tapete de Penélope

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Artes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Flávia de Mello Mendes

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes

Belém - Pa
2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

L732c Lima, Penélope Lopes de.
CORPO – CASA – GAIOLA : O Tapete de Penélope /
Penélope Lopes de Lima. — 2024.
183 f.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Ana Flávia de Mello Mendes
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em
Artes, Belém, 2024.

1. Corpo–casa–gaiola. 2. Trajetória de si. 3. Processos de
criação. 4. Dramaturgia pessoal. I. Título.

CDD 792

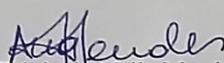


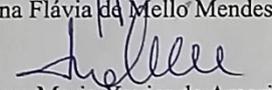
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

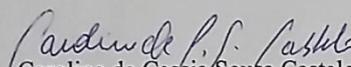
ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

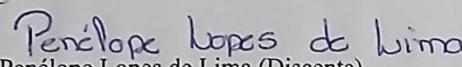
Aos dezenove (19) dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e quatro (2024), às dezessete (17) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Ana Flávia de Mello Mendes, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral

de Dissertação de Penélope Lopes de Lima, intitulada: CORPO - CASA - GAIOLA: O Tapete de Penélope. Perante a Banca Examinadora, composta por: Ana Flávia de Mello Mendes (Presidente), Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinador Interno) e Caroline de Cassia Sousa Castelo (Examinador Externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ana Flávia de Mello Mendes, passou a palavra à mestranda, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação (X)**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Ana Flávia de Mello Mendes agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da banca e pela mestranda. Belém-Pa, 19 de dezembro de 2024.


Ana Flávia de Mello Mendes (Presidente)


Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinador Interno)


Caroline de Cassia Sousa Castelo (Examinador Externo)


Penélope Lopes de Lima (Discente)



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

AGRADECIMENTOS

Uma pesquisa em teatro não se materializa de forma solitária, e muitos foram os braços que me abraçaram durante este processo. De todo coração, sou grata a cada palavra de incentivo que recebi ao longo dos últimos anos; a cada pessoa que vibrou com alegria pela conclusão deste ciclo e a todos que acreditam na vida como preciosidade para o processo de criação teatral.

Escrevo estas linhas com imensa gratidão a Deus e a toda espiritualidade que me ampara e guia. Não há um único dia que eu deixe de agradecer ao universo por ter vindo a esse mundo para ser artista. Ser artista é muito bom, apesar de algumas vezes doer muito.

Ao Bernardo, meu filho amado, por ser meu maior fã e companheiro leal. Obrigada por vibrar pela realização dos meus sonhos junto comigo!

À minha mãe Dilva e à minha tia-mãe Dora, não apenas por terem aberto os caminhos para que eu chegasse aqui; mas por serem o porto seguro que possibilita o meu caminhar.

À minha orientadora Ana Flávia, por toda paciência em aguardar o tempo necessário para o amadurecimento da pesquisa; e principalmente por não ter desistido de mim.

Às professoras Ivone Xavier e Carol Castelo, por aceitarem compor esta banca e pelo olhar sensível com o qual contribuíram.

Ao grupo PACATU, em nome do professor Alberto Silva, por ter sido o norteador do processo criativo.

Agradeço à CAPES, pelo incentivo financeiro que viabilizou a execução desta pesquisa. Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Artes, em nome de seus docentes e técnicos, pelo compartilhamento de saberes, compreensão e maleabilidade quanto ao tempo. Agradeço à Escola de Teatro e Dança da UFPa por ser há anos o meu principal local de aprimoramento enquanto atriz-pesquisadora. Viva a universidade pública!

À todas as pessoas queridas que acreditaram no meu trabalho, seguraram as minhas mãos, auxiliaram na montagem cênica e acompanharam de perto minha angústia no decorrer destes anos. Entre estes, não posso deixar de citar: Carol Gonçalves, Lucas Corrêa, Maria Christina, Paulo Santana, Hugo Brito, Raí Moreira, Camila Sousa, Marta Pederiva, Ícaro Amoras e Willame Dantas (em memória). Vocês foram incansáveis, ouvindo minhas lamúrias, lendo meus textos e afirmando que a concretização da pesquisa seria possível! Obrigada, de verdade.

Por fim, mas não menos importante, agradeço imensamente à menina que eu fui. Você me ensinou a sonhar, e foram os seus sonhos que me trouxeram até aqui. Obrigada por ter aguardado pelo meu retorno e ainda viver em mim.

‘Com muita disciplina de gestos
faz da espera um projeto abstrato

resistência, desafio aos dias.

O que há de concreto é a luta
entre fio tesoura pano

entre planos e recusa de escolhas
Ulisses vira uma ideia.

É a si que Penélope espera.’

(Aquino, 2018, p. 24).

RESUMO

Lima, Penélope Lopes de. **CORPO – CASA – GAIOLA: O Tapete de Penélope**. 2024. 183 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2024.

A partir do entendimento da trajetória de vida como uma grande fonte de criação dramaturgica, poética e cênica; bem como da compreensão do corpo do atuante em cena como uma colcha de retalhos costurados por memórias, vivências e emoções; esta pesquisa em artes se propõe a desfiar, escavar e cartografar o corpo-colcha de retalhos da artista-pesquisadora que se constitui como sujeito e objeto da pesquisa. O recorte de um período da infância da trajetória de vida da atriz é o catalisador base para a construção de um experimento cênico solo que explora o teatro narrativo, apresentando o seu corpo-casa-gaiola e compartilhando relatos íntimos da dramaturgia de vida da atuante para o espectador. Ao transformar a sala de ensaio em um portal direcionado ao passado (no qual fotografias e escritos registrados no diário de bordo durante os ensaios são verdadeiros tesouros do processo criativo), a atriz re-presentifica momentos da infância em um retorno à sua própria criança através da narração de trechos da Odisseia (poema épico atribuído a Homero), dialogando aspectos que influenciam em seu corpo cênico hoje, como a maternidade e a negritude. No reencontro entre a menina e a mulher, o mito. Doravante torna-se possível reconhecer, analisar e compreender as reações que a dramaturgia de vida e o corpo cênico efetuam um sobre o outro, impulsionando processos de criação.

Palavras-chave: Corpo–casa–gaiola. Trajetória de si. Processos de criação. Dramaturgia pessoal.

ABSTRACT

Based on the perception of life's trajectory as a great source of dramaturgical, poetic and scenic creation; as well as the understanding of the performer's body on stage as a patchwork quilt stitched together by memories, experiences and emotions; this artistic research aims to unravel, unearth and map the patchwork-quilt body of the artist-researcher who stands for both subject and object of research. An excerpt from the childhood period in the actress's life trajectory is the base catalyst for the construction of a solo scenic experiment that explores narrative theater, showcasing her body-home-cage and sharing intimate accounts of the actress's personal dramaturgy with the spectator. By transforming the rehearsal space into a portal directed towards the past (in which photographs and writings recorded within a logbook during rehearsals are true treasures of the creation process), the actress portrays childhood moments in a retreat to her own child self through the narration of portions of the *Odyssey* (the epic poem attributed to Homer), conveying aspects that influence her performing body today, such as motherhood and blackness. In the crossroads between the girl and the woman, the myth. As such, it becomes possible to acknowledge, examine and understand the reactions that the dramaturgy of life and the performing body exert on each other, thereby boosting creation processes.

Keywords: Body-home-cage. Trajectory of the self. Creation processes. Personal dramaturgy.

SUMÁRIO

DO CORAÇÃO AOS POROS	11
CANTO I – A ODISSEIA DE PENÉLOPE	27
Desfiando Tecidos	30
Dramaturgia de um Corpo – Colcha de Retalhos	41
CANTO II – A CASA QUE JÁ FOSTE MINHA	71
O Naufrágio no Retorno à Menina que Fui	75
Corpo – Casa – Gaiola	104
CANTO III – HEI DE VIVER	133
Retalhos, Tessituras, Nós	140
O Tapete de Penélope	153
O PÁSSARO (DES)ENGAIOLADO	176
REFERÊNCIAS	181
APÊNDICE	182

DO CORAÇÃO AOS POROS

‘(...) a vida tanto podia ser uma ópera,
como uma viagem de mar
ou uma batalha’
(Machado de Assis)

‘Penélope’, do grego, ‘a que tece com fios’.

Na mitologia grega (Homero, 2018)

Penélope aparece como rainha de Ítaca

e esposa do rei Ulisses

bravo herói que precisa deixar lar, mulher e filho

para ir à guerra de Tróia.

Após dez anos de batalha

os gregos, vitoriosos, retornam às suas casas

mas ele não está entre os outros.

Rapidamente, centenas de pretendentes

aglomeram-se no palácio

com a pretensão de casar com a rainha

ressaltando a suposta necessidade de haver um rei.

Ela então afirma que escolherá alguém

assim que terminar de tecer um tapete.

E todos os dias

a rainha tece o seu tapete

e todas as noites

a rainha o desfia

jogando com o tempo

para que o trabalho nunca se conclua

e ela possa esperar

e esperar ...

Enquanto seu amado enfrentava armadilhas

tempestades

e a fúria dos deuses

por mais dez anos

no caminho de volta para casa.

Para mim, tomando como base a mitologia

Penélope é a representação do amor
da lealdade
e da paciência.
Porém, o tempo quase nunca foi seu amigo;
esperar foi um tormento
que tornou as noites longas.
E, do mesmo modo que a Penélope grega,
também passei muito tempo da minha vida a esperar –
esperar o quê?!
Penélope esperou Ulisses por vinte anos.
E vinte longos anos se passaram
até que eu viesse aqui
escrever sobre a menina que fui
em um reencontro com os fios
que tecem a colcha de retalhos
do corpo-casa-gaiola que vos escreve.
Enquanto desfio minha colcha de retalhos empoeirada
no meio da sala de ensaio
vou expurgando cacos de vidro
incômodos
que também compõem
a dramaturgia do meu corpo cênico¹.
Ao explorar a menina que fui
e a casa que foi ninho
para os dragões
que moram comigo até hoje,
me aqueço na fumaça expelida por eles
e enxergo vivências por anos reprimidas
transformando-as em partituras cênicas
que me permitem ser
narradora

¹ Estes primeiros escritos também compõem o texto do artigo “Desfiando Tecidos: Cartografias Corporais de uma Mulher de Teatro”, publicado pela autora no decorrer da pesquisa. Disponível em: [Anais_XFBPA_2024.pdf](#).

e atuante
de minha própria história.
Tudo isso, entrelaçado
ao poema épico de Homero (2018)
que deu origem ao meu nome
e possui um lugar especial
dentro do meu coração.

Tal qual a Odisséia
que possui vinte e quatro cantos
e é escrita em versos
permita-me, leitor,
também optar por escrever em versos
e utilizar três cantos-capítulos
para registrar a minha odisséia.
Como Ulisses,
naveguei por altos mares nesse retorno
precisei escapar de ciclopes
e fiquei atordoada com o canto das sereias.
Como Penélope,
perdi incontáveis noites de sono
senti a angústia da estagnação
vivi o tempo descontínuo
fiei
desfiei
retalhei um tapete.
Como os versos,
o corpo-casa-gaiola também narra uma trajetória
– nem sempre de modo linear.
Então é possível que minha escrita
em algum momento
pareça difícil de acompanhar,
mas entenda que ela reverbera
deste corpo
que por vezes também pode ser lido

como confuso.

Começo frisando que acredito
no corpo do atuante
como um vasto território
repleto de curvas a serem percorridas
e desbravadas.

A cada passo
há a possibilidade do encontro
com o que não se conhece
– ou o que optamos por não conhecer.

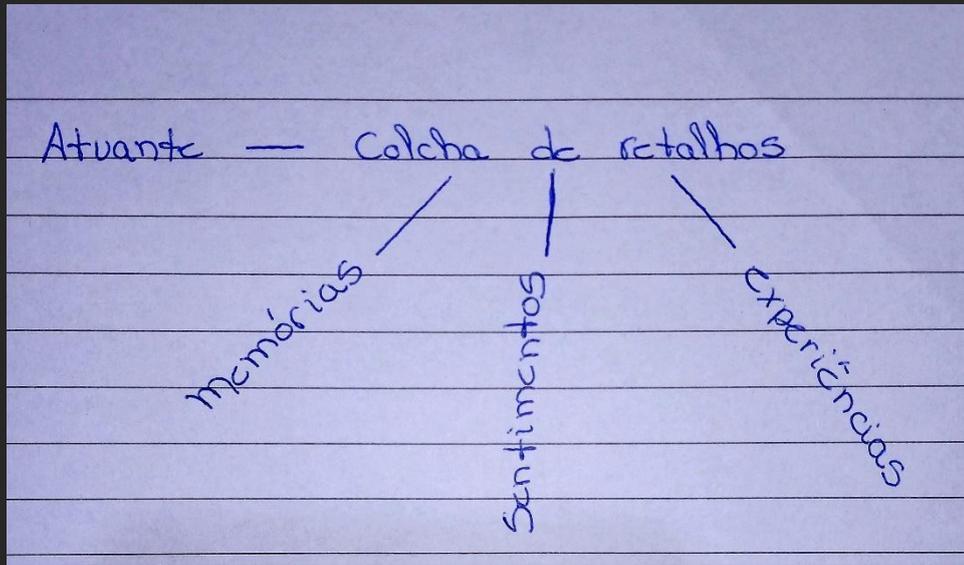
Há matérias com as quais é preferível não mexer.

E há aquelas em ebulição,
implorando para serem cuspidas.

Neste processo particular
de compreensão do corpo cênico
passei a acreditar e nomear
o corpo do atuante em cena
como uma ‘colcha de retalhos’
costurada por memórias
sentimentos
e experiências
que são tecidas
e desfiadas
no decorrer do processo de criação.

Figura 1 – Diário de bordo da atriz.

Cartografia corporal registrada em escritos: descoberta do ‘corpo-colcha de retalhos’



Fonte: arquivo pessoal.

Minha caminhada nesta pesquisa se inicia a partir de um olhar subjetivo e talvez, *clínico*.
 Clínico, menos no sentido de explorar sintomas patológicos e mais na perspectiva de transpor a armadura e acolher
 compreender
 formular estratégias sensíveis
 e traçar rotas de fuga para o corpo cênico; viabilizando a segurança necessária para o risco que acompanha o mergulho em um processo de criação.
 Vivências familiares e uma posterior formação de ensino superior moldaram minha forma de ver, de maneira que eu desejava não apenas *ver*, mas *enxergar*.
 Furar a matéria e alcançar as vísceras.

Foi assim que iniciei minha diligência
de observação e pesquisa
em uma tríade que envolve
o corpo do atuante
a trajetória de vida desse corpo
e os processos criativos que surgem
a partir da força que o corpo e a trajetória
exercem um sobre o outro;
em uma dança-vida que pulsa
e reverbera em cena.

Em 2016, na ocasião do meu trabalho de conclusão de curso
no bacharelado em terapia ocupacional,
realizei intervenções teatrais
com um grupo de sujeitos
em sofrimento psíquico grave
na ala de internação psiquiátrica de um hospital.
Nessa experiência,
pude acompanhar gradualmente
de que forma o contato com o teatro
reverberou naqueles corpos
e influenciou naquele cotidiano;
ao mesmo tempo
em que aquelas trajetórias de vida
e suas bagagens pessoais
se desnudavam aos meus olhos
em meio aos processos de criação
improvisados diariamente.
Testemunhar a tudo isso
acendeu uma chama
de prosseguir e investigar
de que modo o teatro dialoga
com corpos adoecidos,
não (apenas) em um nível físico,
mas um adoecimento emocional

que se manifesta
no corpo em cena
e em suas experimentações artísticas.
Um pouco mais do que isso:
instigou uma necessidade
de transformar histórias de vida
desses corpos
em poéticas para a cena.

Observá-los me fazia recordar
que a trajetória deste corpo
que vos escreve
esteve sempre relacionada a tentativas de equilíbrio
em mares turbulentos
(além de casa, gaiola, colcha e pássaro; veja só, também sou barco).
E entre flutuações
pausas para respirar
e mergulhos mais profundos,
em meados de 2017
um corpo-barco naufragou.
Para além dos sintomas internos
presentes desde a infância,
meu corpo passou a apresentar
reações físicas diversas
sem causa aparente
às quais, após uma série de exames
foram atribuídas razões emocionais².
Já imensamente instigada
a pesquisar o teatro para além da matéria
e a utilizar trajetórias de vida
como arcabouço para processos criativos;
ao iniciar o curso de mestrado
decido utilizar minha própria trajetória

² Os versos relacionados às metáforas do barco/naufrágio também integram o artigo citado no rodapé acima.

e opto por estar
como sujeito e objeto de pesquisa.
Até então, meu objetivo
era propor a realização
de uma pesquisa em artes
por meio de um processo de criação
que traria para a cena
o corpo emocionalmente adoecido
de uma atriz-pesquisadora
ao cartografar
processos artísticos e psicológicos
e suas relações,
descobrimos ações corporais
que culminariam em uma performance
induzida por lembranças
emoções
e experiências íntimas.

Em 2021, paralelamente
ao início do curso de mestrado em artes
desenvolvi o espetáculo solo
'Meu Nome é Ana',
criado a partir de uma dramaturgia autoral.
A dramaturgia
denominada 'Quimera',
foi escrita durante a pandemia de Covid-19;
inspirada nos registros de um diário pessoal
e na observação da rotina
de outras mulheres/mães
no contexto da pandemia.
Tais observações deram origem a versos
que falavam principalmente sobre
mulheres
dores
silenciamentos

a sobrecarga materna
violências raciais e de gênero
e disparidades sociais.

Ao iniciar o processo de construção e ensaios
meu corpo passou a se comportar
de uma maneira incompreensível.
O teatro, para mim,
sempre foi um sopro de *vida*.
O lugar no qual eu recuperava o fôlego
para sobreviver.
No entanto, durante o processo de criação de Ana
eu me sentia pesada
tensa
exausta.
A ansiedade,
antes regulada a partir do momento
em que meus pés
tocavam uma sala de ensaio,
passou a se intensificar
nos contatos com o texto e a cena.

Fotografia 1 – Registro durante o período de ensaios do monólogo ‘Meu Nome é Ana’



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Moutinho.

Havia uma divergência entre meu corpo e mente
– essa, extremamente acelerada.
Aquele, engessado
travado
desnorteadado
e cambaleante.
Segui acreditando que tais reações corporais
poderiam estar relacionadas ao desafio
de estar atuando
pela primeira vez em um monólogo,
com o fator adicional da dramaturgia
também ter sido escrita por mim,
tendo em vista que sempre manifestei
certa timidez
em tornar públicos os meus escritos.
Porém, quando familiares
manifestaram interesse
em comparecer para a estréia,
tive a reação de proibi-los.
Temia pela forma que isso poderia afetá-los,
em especial, a minha mãe.

Assim, já no decorrer da temporada
entendi que meu corpo reagia daquela maneira
porque Ana era, na verdade
a re-presentificação³ de minha mãe.
De modo totalmente inconsciente
com pitadas dramatúrgicas
e criação de personagens,
eu expunha ao público um recorte
de um período da minha infância.
Da mesma forma que Ana estava

³ No sentido de fazer presente outra vez o que ficou no passado.

enclausurada em sua casa
com a sua filha,
estive enclausurada
com minha mãe
na casa em que morei
durante um período da vida.
Em uma prisão iluminada
de dia pela luz do sol
e de noite pela luz das velas,
sem frequentar a escola,
minha rotina era privada de contatos externos.
Da mesma forma que Ana padecia
de seu sofrimento psíquico
minha mãe, paciente psiquiátrica
também afundava em seu mar interior
turbulento
e instável.

Fotografia 2 – Cena do espetáculo solo ‘Meu Nome é Ana’



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Bruno Moutinho.

Na dramaturgia, a filha de Ana morre.

E quando minha mãe adoeceu
foi a primeira vez que morri.
Nesta criança se concentra
a base de todas as problemáticas
que constituem e se manifestam
no corpo-casa-gaiola
que está em cena hoje e,
ao encaixar todas as peças
desse complexo quebra-cabeça,
compreendi que não seria possível
pesquisar o meu corpo cênico
apenas no aqui e agora.

Embalada
e amparada
pelo corpo em processos artísticos
desbravando atos de criação
revendo processos metodológicos
e decolonizando maneiras de
ser
estar
e olhar,
tenho minha primeira grande descoberta:
Para entender o corpo
da atriz que sou,
seria preciso reencontrar
a menina que fui.

Fotografia 3 – A menina que fui



Fonte: arquivo pessoal.

Abro aqui um pequeno parêntese
para explicar que embora eu e a menina
teoricamente sejamos a mesma pessoa,
ainda não consigo me dirigir a ela como 'eu'.
Há uma chaga entre nós
inundada de receios
e constrangimentos,
como se estivéssemos constantemente
julgando uma à outra.
Em uma tentativa de viver melhor,
abandonei essa criança
e agora que a busco
ela é quem foge de mim.

Desconfio que não sou
 quem ela gostaria que eu fosse,
 o que faz com que eu me sinta
 quase uma ladra de mim mesma.
 O que seria esse eu-criança?

De mãos dadas com Antonin Artaud (2006)

tracei nos últimos anos um caminho
 de perda e desconstrução
 de mim mesma
 ao tentar rever a menina que fui
 (*sou?*)
 e juntos, traçamos um mapa rabiscado
 com a dramaturgia pessoal do ator (Lima, 2004);
 permitindo que o (re)encontro do qual fugi
 desesperadamente
 por vinte anos
 finalmente se fizesse iminente.
 A cartografia foi amplamente utilizada
 no intuito de tatear
 e desbravar
 os territórios externos
 e internos
 conhecidos
 e desconhecidos
 de um corpo que
 alternadamente
 morria
 e renascia
 a cada ensaio.

Tal metodologia, nas palavras de Cynthia Farina (2008):

A ideia da cartografia como uma prática do conhecer é deleuziana. Deleuze se apropria de uma palavra do campo da Geografia para referir-se ao traçado de mapas processuais de um território existencial. Um território desse tipo é coletivo, porque é relacional; é político, porque envolve interações entre forças; tem a ver com uma ética, porque parte de um conjunto de critérios e referências para existir; e tem a ver com

uma estética, porque é através dela como se dá forma a esse conjunto, constituindo um modo de expressão para as relações, uma maneira de dar forma ao próprio território existencial. Por isso, pode-se dizer que a cartografia é um estudo das relações de forças que compõem um campo específico de experiências (Farina, 2008, p. 8-9).

Sendo o corpo o território a ser mapeado,
cada passo em direção a essa menina
e suas experiências
era capaz de me estremecer por inteiro,
onde coragens
e medos
se misturavam em uma dor tão aguda
que andar em círculos pareceu, por vezes
mais atraente.

No primeiro canto,
compartilho a etapa inicial
da pesquisa em sala de ensaio
dialogando com a dramaturgia pessoal do ator (Lima, 2004).

Nele são expostos
os primeiros exercícios indutores da criação,
embasados no manual de cavalaria;
bem como os direcionamentos criativos
apontados por este corpo cênico.

No segundo canto,
debruço-me sobre a descrição
do processo de criação (Rangel, 2008; Salles, 2017, 2007)
fomentado pela história de vida da atriz.

Utilizando a cartografia em uma perspectiva corporal (Ferracini et al, 2014)
como abordagem metodológica,
explano o mapeamento
de vivências pessoais do corpo criador;
compartilhados através de experimentações cênicas
e exercícios narrativos (Benjamin, 1987).

No terceiro canto,
analiso a lapidação criativa
na perspectiva do teatro da crueldade (Artaud, 2006);

explorando novas abordagens
e percepções
em meu trabalho enquanto atriz
pesquisadora
e criadora da cena.

Na conclusão,
exponho um dos recorrentes diálogos com a menina que fui
expondo reflexões pessoais
ao vislumbrar a história de vida
como fonte da pesquisa.

Compartilho aqui, leitor
minha desconfortável
e transformadora caminhada
nesse retorno ao meu passado
que se metamorfoseou na peça teatral
mais desafiadora de toda a minha vida
– até agora.
A cada passo,
não posso deixar de dizer,
pequenos versos se fizeram ecoar em minha mente:

*‘Eu deveria retornar
e cuidar de mim.
A menina dilacerada
que chora em meu interior
precisa de mim’⁴*

⁴ Trecho da dramaturgia ‘Quimera’, que deu origem ao monólogo ‘Meu nome é Ana’. Disponível em: [Jovens Dramaturgos Vol 3 2022.pdf](#).

CANTO I – A ODISSÉIA DE PENÉLOPE

‘Eu nunca fui livre na minha vida inteira.
 Por dentro eu sempre me persegui.
 (...) Eu tenho uma aparente liberdade
 mas estou presa dentro de mim.’
 (Clarice Lispector)

Para iniciar o desenvolvimento da escrita
 na qual o processo de criação da poética é detalhado,
 faz-se necessário retornar
 a meados de setembro de 2022,
 mais precisamente à Escola de Teatro e Dança
 da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA,
 local que, por vezes,
 carinhosamente chamo de *casinha*.
 Embora ainda estejamos no início
 imagino que você, leitor
 já pode ter percebido que tive
 e tenho
 muitas casas significativas ao longo da vida
 – algumas são pessoas,
 outras são lugares cravados em mim
 com muito afeto
 (como a ETDUFPA);
 e outras, simplesmente
 casas.

Neste setembro de 2022
 me tornei oficialmente
 integrante do grupo de pesquisa
 Práticas para a autonomia criadora do atuante – PACATU,

criado e coordenado pelo professor Alberto Silva;
espaço onde o meu processo criativo
foi acolhido,
germinou
e floresceu.

Andando em círculos e,
para ser bem sincera,
sentindo *medo* do que encontraria
em minhas desfiações,
entrei na sala de ensaio
que se transformaria no meu mundo
pelos próximos meses.

O grupo PACATU surgiu a partir de um projeto de pesquisa
no qual elementos das histórias de vida dos atuantes
são utilizados como matéria-prima
para a construção de escrituras cênicas
em forma de ações físicas.

Coletivamente, observávamos os processos de criação
nos quais nós,
atuantes,

operávamos como
catalisadores da concepção cênica
por meio de nossas dramaturgias pessoais.

No início, éramos 14 atores-pesquisadores
(número que, naturalmente e gradualmente, foi diminuindo)
que, coordenados por Alberto,

se encontravam duas vezes por semana
em uma busca interna constante.

Neste canto,
irei compartilhar
minhas primeiras experimentações corporais
proporcionadas pela pesquisa no grupo PACATU,
bem como meu contato prático inicial
com o conceito de dramaturgia pessoal do ator (Lima, 2004)
através do ‘manual de cavalaria’,
e as descobertas advindas dessa imersão.
Chamarei esse período de ‘primeira temporada’ prática da pesquisa,
tendo em vista que,
enquanto a vivenciei
acessei não apenas conceitos
mas também os territórios corporais
que posteriormente seriam demarcados
para a construção da poética.

Fotografia 4 – Parte do grupo PACATU ao fim de um dos encontros



Da esquerda para a direita: Lennon Bendelack, Raí Moreira, Renan Delmont, Anne Beatriz, Alberto Silva, Hudson Andrade, Tais Sawaki, Miller Alcântara e Giscele Damasceno. Fonte: arquivo pessoal.

- **Desfiando Tecidos**

É importante ressaltar que os acontecimentos descritos nessa primeira temporada obedecem muito mais a uma ordem de como o trabalho me atravessou do que a uma ordem cronológica dos fatos. Descrevo-os conforme desfiei os desgastados retalhos da minha colcha. Ao iniciarmos as atividades naquele espaço, para mim parecia muito mais um laboratório do que um grupo. Realizávamos vários exercícios corporais com o intuito de que cada atuante

fosse capaz de soltar energias
e trazer o seu corpo para o
aqui e agora
sem as tensões da vida cotidiana,
que são desnecessárias para o trabalho cênico.
A cartografia corporal acontecia
desde os exercícios iniciais
desta primeira temporada,
identificando tanto amplitudes de movimento restritas
quanto excessos caóticos (Ferracini et al, 2014).
Um dos exercícios mais intensos
era o da **caminhada**,
no qual andávamos em círculos pela sala
buscando compreender
o fluxo de nossa respiração
a pelve como fonte do movimento
o balanço natural dos braços durante o deslocamento
o enraizamento dos pés na terra
e a oposição da cabeça, em direção ao céu.
O corpo do ator deveria estar
vivo
e pronto para a cena.

Devo confessar que a caminhada
era desconfortável para mim.
Os minutos pareciam horas
pois as tensões de um corpo ansioso
com os prazos a cumprir
pareciam se manifestar de modo mais intenso.
Dores desconhecidas
brotavam em locais do corpo
que rotineiramente nem eram lembrados.
Além disso,
era necessário um esforço constante
para manter minha mente em foco

apenas na atividade,
pois frequentemente percebia que meus pensamentos fugiam
na escrita
no PPGARTES
no trabalho que era sempre muito
e no dinheiro que era sempre pouco.
Logo, já fica nítido que a minha trajetória
nesse ciclo do mestrado em artes
foi conflituosa;
numa díade que consistia em
fazer e pesquisar o que mais amo
(o teatro)
em uma rotina acelerada e atribulada
que gradualmente me desmotivava.

O **desequilíbrio** foi outro exercício
que me acompanhou nesta primeira temporada.
Na teoria, parecia bem simples:
andar de um ponto a outro da sala
como se estivesse em uma corda bamba.
Porém, ao iniciar minhas longas
idas
e vindas
em minha corda bamba imaginária,
percebi que aquele **desequilíbrio** estava sendo
extremamente
racionalizado
e representado.
Abro uma pausa para falar um pouco
do teatro no qual acredito hoje;
pois minha visão sobre teatro
e atuação
muito se modificou
a partir do momento
em que passei a pesquisar ambos.

Nestes 16 anos de jornada enquanto atriz,
felizmente tive a oportunidade de estar em muitos locais
e trocar com diversos artistas.

Costumo chamar esse trajeto de ‘escola’,
e a minha ‘escola’ de como se fazer teatro possuía
(e ainda possui)

direcionamentos, por vezes,
muito distintos dos quais eu acredito hoje.

Como exemplo, cito a crença de que deve haver
uma impessoalidade

e um desmembramento do atuante
no que diz respeito à criação de seus trabalhos,
como se uma aproximação entre criador
(o ator)

e criatura
(poéticas)

não fosse saudável ou
até mesmo

correta.

No entanto, nesse momento da vida
não acredito em um distanciamento total
entre o criador e a criatura.

Talvez mude de opinião daqui a alguns anos,
quem sabe?

Contudo agora,

acredito e defendo

que não há pertence mais valioso

para um atuante - criador

do que sua própria trajetória de vida.

Acreditar nisto me conduz

a uma procura incessante

pelo que Artaud (2006)

chama de ‘verdadeiro teatro’.

Em sua visão, o verdadeiro teatro,

em um ato de bravura,
é capaz de chacoalhar o sujeito
e alforriar o que há de mais
intrínseco
e reprimido
em seu interior.
Compreendo que tal estremecimento
possibilita uma libertação
que age como mecanismo de alteração
no corpo do ator,
favorecendo que ele esteja
vivo para a cena.

Para estar viva
eu precisava então
provocar o desequilíbrio real no exercício
sem o medo de estar vulnerável
sem o medo de cair.
Era necessário estimular o desequilíbrio real
em uma constante
perda
e desconstrução deste corpo,
contrapondo a racionalização
e ampliando a percepção
do que este corpo cênico
quer falar de dentro das suas entranhas.
Recordo que em um dos dias
em cima da corda bamba
senti uma imensa vontade de chorar
pois era exatamente assim que eu
realmente estava
enquanto pesquisadora da cena:
cambaleando
tentando ir a algum lugar
com uma pesquisa que expunha

o que nem eu mesma tinha coragem de encarar
e caindo todas as vezes
que eu acreditava ter chegado a algo.

Já ouvi questionamentos
a respeito das pesquisas sobre si;
indagações sobre sua relevância
e credibilidade.

Vivenciando tais experiências em sala de ensaio
tive muita certeza de que o 'si'
quase nunca é apenas 'eu'.

Minhas dores
aqui narradas por uma ótica subjetiva,
também abrangem dimensões
sociais e comunitárias;
sendo o teatro um canal
para despejar materiais purulentos
de modo simbólico e coletivo (Artaud, 2006).

Continuava por, bem no fundo
acreditar que o que estava sendo feito
poderia ser de veras valioso.

Além dos já citados,
experenciamos também o exercício da **loucura**
que consistia em, livremente
ir trabalhando no corpo
os diversos caminhos da ação física
as inúmeras possibilidades de expressão do ator.

Fotografia 5 – Ação física de re-presentificação da depressão, explorada a partir do exercício da loucura



Fonte: arquivo pessoal.

Nesse exercício é que começaram a surgir
sem planejamento prévio
as memórias da minha infância.
Ao deixar minha mente livre
para buscar bagagens pessoais
que conduziriam meu movimento corporal
conforme como e o que elas afetassem,
a maioria de minhas lembranças
se remetiam a um período muito específico
da minha infância.
O que mais me causou estranhamento
foi o fato de que muitas delas

já estavam rotineiramente ‘esquecidas’.

Era o corpo querendo falar
sobre as memórias da menina que eu fui
que seguiam pulsantes na cena
fugindo ao meu controle.

Noite após noite de ensaio
enquanto Penélope desfiava seu tapete
eu rasgava meu coração
buscando encontrar algo
que não sabia o que era.

Mas, só pararia quando encontrasse
pois, quando encontrasse
eu saberia.

Todas as manhãs
enquanto ela voltava a tecer seu tapete
eu costurava outra vez
os retalhos do meu corpo-colcha.
Enquanto isso, sem que eu notasse
uma poética já começava a ser desenhada.

Por fim, na listagem de exercícios
utilizados nessa primeira temporada
que muito me foram úteis para a construção da pesquisa,
havia o exercício da **improvisação**.

Sendo o ator aquele que age,
nosso principal direcionamento
era valorizar a ação física em cena,
pondo o texto em segundo plano.

Assim, éramos capazes de pensar
e estimular outros estados de criação
nos contrapondo a demais formas de atuação
que fizeram parte de nossa trajetória.

Esse exercício provocou reflexões internas
acerca do encadeamento
ação

vs

palavra

no ofício do atuante,

levando em consideração

que o teatro que fiz a vida inteira

– até então –

sempre partia de um texto.

Saindo da trajetória comum para conceber cenicamente,

já conhecida por mim há anos,

embarquei por um caminho outro

mergulhando em

‘um teatro que pensa mais

em desconfigurar a pessoa-ator

que configurar a personagem’ (Lima, 2004, p. 80).

Eu traçava então um caminho inverso,

onde as fontes partiam do meu corpo.

Ou seja,

a palavra não mais condicionava o meu corpo.

A palavra **era** o corpo.

Um corpo que não apenas falava

mas gritava.

Fotografia 6 – Orientações anteriores à realização dos exercícios



À esquerda, Alberto Silva. Fonte: arquivo pessoal.

Fotografia 7 e 8 – Registros durante os exercícios



Fonte: arquivo pessoal.

Em determinado momento
 após termos vivenciado
 todos os exercícios acima citados,
 fomos informados pelo professor Alberto
 que trabalharíamos, enfim,
 em conjunto com um texto escrito.
 A obra escolhida por ele foi
 ‘Os dragões não conhecem o paraíso’
 dividida em 14 partes,
 as quais estavam a escolha
 dos atuantes-pesquisadores.
 A ideia era que as palavras do texto caíssem
 sobre o repertório de ações corporais
 que estavam a se estruturar.
 Optei pela primeira parte do texto e,
 paralelamente a isso,
 também fomos apresentados a um instrumento poderoso
 para a descoberta da dramaturgia pessoal do ator:
 o ‘manual de cavalaria’.
 As informações sobre o manual
 e o material de dramaturgias pessoais
 estruturado a partir das instruções dele
 serão detalhadas a seguir.

- **Dramaturgia de um Corpo – Colcha de Retalhos**

Ainda na primeira temporada de pesquisa
 tivemos contato prático
 com o conceito de dramaturgia pessoal do ator,
 que é delineado por meio
 de investigações
 particulares e sintetizadas
 para a cena (Lima, 2004).
 A dramaturgia pessoal do ator

pode ser acessada por meio
do manual de cavalaria,
recurso utilizado por Cacá Carvalho
no processo criativo da peça
'Hamlet – Um Extrato de Nós';
que consiste em
'um sistema de estímulos e estratégias
para a criação da dramaturgia pessoal do ator' (Lima, 2004, p. 43).
Nas palavras de Cacá Carvalho,
a dramaturgia pessoal do ator seria:

“Eu acho que o que aparece para o espectador, que ele reconhece ou acredita ser aquilo que ele entende ou entenderá como personagem e que se chamará ou Hamlet ou Ofélia ou outra coisa, é o resultado de uma série... De uma combinação de uma série de materiais, de histórias que são... Que vêm de naturezas as mais diversas, vêm de material tirado na sala de trabalho, nas relações entre eles; vêm da própria obra básica, no caso o Shakespeare; vêm desta coisa que é analogias ou associações possíveis pessoais que eles possam recorrer para utilizar como um motor, pra ficar assim; vêm da relação com o material; vêm da relação com o figurino, do modo de cortar, como é; vêm da relação que eles estabelecem com o espaço; vêm de tantas outras coisas, vêm de coisas absolutamente fora de tudo isso, e vêm também de indicações que eu possa vir a dar a eles e que eles possam vir a somar nesse conjunto. Este conjunto deve ser operado por cada um. Este trabalho é o que chamo de dramaturgia pessoal do ator”
(Lima, 2004, p. 85).

Ao citar a condução criativa de Cacá Carvalho,
Lima (2004) expõe a percepção da trajetória pessoal do atuante
como componente essencial da criação;
um passado ressignificado pelo presente
que se reconstitui cenicamente.
Nessa perspectiva,
a presente dissertação de mestrado
e a poética resultante desta extensa pesquisa
são fragmentos de minha dramaturgia pessoal;
constituída a partir das músicas
objetos
observações
e elementos íntimos levados para a sala de ensaio;
das memórias

emoções
e histórias de vida pessoais;
das descobertas corporais em sala de ensaio;
da Odisseia de Homero,
que se liquefaz com minha odisseia subjetiva;
das metáforas que envolvem corpo
casa
gaiola
pássaro
e colchas de retalhos;
da cartografia
que meu corpo atuante e criador
traçou no espaço;
do modo em que tais elementos
se transformaram em figurino
e também dos direcionamentos de Alberto Silva,
que muito contribuiu
para a encenação do espetáculo.
Tudo isto,
descoberto a partir da utilização
do manual de cavalaria.

Em síntese,
esse manual se constitui
em uma lista de tarefas
que acabam por ser estratégias indutoras
do processo criativo.
Por meio de estímulos simples
como cantar uma música que lhe é significativa,
escolher um objeto pessoal apreciável
e observações de rua, por exemplo;
tivemos a possibilidade de realizar exercícios cênicos
e descobrir elementos pessoais
que, aos poucos
estruturaram-se em forma de ações físicas

e se desdobraram em partituras poéticas.

Lima (2004), elenca as tarefas que compõem o manual de cavalaria da seguinte forma:

- ✓ Fazer observações de rua
- ✓ Trazer histórias de vida (pessoais)
- ✓ Escolher quatro pontos no espaço físico da cena – deslocamento espacial
- ✓ Trazer um objeto pessoal que tenha relação com o trabalho
- ✓ Compor uma música para o trabalho
- ✓ Fazer desenhos sobre o personagem
- ✓ Fazer desenhos sobre o trabalho como um todo
- ✓ Escolher três linhas do texto que representem o seu personagem
- ✓ Escolher três linhas do texto que representem o trabalho como um todo
- ✓ Fazer observações sobre um outro ator do elenco (Lima, 2004; p. 90).

No PACATU, trabalhamos efetivamente com as seguintes tarefas, indicadas por Alberto e embasadas no manual:

- ✓ Trazer uma música significativa para o atuante
- ✓ Fazer observações de rua
- ✓ Trazer um objeto pessoal
- ✓ Trazer uma imagem que o represente
- ✓ Trazer histórias de vida (pessoais)

Na criação norteada pela dramaturgia pessoal do ator existem pensamentos-ações que geram a criação (Lima, 2004). Em meu processo criativo fui gradualmente descobrindo quais eram particularmente caros para o meu corpo cênico no aqui e agora; como a infância o amor pelo teatro e a negritude. Retalhos que ocupam vasto espaço em meu corpo-colcha de modo que não poderiam ser negligenciados

no desenvolvimento da pesquisa.

Início agora a descrição dos acontecimentos vivenciados no meu processo individual enquanto artista-pesquisadora, a partir das indicações contidas no manual. Tais experiências geraram repertórios de ações que se entrelaçaram ao texto ‘Os Dragões não Conhecem o Paraíso’, e esse caminho de investigação cênica me conduziu à delimitação do tempo e espaço no qual acontece a poética resultante do mestrado.

✓ **Tarefa 1 - Trazer uma música significativa para o atuante**

Minha escolha para a primeira tarefa foi totalmente influenciada pelo momento de vida em que eu estava. Absolutamente tudo girava em torno do curso de mestrado. Ao ser solicitada uma música significativa para cada atuante recordei que durante as etapas do processo de seleção havia uma canção que era quase uma trilha sonora desse momento; pois a escutava com frequência. A música era ‘Andança’. Definitivamente não poderia ser outra, tendo em vista que o mestrado foi um *sonho* na minha vida uma faísca de esperança em alcançar uma futura estabilidade profissional fazendo teatro.

No entanto, a partir do momento
em que eu vivo essa realidade,
reconheço o quanto ela foi idealizada;
dando lugar a uma frustração
que naquele momento me consumia.
Essa música, até hoje
me atravessa como uma faca,
pois me faz recordar
o quanto quis ocupar esse lugar
mas também o quanto foi
desconfortável
ocupar esse lugar.
Ao compartilhar com os outros
a minha escolha musical
(sem expor a eles os motivos aqui expostos da escolha)
fui orientada a levantar
e cantar para meus pares.
Imediatamente me senti inundada
por um grande desconforto
pois, contraditoriamente
eu não queria aparecer.
Não queria que eles me observassem sozinha.
Eu, atriz que canta na cena
não queria ser vista
e muito menos ser vista
cantando.
Automaticamente,
sem que eu pensasse muito sobre
minhas mãos foram para trás
escondidas
apertando uma a outra;
meu olhar se fixou no chão
e então comecei a cantar,
totalmente envergonhada

em uma estrutura corporal
que parecia extremamente *infantil*.
Era uma criança a cantar.

*Vim, tanta areia andei
Da lua cheia eu sei
Uma saudade imensa*

É curioso, pois não recordo
de episódios de timidez
durante a minha infância.
Mas, depois de adulta
devo confessar que é frequente o desconforto
com a sensação de estar sendo observada.
O que na verdade é um problema,
pois sou uma mulher grande
e não consigo me camuflar
para passar despercebida nos lugares,
embora tente.
Uma atriz com vergonha de ser vista.
Naquele momento,
entre os versos de ‘Andança’,
isso se materializou de uma forma muito intensa
conforme era orientada a repetir a música várias
e várias vezes
de modo que precisei fechar os olhos
para não sair correndo.
Foi, talvez, a primeira vez
durante a pesquisa prática
que a menina que fui
tentou se comunicar comigo.

Fotografia 9 – A menina de sorriso bonito



Fonte: arquivo pessoal.

✓ Tarefa 2 - Fazer observações de rua

O comando parecia simples:

observar atentamente indivíduos na rua
e posteriormente compartilhar essas observações
em sala de ensaio,
utilizando ações corporais.

Minha observação mais significativa
aconteceu a caminho de um dos nossos ensaios
em um transporte público.

Havia uma senhora
(branca)
visivelmente temerosa
com a presença de um homem
(negro).

Em determinado momento
ao passar por perto dele
ela protegeu a bolsa;
e ainda que não o fizesse
o seu corpo por si só
gritava temor.

Ele, ao perceber, afirmou de forma ríspida
e em alto e bom som
que não iria roubá-la.

Senti uma pontada no peito.

Questões etnoraciais provocam
sentimentos muito conflituosos em mim
pois, desde a infância
– a criança, mais uma vez, se manifestando –,
testemunho e vivencio
o racismo e suas consequências
de um modo muito intenso.

Minha mãe,
atualmente paciente psiquiátrica,
vivenciou todas as violências
e humilhações possíveis
que alguém pode vivenciar
apenas por ser uma mulher preta.

E naquele momento
havia um homem em minha frente
discriminado apenas por ser preto.
Ele reagiu à situação
com uma revolta muito grande
e por sua vez muito semelhante

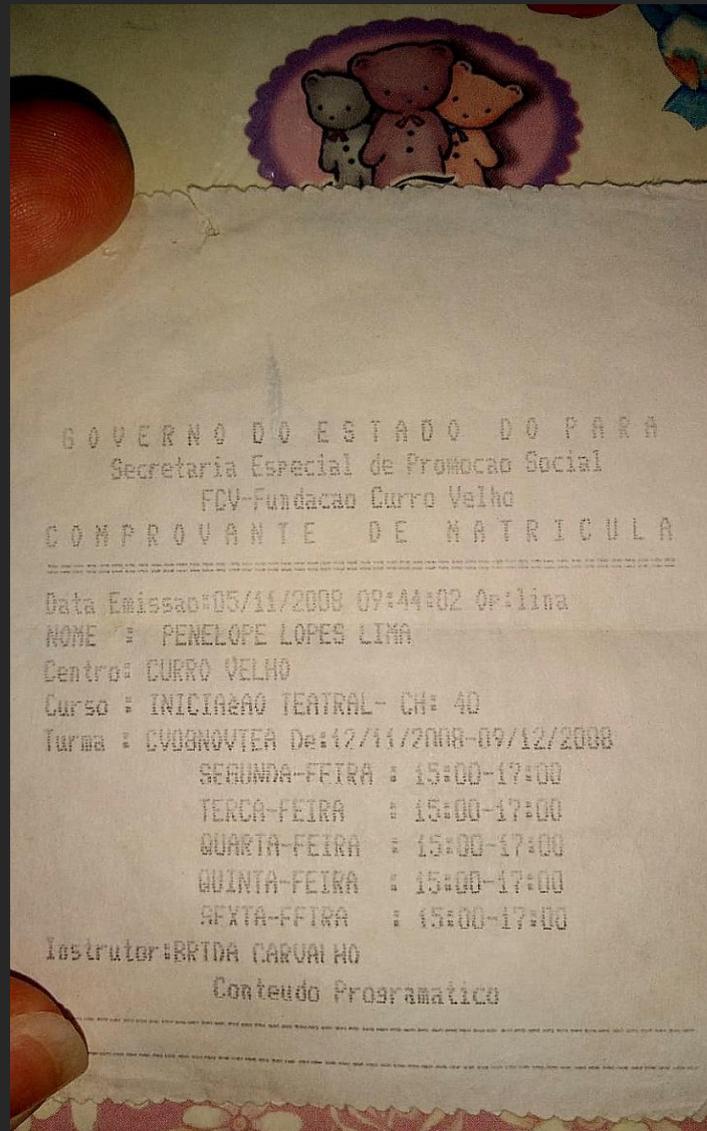
à revolta que eu senti
e sinto.
Em uma das lembranças mais antigas
de minha infância,
todas as noites
minha mãe queimava seus dedos
na chama de uma vela
e em seguida apertava o meu nariz,
dizendo:
'Para afinar e não ser como o meu'.
Desde muito cedo entendi que ser negra não era bom.
Cresci ouvindo que tive sorte
afinal, nasci com a pele clara
como a do meu pai.
Mas, desde sempre
a menina que eu fui
percebeu que havia algo muito errado;
pois jamais conseguia se encaixar
nos lugares majoritariamente brancos
que meus pais insistiam em colocá-la.
O processo de me reconhecer
como uma mulher negra de pele clara
foi lento e dolorido.
Uma de minhas frustrações
à época da observação de rua
passava pela indignação de compreender
que o meio acadêmico
ainda possui suas bases muito bem alicerçadas
em estruturas meritocráticas
machistas
e racistas;
e esse último, de tão estrutural
já passa despercebido e naturalizado.
Uma simples observação de rua

evocou tudo isto
 e um pouco mais.
 Ao levar as mimeses da observação
 para a sala de ensaio,
 ouvi o professor dizer: ‘eu acredito’.
 Mas não haveria como não acreditar.
 A raiva daquele homem também era e é minha,
 ainda que em contextos distintos.
 Questões raciais estão em tudo,
 de modo que hoje
 não há uma única situação em minha vida
 que eu consiga dissociar desse viés.
 Foi assim que compreendi que a negritude
 seria um ponto forte
 em minha dramaturgia pessoal,
 ocupando um espaço significativo
 no processo de criação.

✓ Tarefa 3 – Trazer um objeto pessoal

O objeto escolhido foi um diário pessoal,
 escrito ao longo de um ano inteiro
 quando eu tinha 14 anos.
 Suas linhas são repletas de palavras sobre o amor
 e uma ânsia em alcançar a felicidade,
 mas o que há de mais frequente nele
 é o compartilhamento de um sonho de infância.
 Revisitando a mim,
 percebo que a menina que eu fui
 não queria muitas coisas:
 ela só queria ser atriz.

Figura 2 – Recordações do diário: inscrição para a primeira oficina de iniciação teatral

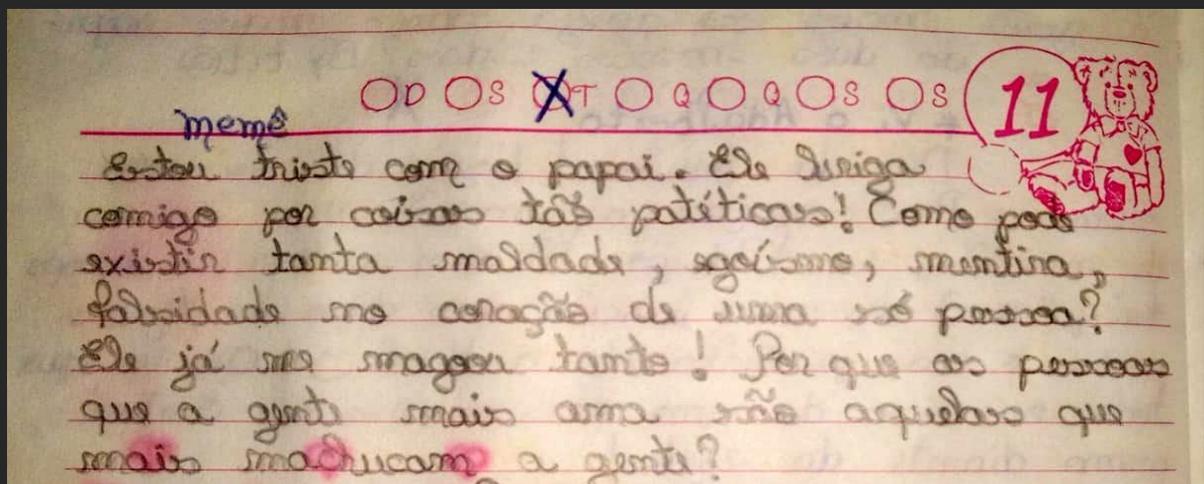


Fonte: arquivo pessoal.

Ao rever as páginas do diário encontrei o comprovante de matrícula da primeira oficina de iniciação teatral que fiz, guardado com muito afeto há pelo menos 15 anos. Na ocasião, meu pai me proibiu de cursá-lo sob argumentos extremamente preconceituosos; e a minha postura de enfrentamento intensificou uma chaga

que já estava instalada em nossa relação.
 Todos os dias, ao voltar da escola
 eu fugia de casa para ir às aulas de teatro.
 Nunca me arrependi.
 Ser cria do curro velho me possibilitou
 conhecer artistas maravilhosos
 e a ampliação de um olhar para o mundo
 que acompanha meus processos artísticos
 até os dias atuais.
 A essa altura, mapeando este corpo cênico
 e sua trajetória pessoal
 percebi que estive enganada
 sobre uma questão crucial:
 ao decidir ocupar o lugar
 de sujeito e objeto de pesquisa,
 pensei que minha mãe seria
 a figura de destaque no meu processo criativo.
 No entanto, cada vez mais
 esse lugar era ocupado pelo meu pai.
 De um modo assustador,
 ele simplesmente estava em tudo.
 Infelizmente, quase sempre de forma densa.

Figura 3 – Registros no diário: as memórias de meu pai



Fonte: arquivo pessoal.

Este objeto é tão valioso
e caro para mim,
que o levei até a sala de ensaio
e re-presentifiquei
nosso relacionamento de suporte
e confiança.

Ainda que até hoje
haja muito receio
que alguém o encontre e o leia,
não consigo me desfazer dele.

A escrita também se constituía
em uma forma de sobrevivência
da menina que eu fui,
um modo de liberar excessos internos.

Agora, se manifesta uma forma de cartografar dados
na sala de ensaio para a minha pesquisa,
em diário de bordo;
e estes registros escritos 'são vestígios vistos
como testemunho material
de uma criação em processo' (Salles, 2007, p. 17).

Fotografia 10 – A menina que transformava lágrimas em palavras



Fonte: arquivo pessoal.

Relendo no diário aqueles relatos
tão espontâneos e ingênuos
me reconecto com paixões
e inspirações antigas
que também compuseram a atriz que sou hoje.
As novelas que eu adorava assistir
e posteriormente reproduzir,
os artistas que admirava,
a forma de atuação na qual acreditava ...
e decido que também irei trazê-los para a minha poética.

✓ Tarefa 4 – Trazer uma imagem que o represente

Nessa tarefa,
fomos instruídos a levar uma imagem
que representasse a cada um e,
a partir dela,
criar uma mimese em seu próprio corpo.
A imagem escolhida por mim
foi um auto retrato
feito ao longo de várias semanas
em função de uma disciplina do mestrado, denominada
'O corpo em processos artísticos: estética da experiência'.
No primeiro dia de aula
nos foi solicitado que cada um
desenhasse o seu próprio corpo e,
no decorrer do semestre,
ao início de cada aula éramos orientados pelo professor
a promover alterações no mesmo desenho.
Todavia, apenas acrescentávamos elementos;
de modo que os detalhes realizados no primeiro dia
estavam presentes ao final.
Dessa vez, a menina que eu fui não apenas apareceu
como resolveu falar comigo.

Figura 4 – Diário de bordo da atriz: auto retrato



Fonte: arquivo pessoal.

Ao ser orientada a realizar um desenho
sobre o meu próprio corpo
e sendo também o meu corpo
um território precioso a ser explorado
e desbravado
durante a minha pesquisa,
os meus rabiscos tentaram representar
aspectos significativos
e condutores do meu trajeto
enquanto artista-pesquisadora
que investiga uma trajetória pessoal.
Tentei representar o meu corpo em cena

se movimentando,
e demonstrar o que finca esse corpo
no palco
e na vida.

A maternidade,
algo muito caro para a mulher que sou,
se manifestou através de uma espécie
de cordão umbilical.

Costumo dizer para o meu filho
que possuo dois alicerces de vida:
ele e o teatro.

Da mesma forma que o palco me enche de vida,
a pessoa que eu trouxe à vida
também me faz viver.

Logo, não teria como representar meu corpo
que tanto se modificou após gerar
e parir outra pessoa;
sem trazer essa raiz que floresceu
e me mantém de pé.

Meus pensamentos
e minhas memórias,
tão interligados a questões emocionais,
também foram representados.

As setas surgiram em uma tentativa de mostrar
a influência mútua que a colcha de retalhos externa
e as lembranças
vivências
e emoções internas
exercem umas sobre as outras.

Os espirais são uma representação do tempo.
Um passado que teoricamente não pode voltar,
mas na realidade volta, sim
diariamente;
e agora se cruza com um presente

e se tornam um só, em poética.
 No chão, uma menina chorando
 e pedindo: ‘olhe para mim’.
 Ainda éramos estranhas nessa época.
 E eu ainda procurava formas
 de fugir a esse reencontro.

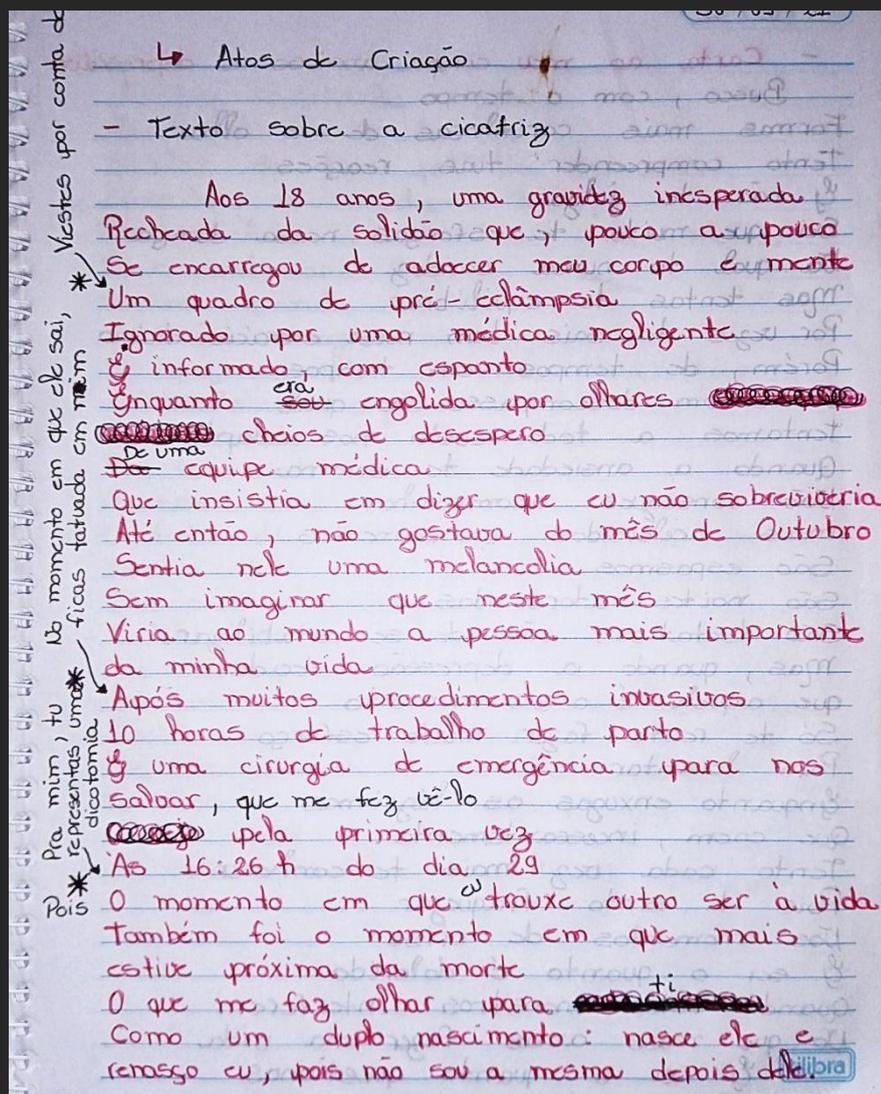
✓ **Tarefa 5 – Trazer histórias de vida (pessoais)**

Em sala de ensaio,
 tínhamos momentos de trabalho individual
 dentro do coletivo.
 Havia uma música indutora,
 nos espalhávamos pela sala,
 e então cada um focava em sua escavação
 interna e subjetiva.
 Tudo o que descobríamos, sozinhos
 era depois compartilhado ao grupo
 em forma de partituras cênicas.
 Das histórias de vida pessoais
 que se manifestaram nesta etapa do processo,
 trago aqui dois exemplos mais intensos
 que foram faísca para as ações físicas
 utilizadas em meu exercício cênico
 com o texto dos dragões.
 Nesse momento, tive a minha primeira experiência
 como atriz em um caminho inverso:
 o corpo conduzia a palavra.
 A primeira história estava imersa
 no meu contexto de gravidez.
 A maternidade foi algo que surgiu
 de forma muito prematura em minha vida.
 Grávida aos 18
 precisei aprender rápido

que também era responsável por outra pessoa.
Minha gravidez,
como qualquer uma na adolescência,
foi conturbada e conflituosa.
Estive vulnerável a nível de saúde
(mental e física)
e desenvolvi um quadro de pré-eclâmpsia
ignorado por uma médica negligente,
que por muito pouco não levou a óbito
a mim e ao meu filho
no momento do parto.
Experimentando na sala de ensaio,
algo me conduziu à minha última noite gestante.
Lembrei de minha última refeição
da roupa que eu usava
de como me sentia triste à época
e do quanto me preocupava o futuro.
Não imaginava,
mas daria à luz em poucas horas,
horas essas que mais pareceram
uma *novela mexicana*.
Eu estava na cidade em que reside
a minha família materna,
e minha bolsa estourou
logo depois do amanhecer.
Ao ser conduzida a um hospital,
uma equipe médica apreensiva
logo informou à família sobre a gravidade do estado
e, às pressas,
fui colocada em uma ambulância
para retornar à Belém.
Após mais de 10 horas em trabalho de parto,
finalmente cheguei à sala de cirurgia.
O momento em que cheguei mais perto da morte

foi também quando trouxe outro ser
a esse mundo,
e esse momento deixou gravado em mim
uma cicatriz de cesariana.
O compilado de fatos pré-natal
se metamorfoseou em mimese,
e em minha jornada de cartografar
a pesquisa por meio da escrita,
algumas vezes escrevi cartas aleatórias.
Compartilho aqui a carta escrita
para esta cicatriz específica:

Figura 5 – Diário de bordo da atriz: carta à minha cicatriz



Fonte: arquivo pessoal.

A segunda história de vida manifestada
foi a de quando meu pai
me obrigou a estudar música clássica.
Perceba: eu poderia me dedicar à música
e à dança clássica,
mas jamais ao teatro
ou a qualquer manifestação artística
que ele julgasse inferior.

O racismo estrutural
ocupou um local de destaque
nessa fase da minha infância;
pois de tudo o que eu me propunha a fazer,
apenas era considerado válido
o que se aproximava
de um padrão branco e elitista
tido como belo.

Infelizmente, de modo constante
eu me sentia desconhecida naquele espaço
pois não me enquadrava nos ideais velados
de aparência
excelência
e comportamento.

O mais intrigante, para mim
é que cotidianamente eu não lembrava disso.
Nunca entendi muito bem por qual motivo
essa história pessoal
veio à tona durante a pesquisa.

O desconhecimento a respeito de materiais corporais
que brotavam
e desabrochavam
desenvolveu um ímpeto de realizar
entrevistas informais com meu pai,
uma figura recorrente
em minha cartografia interna.

Os trechos que serão transcritos a seguir
(entre aspas)
são decorrentes das próprias palavras dele,
obtidas
e guardadas
em função de uma conversa
que tivemos em novembro de 2022.

Meu pai, como ele mesmo diz,
Era *‘metido a ser poeta’*
e *‘agitador cultural’*.

Levava uma vida livre
e por vezes já escutei
que minha personalidade aventureira
se parece com a dele.

Porém, sem que ele tenha me explicado os motivos
sempre houve uma grande resistência
a qualquer possibilidade de que eu
consumisse e vivenciasse
coisas semelhantes às que ele vivenciou
em sua juventude.

Machismo?

Cuidado?

Prossigo sem saber.

Ao ser questionado acerca do início da paternidade,
ele disse:

‘eu era doido pra ter filho, um menino’

Comecei a vislumbrar que, desde sempre
quebrei as suas expectativas.

Ele queria um menino.

Depois, queria alguém obediente
que não questionasse
ou se posicionasse

de modo contrário a ele.

Por fim, queria alguém mais ...

Mais.

*‘Eu queria algo melhor pra ti, né?
Eu queria uma coisa mais formal.
Eu sempre tive preocupação contigo,
de te colocar na escola de dança,
tu te apresentou (sic) no Teatro da Paz ...
te coloquei lá no Carlos Gomes pra tu aprender (sic) piano
e sempre pensei que você fosse fazer um curso mais ...
é ... rentável’*

Ao ser questionado por qual motivo

nunca me incentivou no teatro,

ele respondeu:

*‘(...) eu te coloquei numa escola particular,
a vida toda tu tiveste esse privilégio Penélope,
e aí o teatro era pouco pra isso.
Em outras palavras, não precisava de tanto investimento.
Agora sou indiferente, a verdade é essa.
Agora que tu já tens uma vida adulta, eu não tenho a preocupação
e nem a força de vontade de interferir no teu destino.
Às vezes eu quero falar, mas como o custo é maior;
a paz é mais barata, eu prefiro ficar sem comentar’*

Seja através de atitudes ou palavras

já há muitos anos ele faz questão de insinuar

que sou a filha que não deu certo.

Ao menos,

o certo que ele considera ideal.

Na minha colcha de retalhos

meu pai é um remendo desgastado

que sempre descostura

deixando à mostra rasgos

enormes

e profundos.

Ao ouvir outra vez nossa conversa,

suas palavras fizeram ecoar uma música
 que conheci através dele
 e muito resume a nossa relação:

*Eu calço é 37
 Meu pai me dá 36
 Dói, mas no dia seguinte
 Eu aperto meu pé outra vez*

*(...) Por que cargas d'águas
 Você acha que tem o direito
 De afogar tudo aquilo que eu sinto em meu peito?
 Você só vai ter o respeito que quer, na realidade
 No dia em que você souber respeitar
 A minha vontade*

*(...) Pai já tô indo-me embora
 Quero partir sem brigar
 Pois eu já escolhi meu sapato
 Que não vai mais me apertar*

Sapato 36 - Raul Seixas

Meus pais se conheceram
 no pavilhão D da Universidade Federal do Pará,
 onde ambos cursavam
 a graduação em Filosofia.
 Ao falar sobre o início do relacionamento
 ele relatou ouvir questionamentos de pessoas próximas
 por ter escolhido uma companheira
 ‘preta e pobre’.
 Escutando e percebendo
 a forma que ele se refere à minha mãe
 identifiquei semelhanças
 na forma que ele se refere a mim
 e então retornei aos anos de aulas no conservatório,
 de como a menina se olhava no espelho
 e não gostava do que via,
 principalmente do nosso cabelo;
 e essa distorção da autoimagem

era extremamente incentivada pelo nosso pai
que, talvez de modo inconsciente
fomentava tentativas de embranquecimento.
O cansaço de ser obrigada a ir se mesclava
às dores nas mãos e nas costas
resultado de horas de ensaios
e o dedilhar nas teclas do piano
também se transfigurou em mimese para a cena.

Fotografias 11 e 12 – Os dragões não conhecem o paraíso



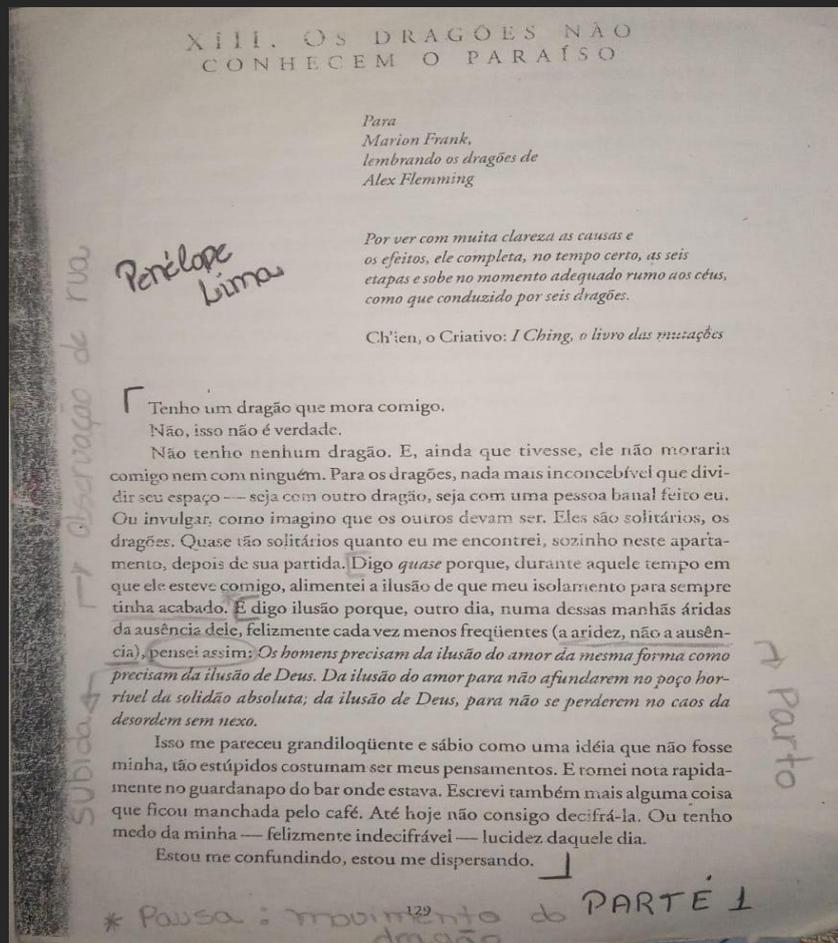


Em cena, com o ator Hudson Andrade. Fonte: arquivo pessoal.

O processo de cartografia do corpo cênico ocorreu durante todo o processo criativo, porém de forma mais intensa na primeira e segunda temporadas da pesquisa. Ao realizar todas as práticas compartilhadas acima, foi possível tomar consciência da bagagem deste corpo até aquele momento. Explorar narrativas íntimas foi um fio condutor que costurou o corpo até seu extremo, trazendo à superfície suas potencialidades

e limitações;
 pois apenas mapeando e conhecendo esse território
 se faz possível traçar novos rios
 para naufragar nele (Ferracini et al, 2014).
 Paulatinamente, fomos organizando
 as ações corporais
 que descobrimos individualmente,
 induzidas pelos exercícios iniciais
 e pelas tarefas do manual de cavalaria.
 Tais ações, por sua vez,
 se metamorfosearam em partituras cênicas
 e as palavras do conto recaíram
 sobre essa estrutura física.

Figura 6 – Diário de bordo da atriz: organização das palavras sobre as ações.



Fonte: arquivo pessoal.

A experiência com os dragões
me conduziu a duas considerações
em minha pesquisa de mestrado:

1. Naquele momento, não parecia interessante
primeiramente escrever uma dramaturgia
para posteriormente iniciar a construção da poética,
na prática.

Como atriz e pesquisadora
havia a necessidade de continuar exercitando
esse caminho inverso
desafiando
mapeando esse corpo a partir da sua trajetória pessoal
e somente após recolher
quantidade considerável de matéria – prima corporal,
poderia voltar minha atenção
para a estruturação de um texto.

Assim, o corpo conduziria a palavra;

2. Por mais óbvio que seja,
apenas ali percebi
que uma trajetória de vida é **muita** coisa
para abarcar em apenas dois anos de mestrado.
Se fazia necessária uma determinação
do tempo e espaço
no qual a pesquisa se desdobraria.
Acolhendo os chamados da criança que fui,
realizei um recorte de tempo
situado primordialmente entre 1998 e 2002,
período no qual o processo de adoecimento de minha mãe
se iniciou e intensificou.

A casa em que morávamos nesse período
se constituiu como espaço da pesquisa,
para o qual retornei em sala de ensaio.

Para além da construção de uma obra,
ao flertar com a dramaturgia pessoal do ator

eu intencionava ‘um encontro, uma busca de si’ (Lima, 2004, p. 74).

No presente trabalho,
o teatro se manifestou como ponte
para a viabilização desta procura
e concretização deste (re)encontro.
As descobertas desse regresso
os diálogos estabelecidos
entre a menina que fui
e a mulher que sou,
e o processo de criação da poética
estão detalhados no canto a seguir.

CANTO II – A CASA QUE JÁ FOSTE MINHA

‘Nem sequer preciso fechar os olhos
para encontrar figuras da minha infância;
nada preciso para recompor hoje – tantos anos depois
– gestos, palavras, comportamentos’
(Eneida de Moraes)

A partir das descobertas
reflexões
e possíveis desdobramentos
advindos doravante aos experimentos em cena,
foi traçado um direcionamento
mais delimitado do território de pesquisa
– que aqui, é o corpo em cena –;
no qual a história de vida
e trajetória de si
permanecem sendo matéria-prima
para a fabulação da cena.
Nesta proposta,
compreendendo que a criança que fui
me chamava insistentemente
e tendo a casa em que morei
durante a infância
como imagem-força⁵
e espaço a ser escavado
e cartografado;
se estabelece um diálogo entre
o corpo da menina que fui
e o corpo da mulher que sou
explorando as metáforas
do pássaro engaiolado em si
e do corpo-casa-gaiola
criadas no desenrolar da pesquisa
e agora apresentadas neste canto.

⁵ Imagem posta em evidência no princípio do processo criativo, a partir de onde a poética foi impulsionada e desdobrada.

Estas metáforas nasceram
a partir da relação estabelecida
entre o meu corpo cênico
e a minha trajetória de vida.
Em uma busca incessante
por uma liberdade corporal cênica
– talvez idealizada –
me autodenomino como um
pássaro
preso em um corpo
que é sentido como uma
gaiola;
na qual os cadeados são
memórias
sentimentos
experiências
e demais emoções que costuram a colcha de retalhos
dessa trajetória pessoal.
A menina que fui
permanece prisioneira na casa
em que moramos na infância, ou seja;
se o corpo é casa
a minha casa é uma gaiola
e também uma casa abandonada
na qual está refém até hoje
a menina que eu fui.
Assim surgiu o Corpo-Casa-Gaiola.
Delimitado isto, fez-se necessário
pensar nos pontos de partida
que iriam fomentar a construção da poética
e do memorial descritivo do processo de criação,
composto por ações com conceitos teóricos operados.

A cartografia (Ferracini et al, 2014) surge como

grande abordagem metodológica nesta pesquisa,
por possibilitar a eclosão
e aquisição de saberes
que são oriundos do processo de criação;
rompendo as barreiras que por vezes
distanciam a descoberta e a ação.
Sendo a casa imagem-força
e ponto de partida,
visitas (simbólicas e concretas) ao espaço
se estabeleceram como forma de resgatar
elementos pessoais,
ao mesmo tempo em que me levaram
de volta à minha criança.
Atualmente, a casa em questão
está abandonada
– da mesma forma que,
durante anos,
abandonei a menina que fui –
mas sou condicionada a olhar para ela
diariamente
– assim como para a menina
e tudo que ela poderia ter sido,
mas não foi –
dado a proximidade desse espaço
com o lugar que resido hoje.

Entendendo que a casa por si só
não constituía toda a fonte
para o desenvolvimento de toda a pesquisa
e objetivando incorporar ainda mais
essa cartografia interna e pessoal,
houve uma investigação para encontrar
situações concretas
que pudessem materializar a infância.

A partir de fotografias
objetos
e cartas escritas
no decorrer do processo criativo
– algumas, compartilhadas aqui –
houve a possibilidade
de reviver momentos e sensações
alguns talvez outrora esquecidos
e, assim, mimetizar episódios
e corpos outros
que atravessaram de forma significativa
a minha infância e trajetória.
Essa escavação permitiu
a construção de partituras cênicas
a partir dos episódios capturados
que dão forma e vida
à experimentação teatral.

Em meio a tantas descobertas
tornou-se mais interessante
buscar uma literatura
para contar esta história de vida
ao invés de construir uma dramaturgia escrita
exclusivamente para narrá-la,
em virtude da densidade dos elementos
que permeiam o objeto e a pesquisa.
Dessa maneira,
uma estrutura de ações cênicas recai
sobre depoimentos pessoais mesclados
às situações escritas pelo autor da obra literária,
de modo que o espectador
vê o mundo ficcional narrado,
enquanto estou re-presentificando
isto é, trazendo outra vez para o tempo presente,
momentos da minha infância.

Por uma questão afetiva
 e por estar relacionada diretamente
 à forma em que estou no mundo,
 a obra literária elencada foi
 a *Odisséia*, de Homero.
 A ideia consiste em explorar
 a narrativa de Penélope em primeiro plano,
 estabelecendo relações
 com a minha narrativa pessoal
 – como a dinâmica conflituosa com o tempo
 a maternidade
 o modo que o afeto direciona as ações
 o esperar
 e o desfiar de um tapete
 que ocorre à medida
 que um corpo remendado com retalhos
 se descasca.
 Enquanto Penélope aguardava
 a volta de seu amado Ulisses,
 que quase naufragou
 na tentativa de chegar em seu lar;
 neste canto compartilho contigo, leitor
 o meu retorno para casa.

- **O Naufrágio no Retorno à Menina que Fui**

Em abril de 2023
 iniciou-se a ‘segunda temporada’
 de pesquisa prática do grupo PACATU.
 Devido à aproximação dos temas explorados
 com a minha pesquisa pessoal
 em desenvolvimento no mestrado,
 o grupo constituiu-se como um excelente local
 para o seu desdobramento

e conseqüente construção da poética teatral.
Nessa etapa,
foi proposto aos pesquisadores
a construção de experimentos poéticos individuais;
nos quais fragmentos da trajetória de vida
poderiam constituir matéria-prima para a criação.
Para tal, foram solicitadas
imagens catalisadoras de cada um,
como indutor preambular
para a construção de partituras corporais.

Fotografia 13 – A Casa



Fonte: arquivo pessoal.

Ainda que seja extremamente
complexo
compreender de que forma
uma trajetória de vida
pode caber em uma pesquisa acadêmica,
a casa em que eu
e a menina que fui
moramos durante um período da nossa infância
foi escolhida como catalisador primeiro;
de modo oportuno pela
quantidade e riqueza
de elementos contidos nela.
À primeira vista,
essa casa se constituiu
como materialização fidedigna da infância
e dos momentos ali vividos.
De aparência sombria
feia
rodeada por lixo
e abandonada há anos:
foi esse o lugar no qual
a menina se escondeu
e nunca mais saiu.

Fotografia 14 – A Casa



Fonte: arquivo pessoal.

Ao retornarmos para a pesquisa prática
em sala de ensaio,
após o momento de aquecimento individual
e preparação do corpo para a cena,
iniciou-se o trabalho
com os catalisadores pessoais.
Conforme estabelecido anteriormente
como ponto de partida para a construção cênica,
o retorno à casa seria inevitável;
e é nesse regresso
que a minha pesquisa de fato desperta.

O retorno não foi literal
 tendo em vista
 que a casa física está interdita;
 mas nem por isso menos real
 e tampouco solitário
 pois nesse momento caminhavam comigo
 sete outros atores-pesquisadores
 que testemunharam lágrimas reprimidas
 que insistiam em rolar
 e as (re)descobertas de um corpo-vulcão
 que se aproximou demais de uma erupção
 todas as vezes em que escancarou aquela porta
 – imaginária
 mas real e concreta
 dentro da sala de ensaio.
 Nada era representado.
 Tudo era sentido.
 Partindo do pressuposto da dramaturgia pessoal do ator
 esse era o caminho a ser desbravado, pois:

“O bloco de sensações, extraído das histórias de vida, necessita atingir em primeiro lugar, o próprio artista e em seguida, quem o assiste. Apesar de precisar, para manter-se em pé, ser independente deles, a total independência da obra. Para tanto, precisa ser, não representar ou imitar sensações” (Lima, 2004, p. 113).

Fotografia 15 – Grupo PACATU no aquecimento corporal para o início do trabalho



Na imagem, com os atores Hudson Andrade, Raí Moreira, Lennon Bendelack, Giscele Damasceno, Renan Delmont e Kauan Amora. Fonte: arquivo pessoal.

É nesse contexto que dou o primeiro passo
em direção à minha casa,
procurando a menina que fui
em todos os cômodos.
E tal qual o canto anterior
é importante frisar
que os acontecimentos aqui narrados
não necessariamente obedecem
a uma ordem cronológica dos fatos.
Enquanto caminhava cambaleante
tentando encontrar
qualquer vestígio daquela criança,
ela seguia a se esconder
por entre as prateleiras de livros da antiga loja
no escritório
no quarto dos nossos pais
no corredor escuro
e estranho
no qual ela não costumava brincar
e que agora tanto me chama a atenção,
no nosso quarto cor-de-rosa
feito conforme ela queria
na cozinha que posteriormente viria a se tornar
o palácio dos ratos
que roeram todos os pedaços da nossa família;
na sala em que ela cantava
e atuava,
no banheiro
no quintal.
Ela se esquia pela casa,
foge carregando consigo
as palavras que não consigo dissertar.
Como a maioria das casas antigas do centro da cidade,
a casa da menina é imensa.

E mesmo sem sequer vê-la internamente
há mais ou menos 14 anos
– quase a metade da minha vida –
me assustei ao notar que lembro de cada detalhe
cada centímetro
a cor das paredes
os objetos.

A casa é parte da menina,
um vazio cheio de Penélopes.

Ou seria eu um vazio cheio daquela casa?

Tais lembranças foram
norteando meus passos
e inúmeras vezes durante o processo criativo
foi necessário ‘Lembrar para esquecer.

Lembrar para compreender. Lembrar para modificar.

Lembrar para compartilhar. Lembrar para confirmar’ (Rangel, 2008, p. 2).

Algumas vezes chego a pensar
que a mulher que sou
tem tão pouco da menina que fui,
questiono quem seria eu hoje
se ela não estivesse em cativeiro
e começo a identificar os motivos pelos quais
houve a necessidade de construir essa pesquisa poética
a partir da história de vida.

O mito da Odisseia teia esta mulher que aqui está;
mas ainda não sei o que estou tecendo,
se é que estou.

Penélope espera Ulisses
enquanto eu espero
o meu passado que não volta.

Espero algum salvador
para resgatar essa menina e,
assim também me salvar.

Contudo, a cada dia era confrontada

com a realidade
de que não havia o que esperar:
teria que ir e nos libertar de nossa casa-gaiola,
eu.

No PACATU

adquirimos o hábito de iniciar
nossos encontros
com um momento de conversa em grupo
sobre os experimentos do encontro anterior.
Foi uma forma de trocarmos sensações
e impressões sobre nossas poéticas
através das palavras,
após a absorção dos atravessamentos
ali vivenciados.
O olhar atento de meus companheiros de trabalho
e suas posteriores observações sobre ele
proporcionaram manifestações criativas
que jamais seriam acessadas
em um processo de criação solitário (Salles, 2017).

Fotografia 16 – Grupo PACATU ao final de um dos momentos de diálogo



Da esquerda para a direita: Raí Moreira, Lennon Bendelack, Giscele Damasceno, Alberto Silva, Renan Delmont e Kauan Amora. Fonte: arquivo pessoal.

Depois de explorar a casa
pela primeira vez em sala de ensaio
tive como retorno de meus pares que
ao me posicionar para entrar
meu corpo estava em uma energia
extremamente diferente
do que eles já haviam presenciado.
Percebemos juntos
que a casa se concretizava
como uma grande fonte
de coleta de dados e,
aos poucos,
esse lugar também foi modificando
o seu sentido em meu interior:
de um ambiente que evocava
as piores sensações possíveis,
para um ambiente de pesquisa.
A cartografia enquanto abordagem metodológica
garante a maleabilidade necessária
para que a criação seja tecida;
revelando novas agulhas
outros tipos de linhas
e diversas maneiras de costurar (Ferracini et al, 2014).

Assim, dia após dia de ensaio
eu entrava novamente em minha casa.
Em determinada situação,
entrei duas vezes em um mesmo dia.
Meus pais eram livreiros
e na primeira vez
fui até as prateleiras de livros
e deitei no meio delas.
A ideia não consistia em representar
mas sim em buscar o sentido da ação.

A menina que eu fui
costumava passar muitas horas
por entre os livros
lendo histórias
e criando trejeitos
para os seus personagens;
então tive a necessidade de sentir
outra vez aquele chão.
Deitei e lembrei do piso
composto por tacos de madeira,
do *tacolac* que mamãe comprava
para mantê-lo sempre bonito
e em determinado momento
aquela presença tão viva daquele piso
muito me incomodou.
Em uma tentativa de recusa
a explorar os sentimentos de dor
que inevitavelmente viriam
com a permanência naquele local,
levantei e saí;
aguardando a condução
de outro pesquisador para a sua cena
– o que não aconteceu.
O silêncio se estabeleceu
e trouxe consigo um grande peso,
o que me levou a questionar:
‘E então, não é hora de ir outra pessoa?’.
Contudo, não era.
Fui orientada a entrar na casa novamente,
dessa vez evitando as mímicas.
Entrei, já chorando
e tremendo
pois estar nesse lugar
é como arrancar toda minha pele

e jogar fora,
desnuda de qualquer tipo de proteção.
Fui até o corredor ao lado do escritório,
lugar escuro
e estranho
que a menina que eu fui não costumava ir;
mas que agora, curiosamente
tanto me chama a atenção!
Segui por ele e ali sentei
encolhida
assustada até
tentando compreender
e administrar todas as sensações que surgiam.
Aos poucos, o professor Alberto
passou a direcionar encaminhamentos
para melhor exploração do espaço.
Recebi o comando de que poderia
interagir com pessoas da casa
e re-presentificar algum fato que ali aconteceu,
no entanto
eu só lembrava de momentos ruins
e não queria mostrá-los.
Tal resistência
travava meu corpo em cena
e me impedia de prosseguir.
Levantei e caminhei até a sala da casa
onde avistei um antigo espelho
que ficava na parede
e no qual eu costumava representar
os personagens que gostaria de interpretar
algum dia.
Lembrei então de como a menina
costumava brincar
olhando para aquele velho espelho

e me senti confortável o suficiente
para compartilhar aquela experiência.

Me pus a cantar
dançar
e encenar
as novelas que a menina
passava horas assistindo,
especialmente Maria do Bairro
– sim, a novela da minha vida,
responsável inclusive por me fazer seguir
na profissão de atriz!!
Simbolicamente
peguei minhas bonecas
e as fiz também interpretar
as personagens da novela
revivendo as narrativas
e os seus respectivos diálogos
que até hoje estão decoradíssimos.
Em seguida,
busquei meus lápis de cor
e decidi construir mais uma cartinha
como tantas que havia feito no passado
repleta de desenhos
e declarações de amor para a minha mãe;
a pessoa a qual, à época
consistia no centro
e na razão de toda a minha vida.

Fotografia 17 – Álbum de família: mamãe e minha tia-mãe Dora.



Fonte: arquivo pessoal.

Minha mãe era e é
 uma mulher
 extremamente privada de afetos
 e cuidados,
 e isto eu compreendi
 desde muito cedo
 – embora o entendimento
 do que ocasionava essas privações
 só viesse anos mais tarde.
 Mesmo criança,
 tentava amenizar e compensar
 essa falta de algum modo
 (afinal, minha sensação por vezes
 era a de que só tínhamos uma a outra);
 embora quase nunca
 conseguisse alcançar o meu intento.

Ao entregar a carta
 lembrei de outra atividade
 que preenchia a minha rotina

e passei a manusear minha antiga fita cassete
de ‘O Rei Leão’,
que precisava estar sempre rebobinada.
Assim, cravei ainda mais
meu corpo adulto em meu passado
naquela casa
agora no quarto dos meus pais.
Tudo permanecia assustadoramente
vivo em mim:
os personagens
os diálogos
as músicas.
Cantei
representei aqueles corpos
animalescos,
sorri.
Essa parte da minha infância
não havia sido composta
apenas por dor, afinal.
Todavia, em determinado momento
me deparei com uma cena
que me fez lembrar de meu pai.
Em minha trajetória
a figura do meu pai
está frequentemente associada
a uma densidade
que se aproxima de um fardo,
uma cruz pesada
e quase impossível de carregar.
Me dirigi então a ele, dizendo:
‘Promete que vai cuidar de mim
e da mamãe
para sempre?’;
o que automaticamente impulsionou

a recordação
de que a pessoa que teoricamente
deveria nos cuidar
e proteger
foi o grande responsável por construir
o poço em que naufragamos.
Presumindo que dali sairiam apenas
lembranças sofridas
só consegui pedir:
'eu quero ir embora daqui, por favor'.
O professor permitiu, e eu saí.

Fotografia 18 – Álbum de família: papai e eu.



Fonte: arquivo pessoal.

Nos encontros que se seguiram,
passei a refletir em qual local
seria ambientado o meu experimento solo.
Considerando as situações
até ali experienciadas,

entendi que não haveria
outro local mais apropriado
senão, a própria casa.
Então, a casa não seria apenas
a primeira imagem catalisadora da pesquisa
nem apenas um vasto território
a ser explorado;
mas também o espaço contendor de toda a potência
que a dramaturgia precisaria
para ser desenvolvida
e re-presentificada.

Em paralelo a isso, meu corpo
reverberava uma vez mais
uma conflituosa relação com o tempo.
É desesperador não ter tempo,
acreditar que não vai haver tempo.
Tal qual a Penélope grega,
eu também precisaria *ganhar* tempo.
Mas desfiar toda a minha caminhada
me parecia extremamente desgastante e,
ao contrário dela,
tenho dificuldades em esperar pacientemente.
Por vinte anos teci
o meu exílio de mim mesma,
me acostumei a ele de tal forma
que permitir qualquer acesso
se manifestava de forma lancinante;
e em seu interior reprimi
todas as recordações
de uma infância
bordada por mágoas
frustrações
e desencontros.
Agora observava tudo explodir

em meio a um caos semelhante
a uma caixa de Pandora
sem que eu tivesse algum controle
sobre o que vem à tona.
Enquanto Penélope protege seu lar
costurando e desfiando seu tapete
meu corpo-casa-gaiola
me protege de um reencontro comigo mesma.
Em meio a tantas rumações,
entro e saio de cena.
Somente pensar em adentrar esse espaço outra vez
era deveras pungente,
todo passo em direção a essa casa era angustiante;
como se ao me aproximar
vários punhais rasgassem a minha estrutura.
Em breves momentos de racionalidade
repetia para mim mesma
que fui eu quem elegi o tema desta pesquisa,
embora continuasse
repetidamente
me perguntando o porquê dessa escolha.

Certa vez, entrei na casa
e explorei uma pequena área aberta
ao lado do longo escritório de meu pai.
Meus pensamentos se conectaram
a um antigo retrato da menina e,
na tentativa de explorar apenas
momentos *leves*,
passei a mimetizar essa imagem:

Fotografia 19 – A menina que fugia das sombras



Fonte: arquivo pessoal.

Sem que eu pudesse controlar
vieram as lembranças de dor.
Crescer em um ambiente no qual
a violência doméstica é frequente
desencadeia grandes angústias
e muitas são as memórias que me ferem,
algumas inclusive bem vivas;
mas, sem qualquer explicação,
a que reverberou em cena
foi a de uma madrugada
que eu acreditava não me afetar *tanto*.
Era tarde da noite
e iniciou-se uma discussão violenta
e acalorada
como frequentemente ocorria.

Minha mãe gritava acusações e
em um ataque de fúria
meu pai quebrou a cama do casal
entre urros e pulos violentos.
Tentando remediar,
minha mãe mudava o tom de voz
amorosamente implorando
para que parasse.
A menina ao lado,
já a muito tempo
invisível naquela casa,
assistia a tudo e tremia.
E eu tremi.
Na frente de todos eles.
Ouso dizer que não há neste mundo
outro alguém que tenha me visto
em situação de vulnerabilidade emocional maior
que os atores-pesquisadores
testemunhas do meu processo de criação.
Meu corpo foi invadido por uma fúria
reprimida por duas décadas
que me fazia pular
e gritar
enquanto minha mente perguntava:
'por quê?'.
Lembrava de Artaud afirmando
que só a partir da perda
há a possibilidade de reconstituição do corpo,
mas não me sentia recomposta e sim
perdida
vulnerável
desgovernada.
Exposta.
Até chegar no ponto em que só conseguia

gritar e chorar,
chorar muito.
Chorava por mim
pela minha família
e principalmente pela criança que fui.
Ela não merecia passar por nada daquilo.
Desejava que um dia ela pudesse
ter se sentido segura
e feliz,
mas isso nunca aconteceu.
Queria poder abraçá-la
e dizer que ela fez o melhor que pôde
criando realidades paralelas
em suas brincadeiras
para conseguir sobreviver.
E isso já foi muito
pois me trouxe ao teatro que,
ao lado do meu filho,
é o que me mantém viva até hoje.
Percebendo a intensidade
das emoções manifestadas
o professor interveio
e manejou a situação
conduzindo o grupo a um momento de percepção coletiva
que naquele momento
também se configurou como abrigo.

Fotografia 20 – Grupo PACATU ao fim do ensaio que revelou, em cena, a primeira memória de dor



Na imagem, com os atores Raí Moreira, Kauan Amora, Hudson Andrade, Lennon Bendelack e Gisele Damasceno. Fonte: arquivo pessoal.

Saí do ensaio um pouco tonta
desnorteada
tentando entender
tudo o que havia acontecido.
Mas meus pensamentos estavam desordenados
e ainda que eu tentasse
não conseguia pensar de modo linear.
Apenas sentia,
sentia muito.
No dia seguinte,
meu corpo doía
desde a sola do pé
até o pescoço.
Uma dor emocional que
mais uma vez

reverberou no físico.

No grupo, passamos a entender
o processo criativo
como um jogo de tabuleiro.
Em alguns dias
eu avançava quatro casas.
Em outros
retrocedia seis.
Paulatinamente, pensava de qual modo
poderia trazer palavras
para acompanhar as ações físicas
que já começavam a se estruturar cenicamente
e de forma paralela,
despontava a compreensão
de que nem todas as lembranças
e re-presentificações corporais
que surgiam em sala de ensaio
eram ou precisavam se constituir
em matéria para a cena.

Segundo Sonia Rangel, ‘a apetência e a competência única
estão vinculadas no modo como a pessoa lida
com o lastro da memória. Parte dela é incontrolável,
parte dela é esquecimento, mas uma parte pode ser reinventada
e atualizada como processo de criação’ (2008, p. 2-3).

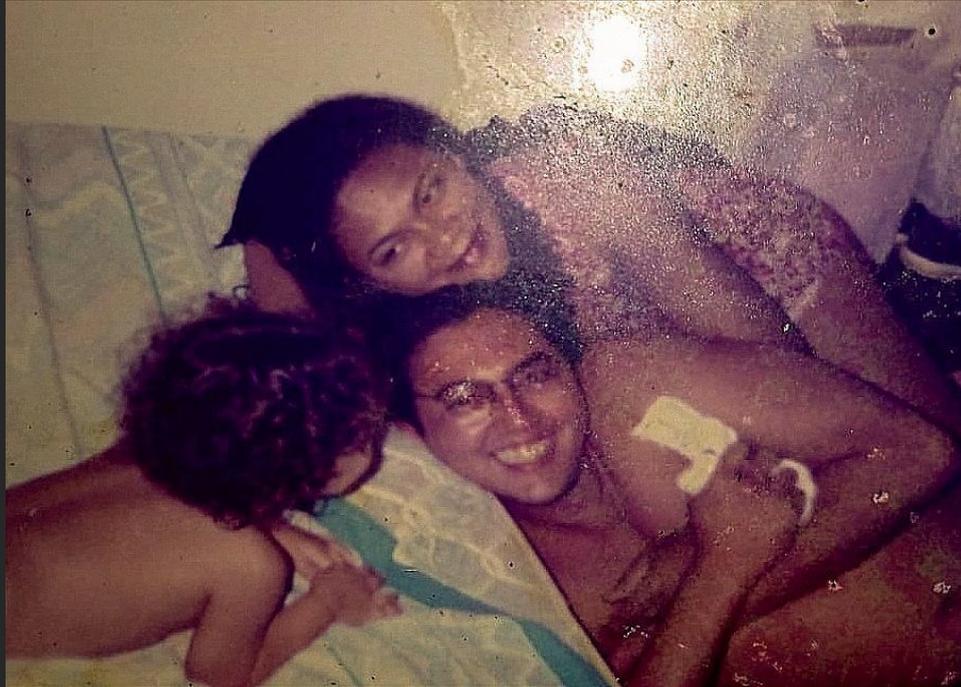
Assim, aos poucos passaram a ser escolhidas
as memórias que posteriormente
seriam trabalhadas de modo mais aprofundado,
à medida em que os encontros se manifestavam
cada vez mais intensos e densos.

Em um dos dias mais veementes
na sala de ensaio,
entrei na casa
e logo após cruzar a porta
lembrei-me de um dia em que mamãe

estava sentada na escada
próxima a entrada.
Durante mais uma das inumeráveis brigas,
papai atirou em direção à sua cabeça
um livro muito pesado.
Eu, em um relance
tentei protegê-la
e o livro me atingiu.
Doeu.
E mais de vinte anos depois
ainda dói.
Tal lembrança foi tão desconfortável que,
em um ímpeto,
corri.
Enquanto mentalmente questionava
qual o motivo de tantas agressões recorrentes,
corria buscando uma sensação de fuga.
Fujo do meu passado
da mesma forma que minha mãe
fugia para não apanhar;
porém, minha fuga não obteve sucesso
como as dela também não obtinham.
Caí no chão e tentei mimetizar
as agressões que presenciei
e até hoje passam
como um filme
em minha mente;
mas fiquei jogada
deitada
chorando
tentando controlar o início
de uma crise de ansiedade
que eu não gostaria que eclodisse.
Minha respiração estava ofegante

e acelerada,
da mesma forma que ficava a da menina
quando as brigas começavam.
Depois disso não tenho mais certeza
da ordem cronológica dos fatos.
Enquanto me observava
o professor Alberto posicionou uma cadeira
e solicitou que eu sentasse nela.
Ao me sentar,
ele pediu para que eu falasse
sobre como era a casa.
Falei sobre tudo
cada cômodo
descrevi aqueles espaços
que estão quase acoplados no meu corpo.
Meu corpo pesava para a frente
acorrentado àquela casa
tal qual um pássaro
trancado em uma gaiola.
Uma prisioneira do que fui
do que sou
e do que eu poderia ter sido.

Fotografia 21 – Álbum de família: eu, mamãe e papai.



Fonte: arquivo pessoal.

Em seguida, Alberto pediu
para que eu falasse dos ensaios anteriores.
Contei do que eu havia lembrado
e ele solicitou que a ação da fúria do meu pai,
descoberta anteriormente em sala de ensaio,
fosse repetida.
Pulei
pulei
pulei.
Chorava muito.
Por algum tempo consegui
seguir seus comandos
e realizar ações físicas
apesar de toda a adrenalina emocional
contudo, ao sentir que não conseguiria mais
voltei para a cadeira dizendo:
'eu não sei
porque decidi pesquisar isso,

eu não tenho a menor condição
de terminar esse mestrado!'.
Imediatamente me assustei
por proferir tais palavras
enquanto visualizava o semblante
igualmente assustado
dos demais atores-pesquisadores do grupo,
que testemunharam a tudo atentamente.
A verdade é que aquelas palavras,
quase um desabafo,
não eram para eles.
Eu falava para mim mesma.
Este acontecimento posteriormente se transformou
em cena para a poética;
bem como a ação da fúria do pai,
e isto será explanado mais adiante.
Como dito anteriormente
me confundo na ordem dos acontecimentos desse dia
mas sei que por algum tempo
prosegui na cadeira
chorando copiosamente
e olhando para o chão.
O professor então pediu
para que eu deitasse no chão
respirasse
e recordasse do espelho que havia na casa,
companheiro de minhas brincadeiras na infância
e apresentado ao grupo
em algumas das minhas experimentações.
O espelho tinha uma moldura de madeira
era retangular
e estava pendurado na vertical,
em um prego na parede da sala.
Ele requisitou que eu me levantasse

olhasse para o espelho
e começasse a brincar.
Com certo esforço,
comecei a dançar e cantar
a música tema de Maria do Bairro.
Em questão de poucos minutos
fui invadida pela alegria
que a menina sentia atuando
e brincando
enquanto meus companheiros de trabalho riam
observando aquela espontaneidade.
Fui orientada pelo professor a ir assistir as fitas cassetes
e assim o fiz,
cantando e trazendo aqueles personagens
para o meu corpo
enquanto sentia uma alegria genuína.
Cotidianamente, eu não recordava desses momentos alegres
neste período da minha infância
e agora eles se revelavam outra vez
em sala de ensaio.
Alguns colegas se identificavam,
relembrando suas próprias brincadeiras
e cantarolando comigo.

Fotografia 22 – Registro em sala de ensaio durante o período de cartografia corporal



Fonte: arquivo pessoal.

Durante esses resgates internos,
fui me tornando convicta de que
a aproximação com a atuação
era e foi
a forma que, no passado,
a menina que fui
encontrou para sobreviver.
Em uma tentativa inconsciente
de criar espaços mais confortáveis
em detrimento da realidade
na qual estava inserida,
se refugiar na imaginação foi uma alternativa;
e este processo de criação
não apenas desnuda esse ato aos meus olhos
como o coloca em evidência.

Para mostrar nossa história
através de uma mitologia grega,
foi necessário resgatar a habilidade desta criança
em desbravar outros mundos
e transformá-los em seus,
o que me conecta às palavras de Rangel (2008):

Burlar, brincar, simular ser um outro, ou simular que o mundo seja outro revela um “si mesmo” mais real, de uma realidade complexa e mutante a cada instante, exercendo a função de ser e parecer muitos outros. Exercício este, que é o fundamento paradoxal e o fascínio do trabalho do ator: para ser-parecer um outro preciso ir às profundezas de mim mesmo (Rangel, 2008, p. 3).

Ao final, Alberto pediu
para que eu sentasse novamente na cadeira
e conversamos sobre a possibilidade desse objeto
ser um elemento cênico da minha poética,
como um recurso que me auxiliaria a transitar
entre a Penélope amazônida
e a Penélope grega.
Começamos, então,
a trabalhar nesta perspectiva;
enquanto eu seguia cartografando em palavras
no diário de bordo
os sentimentos em ebulição.
O diário de bordo,
mais do que um recurso auxiliar
para a cartografia em artes,
seria o que Salles (2007)
chama de documentos de processo, ou seja:
uma concretude
na qual são registrados possíveis caminhos
materiais
ideias
e pistas
que podem contribuir

e corporificar a criação.

Figura 7 – Diário de bordo da atriz

Carta para o meu pai :

Pai,

tão difícil quanto o nosso convívio é escrever esta carta para ti. São muitos anos acumulando, juntos, escombros que se transformaram em uma imensa muralha entre nós dois.

Algumas vezes me pergunto se isso dói em ti como dói em mim. Penso se te preocupas comigo, ou se te orgulhas de quem eu sou. De ti herdei o espírito livre e aventureiro, o gosto musical, o interesse pela leitura...

Mas nada disso parece ser suficiente para cicatrizar as chagas que possuem a nossa relação. Só consigo dizer que sinto muito. Verdaderamente sinto muito. Nunca vou entender.

É pensar que a vida poderia ter sido outra, lateja em mim todos os dias. Porque o tempo que passa não volta, pai. É o nosso já passou demais.

Carta para o meu pai. Fonte: arquivo pessoal.

- **Corpo - Casa - Gaiola**

Os experimentos na sala 26 e a consequente exploração do corpo-casa-gaiola me garantiram um grande volume de dramaturgias de vida

que poderiam ser utilizadas
como insumos para a cena.
Após o período
de cartografia pessoal intensa,
em um dos ensaios
ouvi de um dos companheiros do grupo:

*'Você tem muitas habilidades como atriz.
O que você fez aqui nos últimos dias, não é qualquer um que faz.
Você é uma atriz de verdade'*

As palavras ressoaram em mim
com tanta intensidade
que foram anotadas
no diário de bordo da pesquisa
como um auto lembrete
para momentos de desmotivação;
enquanto eu
meio lisonjeada
com aquela percepção a meu respeito,
meio desesperada
por achar que não tinha muito tempo,
passei a tentar organizar
todas aquelas descobertas internas.

Em um dos dias que se seguiram,
fui para a cena em um jogo
proposto pelo professor Alberto.
Eu deveria trazer em palavras
enquanto andava em círculos,
minha trajetória no mestrado.
A decisão de seguir esse caminho
a escolha do objeto de pesquisa
as dúvidas, enfim;
trazer a pesquisadora em conflito para a cena.
Esse jogo, posteriormente

constituiu-se como cena de abertura da poética.

Durante a experimentação

houve também a sugestão de utilizar a cadeira

(que também é trono)

como elemento de narração,

lugar onde os fatos são relatados ao espectador.

Partindo disso, são criados

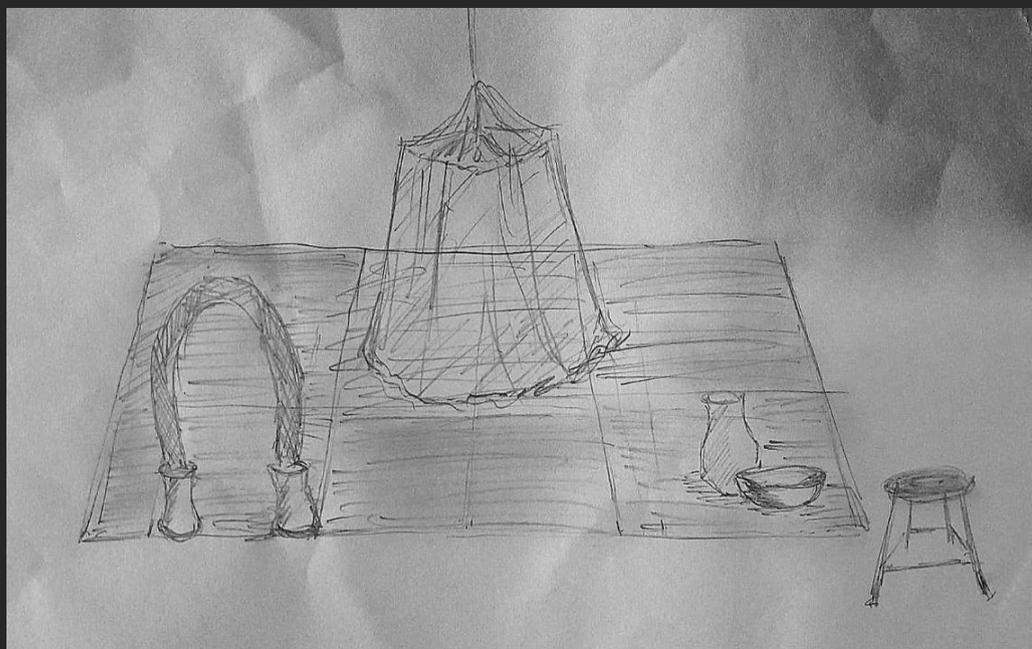
os primeiros esboços da encenação

e Alberto oferece possíveis sugestões

para os elementos cênicos, os quais:

- ✓ Uma cadeira
- ✓ Uma esteira
- ✓ Um mosqueteiro
- ✓ Um espelho
- ✓ Um cesto

Figura 8 – Esquema cenográfico desenhado pelo professor



Fonte: Alberto Silva.

Sob esse olhar,

a cadeira-trono

consistiria no local

de onde conta a atriz-narradora;

a esteira representaria
a planta base da casa;
o mosqueteiro se converteria
no quarto dos pais;
o espelho seria uma espécie
de objeto transicional,
capaz de me transportar às brincadeiras da infância;
e o cesto seria o que chamamos no PACATU
de ‘objeto vazio’,
pois assumiria diversos significados
ao longo da narrativa.

Iniciou-se assim o meu mergulho individual
na construção da peça teatral em si,
transformando todas as descobertas pessoais
em matéria cênica,
para que as palavras
que conseqüentemente viriam
não se tornassem apenas
um relato da pesquisa.
Ao contar, transitava entre
o teatro narrativo
e o teatro dramático,
mostrando acontecimentos.
O mito de Penélope era (re)contado
(re)pensado
(re)visto
à medida em que eu me revisitava
e me reconstruía.

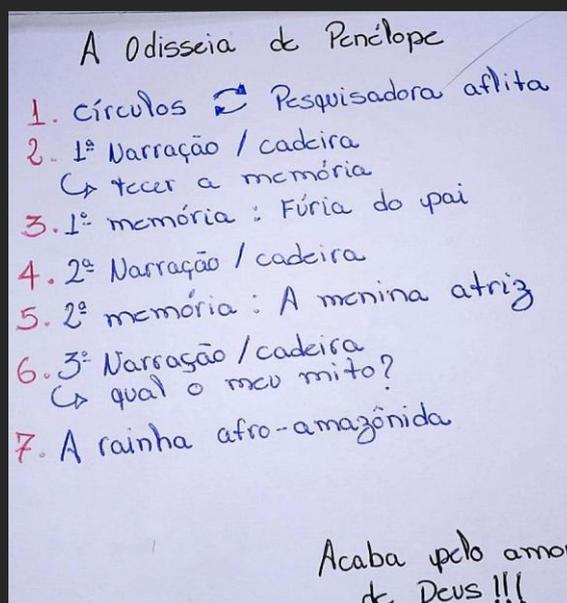
Enquanto Penélope tecia o seu tapete,
com a mesma perseverança
eu tecia a minha história
a minha memória
a casa da minha infância.
Enquanto meus colegas de trabalho

me observavam com olhos angustiados
eu tecia a minha trajetória retalhada
tramando os fios das minhas lembranças
e agindo como dona
e reconstrutora do meu destino.
No mito original,
Ulisses foi quem partiu para a guerra
porém, na minha odisseia,
fui eu quem precisou se armar
e desarmar
buscando artifícios para converter sombras
em luz,
o que me levou a questionar:
Quem é o meu Ulisses?
Seria o companheiro que tanto amei?
Estaria eu na esperança de um dia
reencontrar esse amor?
Ou ainda, Ulisses seria o meu pai?
Esperaria eu que esse anti-herói
me salvasse do acorrentamento ao passado?
Tais questões direcionaram minha atenção
para observar o lugar que Penélope ocupava em Ítaca
e o que isso atava em minha vivência
enquanto mulher na sociedade contemporânea.
Na mitologia, diz-se que Ulisses venceu um campeonato
e ela foi o seu *prêmio*.
Quando ele vai rumo à Tróia,
deixa-a sozinha com um filho pequeno,
esperando-o por décadas.
A mim sempre incomodou muitíssimo
a ideia de ser condicionada a estar
às sombras de qualquer figura masculina,
e durante o processo criativo
isso se manifestou de diversas formas.

Minhas ações concretas
 e meus escritos fragmentados
 como a memória
 e o tempo,
 revelaram que aqui não há Ulisses,
 apenas Penélope.
 Não preciso de um salvador
 pois necessito de nada,
 além de mim,
 para me libertar.

Ao passo que desenvolvía essas compreensões,
 eu e professor Alberto continuávamos a debater
 acerca do espaço cênico da poética.
 A partir de nossos diálogos,
 com sugestões dele
 e adaptações/alterações minhas
 foi criado um esqueleto da poética
 composto por sete cenas/momentos
 elaborados a partir das matérias
 que surgiram durante os ensaios:

Figura 9 – Diário de bordo da atriz: esqueleto cênico da poética.



Fonte: arquivo pessoal.

Minha missão
a partir daquele momento,
seria preencher essa estrutura
com as ações físicas
descobertas a partir da cartografia pessoal;
além de extrair tramas
falas
e conflitos da obra escolhida
(ou seja, a Odisseia)
que pudessem contribuir com a narrativa,
dialogando com as minhas vivências.
Após um mergulho profundo
para cartografar minha trajetória pessoal
senti que havia chegado o momento
de direcionar a atenção
para a concretização da poética,
tendo em vista que ‘independente da vida do autor
é a vida da obra o que interessa estudar’ (Rangel, 2008, p. 2);
e mergulhar indefinidamente
em minhas recordações pessoais
não seria frutífero para a atriz-pesquisadora.

Nos ensaios posteriores,
me dediquei a explorar e descobrir ações
que poderiam constituir as cenas 1 e 2,
ao mesmo tempo em que registrava
no diário de bordo
as palavras que poderiam compor
a dramaturgia escrita.

Os momentos de narração
seguiram sendo estruturados na cadeira
e neles passei a sentir a necessidade de,
assim como a rainha,
tecer algo.
Mas, tecer o quê?

Uma armadura?
Uma placa?
Até aquele momento, não sabia.
Para otimizar o tempo
e o espaço de trabalho,
Alberto passou a dividir o grupo
em salas alternadas.
Com essa dinâmica
cada atuante-pesquisador
trabalhava individualmente
seu próprio experimento poético
e de forma concomitante aos outros.
Ao final, compartilhávamos com o grupo inteiro
as descobertas singulares daquele dia.

Fotografia 23 – Grupo PACATU durante o trabalho em salas alternadas



Com os atores Giscele Damasceno e Lennon Bendelack. Fonte: arquivo pessoal.

Essa forma de trabalho
por vezes não funcionava para mim.
Problemas como o excesso de ruídos

provenientes do trabalho ao lado
e a falta de espaço adequado
para a exploração das ações físicas
dificultavam minha concentração.
Ademais, começava a perceber
que as tentativas de estruturar
um texto escrito para a narrativa
não surtiam o efeito esperado,
tendo em vista que os relatos íntimos *decorados*
me faziam perder
a espontaneidade valiosa para a cena.

Em nossa primeira tentativa de montar o cenário,
eu e Alberto utilizamos um mosquiteiro
e algumas esteiras.
Ele sugeriu a encenação com palha
por acreditar que remeteria ao entrelaçamento/tear
através de um elemento regional.
Com um possível cenário
e com esboços das duas primeiras cenas,
comecei a esquadrihar a cena 3 e passar
de modo meio improvisado,
o que foi construído até então de forma corrida.
Faço uma pausa para ressaltar
o quão exaustivo é
o processo de cartografia em artes.
Como nos diz Cecilia Salles, ‘um artefato artístico
surge ao longo de um processo complexo
de apropriações, transformações e ajustes’ (Salles, 2007, p. 13);
e eram tantas idas
vindas
rabiscos e marcações;
que meu corpo literalmente falhava,
costurando as cenas de modo
inseguro

e cambaleante.

No entanto, a re-presentificação da cena 3 sempre fazia tudo explodir.

O mosquiteiro acentua a sensação de estar imersa na casa, provocando um sufocamento que retumba pelo espaço, se traduzindo de modo potente para a atuação. As esteiras, por outro lado pareciam não se encaixar de forma alguma ao que estava sendo proposto.

As conversas iniciais em grupo expressavam as percepções de olhares outros acerca do trabalho, contribuindo no processo de criação. Conforme me sentia minimamente segura em uma cena, avançava para as seguintes; trabalhando as vezes de forma linear e em outros momentos de forma alternada, de acordo com a necessidade.

Dessa maneira, seguia experimentando: as esteiras passaram a ser o objeto tecido durante a narração, trechos da Odisseia começaram a ser mesclados aos relatos íntimos, frases de outras obras literárias significativas para mim, foram incorporadas ao texto e o tema de abertura da novela 'Maria do Bairro' foi inserido como catalisador para a re-presentificação das brincadeiras, por exemplo.

Nessa época, os momentos de narração eram sinônimos de insegurança para mim,

tanto pelo exercício de condensar duas histórias
em um período de tempo específico
quanto pelo receio de não-preenchimento do espaço
apenas narrando.

De acordo com Walter Benjamin (1987),
a habilidade de narrar
não é tão simples de ser adquirida;
e neste processo de criação
meu corpo demorou algum tempo
para fluir na narração.

Em contrapartida
os exercícios da cena com as brincadeiras
me conduziam a uma espécie de libertação.

Havia vida e verdade
ao tão somente ir para a cena
e re-presentificar essa parte da vida
com espontaneidade
e sem racionalização excessiva.

Passo a passo,
eu me desenvolvia como atriz-narradora
que mostrava, com algum distanciamento,
elementos da sua dramaturgia pessoal;
desenvolvendo possíveis textos em cada cena,
esquemmatizando roteiros de ações
e equilibrando a objetividade
para que a obra não se tornasse didática.

Ademais, cuidava para que o corpo atuante
costurado por seus retalhos
estivesse vivo
mas vivo para a cena;
do contrário, o excesso de emoções
poderia levá-lo a um descontrole
que não se configura de modo valioso
para o teatro (Artaud, 2006).

Com o tempo,
as poéticas de cada ator-pesquisador
foram se estruturando
e passamos a experimentar os solos
em tempo expandido,
ou seja: a cada dia de ensaio
um dos atuantes deveria mostrar aos outros
o que já possuía da obra em totalidade;
com início, meio e, se houvesse, fim.
Na ocasião da minha apresentação,
em uma tentativa de alcançar uma versão ‘final’
levei vários elementos para a cena,
buscando encaixar figurino,
adereços
e tudo o mais que coube na mochila.

Fotografia 24 – Registro do compartilhamento em tempo expandido



Fonte: arquivo pessoal.

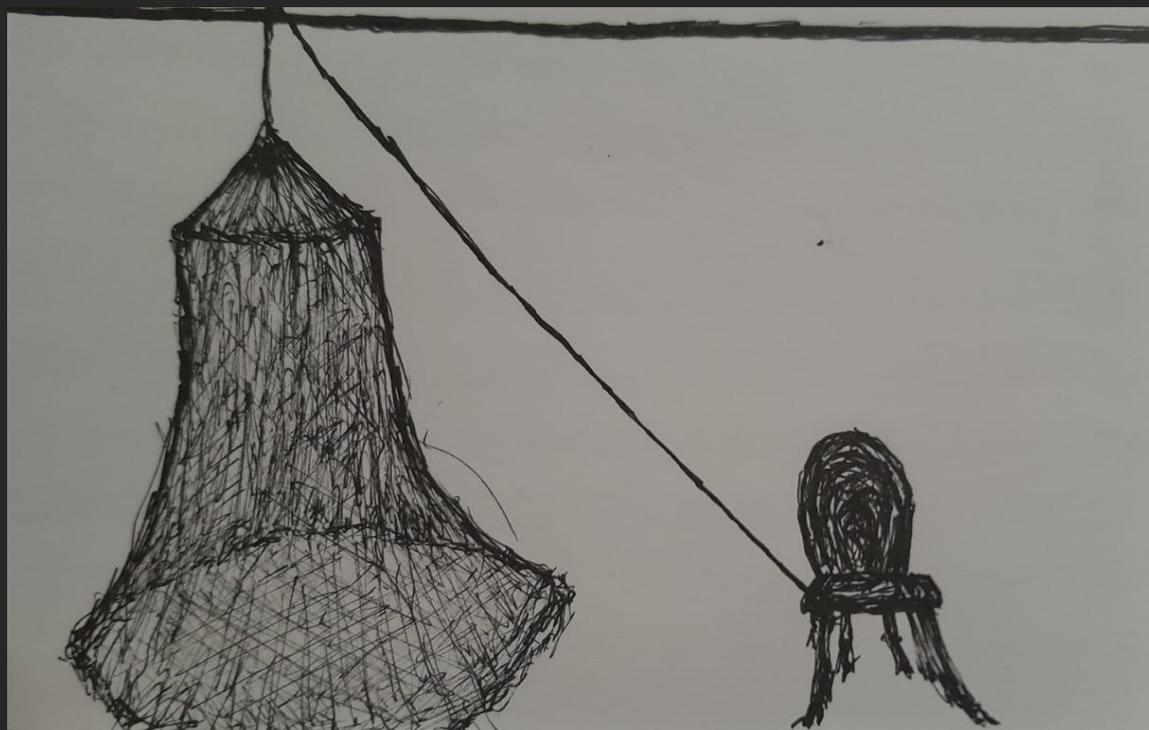
Um desastre.
Ansiosa em relação ao tempo
e aos prazos,
sem perceber neguei o trabalho
que desenvolvi ao longo de meses
e tentei encurtar o caminho
por uma via já conhecida,
na qual as palavras ditavam o ritmo
de um corpo
que não estava re-presentificando
mas sim, representando.
Precisei entulhar meu trabalho de elementos
para ter a certeza
de que nada daquilo era necessário,
pois o que havia de mais significativo no processo
era, simplesmente
o meu corpo cênico.
A percepção de que havia
uma pressa em meu interior
para alcançar algo concreto
e finalizado,
foi absorvida por mim com grande impacto.
Reconhecer uma atitude ansiosa
e sabotadora
é admitir, a seco
uma tentativa de encurtar etapas da criação.
Cecília Salles descreve o processo criativo
da seguinte forma:

O processo de criação pode ser descrito como percurso sensível e intelectual (...) Um processo contínuo, sem ponto inicial nem final; um percurso de construção inserido no espaço e no tempo da criação, que inevitavelmente afeta o artista. As tendências são rumos vagos que orientam o processo de construção das obras no ambiente de incerteza e imprecisão; elas geram trabalho, em busca de algo que está por ser descoberto. O desenvolvimento do processo leva a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de força. Estas, por sua vez, vão dando consistência aos objetos em construção. Ao longo do percurso, são estipuladas

restrições ou delimitações de naturezas diversas que possibilitam a construção da obra (Salles, 2017, p. 36-37).

As escolhas, como nos traz Salles
são fator determinante
em um processo criativo
e a partir deste episódio
pude determiná-las com mais maturidade.
Após o compartilhamento com meus pares
excluí a proposta das esteiras
e mesmo sem haver experimentado
os outros possíveis elementos cênicos
apresentados no esquema anterior;
percebi que a cadeira
e o mosquiteiro
eram a base cenográfica suficiente
para a materialização da casa.
A cadeira então permaneceria
como local onde os fatos são contados,
ponto de transição entre
o passado
e o presente,
a Penélope
e eu;
enquanto o mosquiteiro
abarcaria o conceito de ‘objeto vazio’
ao ser casa
quarto
espelho
e um portal de retorno ao passado.

Figura 10 – Esquema cenográfico da poética, desenhado pelo professor



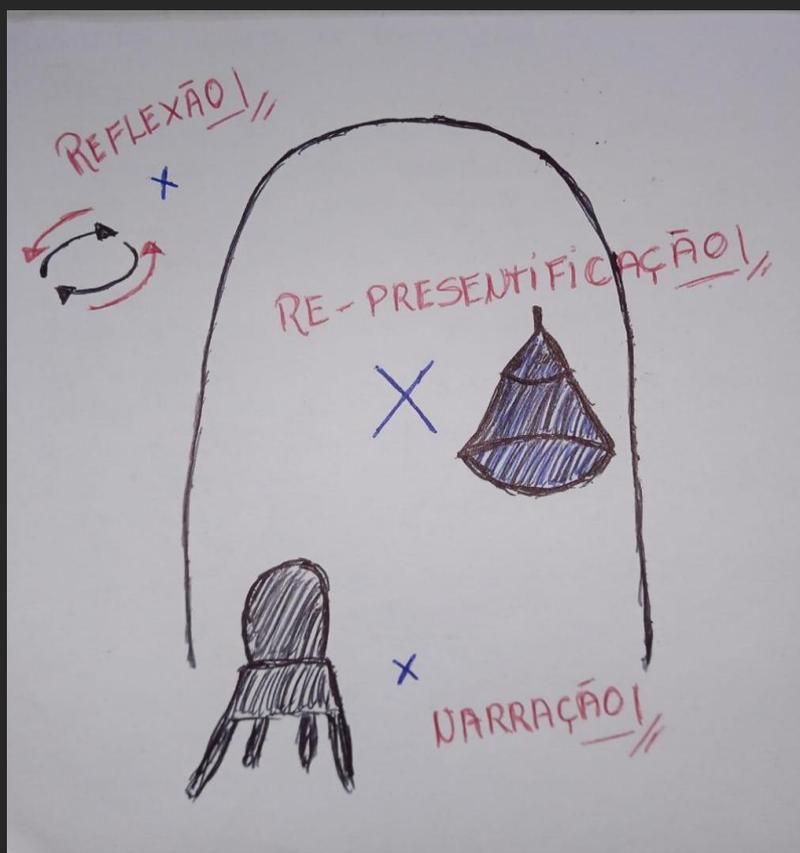
Fonte: Alberto Silva.

Um pouco frustrada, compreendi
 ainda que com a sensação
 de retornar à estaca (quase) zero.
 O que fazer a partir daquele ponto sem me auto sabotar?
 O que eu tenho concretamente?
 Vai dar tempo?
 Não tenho tempo.
 O conflito de Penélope era
 antes de tudo
 uma luta contra o tempo.
 E continua a ser assim comigo.

Após as explicações dos solos
 em tempo expandido
 o grupo foi novamente separado em salas,
 a fim de que cada um trabalhasse individualmente,
 promovendo os ajustes necessários
 em suas poéticas;

enquanto o professor acompanhava
o processo de todos.
Em dado momento
Alberto se aproximou para contribuir
e sugeriu um formato em arena para a encenação,
ao notarmos que ela ocorre em três planos:

Figura 11 – Diário de bordo da atriz



Esquema de espaço cênico da poética. Fonte: arquivo pessoal.

Em seguida,
pediu para que eu mostrasse
as cenas construídas a ele,
dizendo algo como:
‘Sinta, deixe vir. Não represente’;
ao que eu respondi:
‘e se eu chorar?’.
O processo criativo nos dá muitas pistas,

muitas respostas.

De modo espontâneo

por vezes eu expressava ao grupo

meus receios e inseguranças,

e com aquelas palavras percebemos então

um mecanismo de proteção

e autodefesa;

uma recusa em acessar determinadas emoções

com o objetivo de me poupar.

Seria essa a principal limitação do meu trabalho?

Tomando consciência disto,

se intensificaram as buscas

por um equilíbrio corporal

que pudesse acessar sensações

de modo real e concreto,

sem que tal ação

me provocasse desestabilidade;

tendo em vista que ‘toda criação é sempre

um ato de coragem

que requer uma sabedoria e uma disciplina’ (Rangel, 2008, p. 3).

Em junho, ocorreu o primeiro ciclo
de apresentação das poéticas (em construção)

para alguém externo ao grupo PACATU.

Tendo como espectadora-testemunha convidada

a professora Valéria Andrade,

cada um dos atores-pesquisadores

deveria mostrar aos espectadores-testemunhas

o que havia em cada solo,

com início, meio e fim

– tal como nas experimentações em tempo expandido.

Fotografia 25 – Grupo PACATU



Da esquerda para a direita: Alberto Silva, Lennon Bendelack, Raf Moreira, Valéria Andrade, Kauan Amora, Giscele Damasceno, Hudson Andrade e Renan Delmont.

Este foi um dos dias mais felizes
e especiais
de minha trajetória
como integrante do PACATU.
Foi lindo
sensível
vivo
e maravilhoso
observar
e refletir
acerca da caminhada dos meus colegas
e a minha.
Trocar com alguém externo
me possibilitou recordar
a força
e coragem de minha poética,
ainda que com muita frequência
eu até hoje esqueça disso.

O roteiro desenvolvido
e apresentado por mim nesse dia
se desenrolou da seguinte forma:

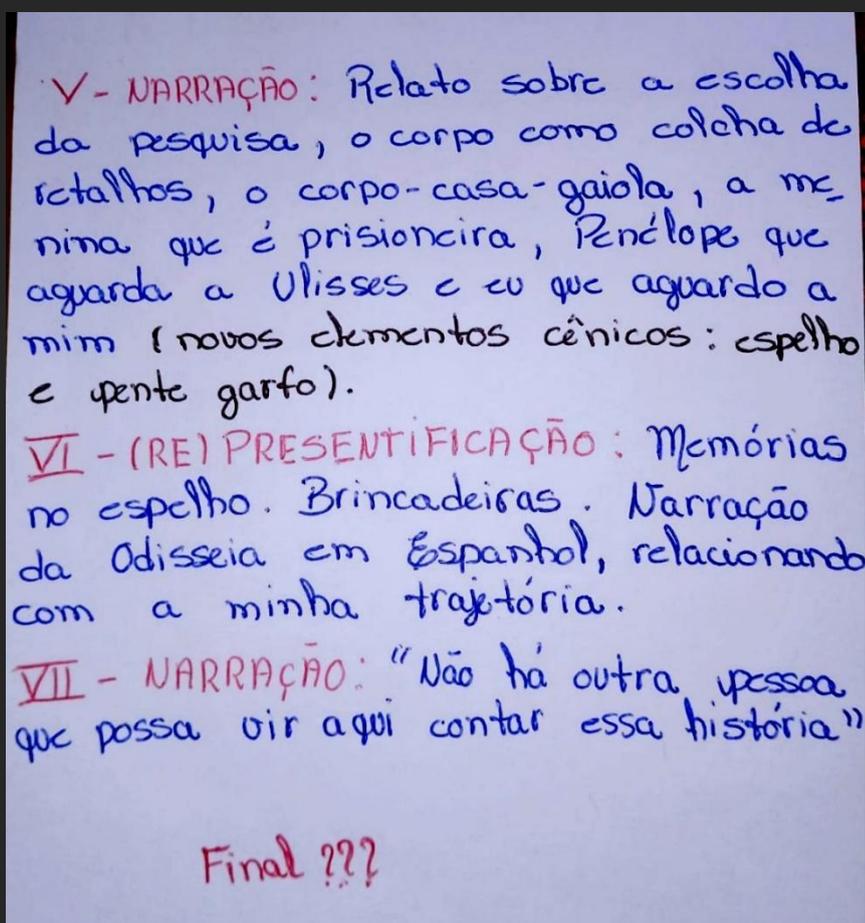
Figuras 12 e 13 – Diário de bordo da atriz: roteiro de ação/narração para cada cena.

I - REFLEXÃO: A pesquisadora andando em círculos, expondo seus conflitos com o meio acadêmico.

II - NARRAÇÃO: Apresentação do nome e sua origem, contação breve da Odisseia, conexão entre as Penélopes no que diz respeito ao conflito com o tempo e ao tecer - ela, um tapete; eu, a minha casa.

III - (RE) PRESENTIFICAÇÃO: Entrada na casa. Memórias do pai.

IV - REFLEXÃO: "Eu não sei porque escolhi pesquisar isso, não tenho a menor condição de terminar esse mestrado!"



Fonte: arquivo pessoal.

Apresentei às testemunhas
 as sete cenas/momentos
 e neste mesmo dia experimentei
 dois novos elementos cênicos:
 um pente garfo
 e um pequeno espelho,
 que hoje fazem parte da poética.
 Embora tudo ainda precisasse
 ser aperfeiçoado,
 restava apenas a construção
 da cena final;
 e a percepção concreta
 de que meu processo

atravessava corpos outros
 promoveu o impulso necessário
 para o desenlace do espetáculo.

No encontro seguinte
 tivemos uma longa conversa
 acerca das poéticas
 e da experiência de compartilhar o processo
 com uma testemunha externa,
 alguém que não acompanhou
 o processo criativo.
 Doravante os nossos diálogos,
 passei a escavar
 as duas camadas existentes na obra:

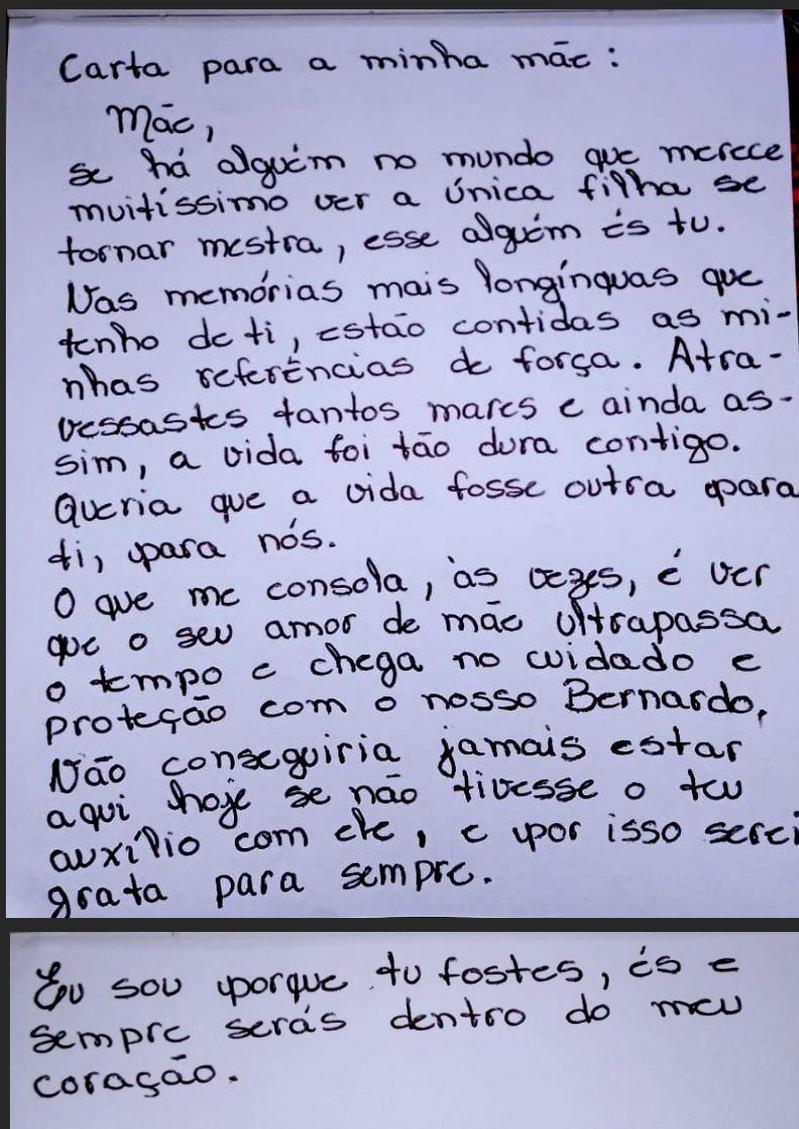
- ✓ A ação que é realizada na poética
- ✓ Motivações pessoais que moldam a poética

Destrinchando essas camadas,
 encontrei os seguintes questionamentos:
 O que é visível ao espectador?
 O que está no oculto?
 Por exemplo,
 ao andar em círculos na cena de abertura,
 seria perceptível que essa ação concretiza
 o modo como o processo no decorrer do mestrado
 se sucedeu para mim?
 Sim, pois durante anos
 eu literalmente estive em círculos
 extremamente aflita
 e angustiada,
 sem saber se tudo aquilo
 que eu estava fazendo
 me levaria de fato
 para algum lugar.

Ao re-presentificar
as memórias de meu pai,
é visível ao espectador
um corpo em fúria
pesado,
proferindo palavras que ferem.
Contudo, no oculto
está a exposição
a muitos anos de violência doméstica
física
moral
e psicológica.
Aquelas palavras,
embora direcionadas à minha mãe,
doíam
e até hoje doem em mim.
Ainda assim,
não cito meus pais
nesse momento da peça,
o que não necessariamente permite com o que a testemunha
realize essa associação.
Compete à atriz-narradora
uma aptidão para compartilhar experiências,
e narrá-las é diferente de informá-las;
pois um bom narrador insinua,
porém não explicita.
A informação precisa ser verossímil.
A narração é, em essência,
fertilizadora da imaginação.
Deste modo, a testemunha que a escuta
é exposta a possibilidades variadas
de reflexão e interpretação (Benjamin, 1987).
Mas para o leitor,
deixo explícito

que meus pais estão presentes
em cada vírgula
deste processo criativo,
escondidos em folhas
dos diários de bordo.

Figura 14 – Diário de bordo da atriz



Carta para a minha mãe. Fonte: arquivo pessoal.

Quais possíveis compreensões
o espectador que não tem detalhes
sobre a minha vida pessoal
pode ter sobre essa cena?

Quando eu olho para o mosquiteiro,
ele é ora um portal para o passado
ora espelho
ora casa
ora quarto;
essa variedade de sentidos
seria visível para o espectador?
Muitas ruminções
poucas respostas
e um movimento de instigação
em desbravar
o que estaria tão no oculto da minha pesquisa,
que nem mesmo eu
ainda teria notado.

 No tempo que se sucedeu
dediquei minha atenção
a construir a cena final da poética,
experimentando movimentos
relacionados aos orixás.
A ideia era encontrar
uma união entre voz e canto
em uma espécie de saudação dançada,
reconectando-me com a minha ancestralidade
através do corpo em cena.

Fotografia 26 – Processo de cartografia corporal para a cena final



Fonte: arquivo pessoal.

As ações físicas descobertas foram
pouco a pouco,
mescladas às palavras de pontos
orações
e músicas que cruzaram a minha vivência,
e se constituem significativas para mim.
Compartilhei o que havia sido elaborado com o grupo
lembrando que, ainda menina
existia uma vontade imensa em meu interior
de algum dia ter a oportunidade
de interpretar a Penélope.
Eu gostaria muitíssimo de ser,
ainda que nos palcos,
a rainha grega
que esperava pelo seu amor.

Todavia, durante a minha caminhada
fui percebendo que seria pouco provável
que algum dia isso acontecesse;
pois nem de longe eu,
enquanto uma mulher negra
e amazônida,
atendia aos requisitos estéticos
propostos para tal.

Embora atualmente haja
maiores discursos decoloniais
no que diz respeito
aos padrões fenotípicos no fazer teatral,
durante bons anos
na minha trajetória enquanto atriz
presenciei
e vivenciei
o quanto as questões etnoraciais
influenciam no cotidiano
de atrizes negras.

E aqui me limito a falar
exclusivamente
sobre as interferências
em âmbito profissional.

Ao acolher minha negritude
como mulher negra não retinta
dou outro significado
a essa parte do meu passado
e me reconecto com as minhas origens.

Retorno ao mosquiteiro,
local onde re-presentifico o racismo
vivenciado cotidianamente
por minha mãe
e que me fez absorver
por anos a fio

que ser uma pessoa negra
era algo muito ruim,
e neste mesmo espaço
me reconstruo
ao passo em que rompo
com essa figura branca e europeia
que não sou
e nem quero ser.
Descanso ao lado
de quem me protege
e não vejo outra forma de concluir a poética,
senão essa:
reverenciando os meus ancestrais
através da minha fé.
Eu possuía, então,
um roteiro cênico esquematizado.

O grupo PACATU se aproximou do fim
da ‘segunda temporada’ de pesquisa prática
abrindo as portas de nossa sala de ensaio
para poucos convidados que,
atentos,
adentraram nosso ambiente de pesquisa,
assistiram fragmentos de nossas vidas
na cena
e testemunharam
um a um dos monólogos.
Nesse panorama, minha poética foi,
pela primeira vez,
exposta a um público extrínseco.

Fotografia 27 – Primeiro compartilhamento público da poética



Fonte: arquivo pessoal.

As adequações em relação à obra
a descoberta do oculto da pesquisa
e o voo de um pássaro engaiolado
serão abordados no terceiro
e último canto.

Finalizo este segundo lembrando que
Penélope esperou Ulisses
regressar da guerra de Tróia
por 20 anos.

E eu esperei 20 anos
para reencontrar a menina que fui.

Mas meu retorno à casa da minha infância
não foi solitário:
havia comigo outros seis atores-pesquisadores,
testemunhando minhas (re) descobertas
enquanto invadia o nosso
corpo-casa-gaiola
procurando a Penélope menina

em todos os cômodos.
Por muito tempo
ela fugiu de mim
– ou talvez eu tenha fugido dela.
Agora estamos juntas
transformando a fase
mais dolorosa da nossa vida
em teatro,
em uma poética que se molda
como um espetáculo solo
que também é o resultado do meu mestrado.
Muito obrigada, PACATU.

Fotografia 28 – Grupo PACATU



Da esquerda para a direita: Lennon Bendelack, Raí Moreira, Kauan Amora, Giscele Damasceno, Hudson Andrade e Renan Delmont.

CANTO III – HEI DE VIVER

‘É preciso dizer-lhe que tua casa é segura
 Que há força interior nas vigas do telhado
 E que atravessarás o pântano penetrante e etéreo
 E que tens uma esteira
 E que tua casa não é lugar de ficar
 mas de ter de onde se ir’
 (Max Martins)

Após um ano
 completamente imersa
 no processo criativo,
 eu possuía uma poética teatral estruturada,
 além da aquisição
 de uma vasta gama de materiais
 que poderiam ser valiosos para a cena.
 Mas, e agora, como organizar?
 O que fazer com tudo aquilo?
 Quando não souber por onde ir, volte ao início.

Fotografias 29 a 35 – O retorno ao início











Fonte: arquivo pessoal.

A casa que marcou a minha vida
é situada no bairro da Campina (ou Comércio),
em pleno centro histórico
e comercial de Belém do Pará.
Região movimentada durante os dias
e deserta durante as noites,
foi popularmente conhecida
por muitos anos
como lugar de concentração
para o baixo meretrício da cidade.
Aos que moram no bairro,
até os dias de hoje
é rotineira a convivência com
corpos marginalizados
andarilhos em situação de rua
e indivíduos em uso contínuo
de drogas ilícitas.
As casas do entorno, enormes
parecem constituir uma espécie
de blindagem protetora
às famílias que ali residem.
Todavia, a casa da minha infância
jamais foi sinônimo de segurança
e sentimentos de vulnerabilidade
e abandono
permeiam minha relação com esse lugar.
Dos tantos retornos à esta casa
desde que a pesquisa se iniciou,
um dos mais significativos
foi o que proporcionou
os registros compartilhados acima.
Foi a primeira vez
em muitos anos
que estive no local sem me sentir frágil

sem vontade de chorar
ou fugir.
À frente da menina
e da mulher,
estava a pesquisadora
explorando o campo de pesquisa;
analisando detalhes
que poderiam ter sido outrora despercebidos,
escavando
e cartografando
um espaço maltratado,
porém fértil para o meu intento.
Vinte anos após sair de casa
Ulisses retornou para Ítaca.
Vinte anos após o naufrágio da minha família,
eu retornei meu olhar
com algum afeto
para a minha casa.
Atualmente ela está
abandonada
e embargada,
provavelmente uma medida do proprietário
para evitar
que os sujeitos frequentadores da região a ocupem.
No entanto,
após análises minuciosas
descobri uma forma de visualizar
internamente o recinto;
e foi nesta visita também
a primeira vez que estive preparada
para olhar outra vez o seu interior.
E embora o que vi
tenha sido tão forte
a ponto de me estremecer dos pés à cabeça;

fui embora me sentindo preparada,
motivada para mais um semestre
de intenso trabalho.

- **Retalhos, Tessituras, Nós**

Fotografia 36 – Sala de ensaio



Fonte: arquivo pessoal.

Em setembro de 2023,
retornamos para a ‘terceira temporada’ prática
de pesquisa do grupo PACATU.
Após tantos achados,
inicieei essa nova fase
tentando compreender
em qual momento estava a pesquisa,
ao mesmo tempo
em que planejava metas para essa etapa.

Envolta por uma gama de ideias
emoções
e criações,
havia chegado o tempo de lapidar.
O mergulho no interior da casa e,
consequentemente, no meu interior;
fiz jorrar ações físicas,
rabiscos em diários de bordo
e roteiros de cenas.
Meu foco então se direcionou
a abraçar, com cuidado
o que seria válido
para explorar naquele momento;
abdicar o que não funcionava,
aprimorar o que já estava concreto,
alinhando
e aperfeiçoando a criação.
Como um pássaro,
se preparando para enfim
alçar voo.
Por um segundo acreditei
que o mais difícil havia passado
afinal, o que poderia ser mais delicado
do que afundar
em sua própria trajetória de vida?
Não demorei a perceber que
esmerar a poética
poderia ser tão desconfortável
quanto as fases de pesquisa prática anteriores
pois, em resumo
o sistema nervoso central da pesquisa
está enraizado na casa!
A casa se consiste em um portal
de retorno à infância,

e retornar a ela
é retornar a mim,
o que desencadeia incontáveis
naufrágios em mim mesma.
Havia algo de oculto em minha poética,
algo que nem eu
havia descoberto,
mas que por algum motivo
me fazia prosseguir.
Respirando fundo,
sentindo uma exaustão
que sequer pode ser mensurada em palavras,
seguí criando formas
de estruturar ações cênicas
sem perder a espontaneidade,
ao mesmo tempo
em que constituía em potência
o testemunho de vida
narrado da cadeira;
considerando que utilizar a vida
como fonte criadora do teatro
não é algo leviano,
e exige do criador disposição
e elaboração (Artaud, 2006).

Em um de nossos
primeiros encontros dessa fase,
fomos orientados por Alberto
a contar para o grupo,
um por um,
o que estávamos nos propondo
a executar em nossas poéticas
nessa nova etapa de pesquisa.
Simplesmente narrar.
Um exercício muito bom

e potente
sobretudo por dar a oportunidade
de ver e compreender aspectos
que se mantinham ocultos
no trabalho dos colegas.
Contar para um grupo de pessoas
o que está sendo feito
pode parecer um exercício muito simples.
Todavia, a partir dele são oportunizadas
novas descobertas e compreensões
até mesmo em nós;
tendo em vista que
'o narrador é a figura
na qual o justo
se encontra consigo mesmo' (Benjamin, 1987, p. 221).
Presenciar a potência
com que meus colegas narravam
os seus próprios processos criativos
me energizava mentalmente,
gerando proveitosas reflexões
e conversas
sobre teatro
e processos de criação.
Em contrapartida, fisicamente
me sentia consumida.
O teatro, como uma peste,
tem o poder de afetar
e alterar
cada território milimétrico
do corpo de um atuante,
impulsionando aspectos internos (Artaud, 2006).
Ir para a cena era também reviver
emoções que me fadigavam
e, mais uma vez

me coloquei em um ciclo vicioso de fuga;
tão logo questionado pelo professor,
que já identificava ali
uma autoproteção.

Se realizei essa pesquisa
graças a mim
posso afirmar que também foi
apesar de mim.

Nenhuma odisseia foi maior
do que a travada contra mim mesma:
meus medos
inseguranças
pensamentos
e atitudes.

Ia remando contra a maré,
numa canoa vulnerável
temendo outro naufrágio.

Nesse momento, a poética já existia.
Porém, o receio de voltar
e a compartilhar com o mundo
ainda era maior que a sua concretude.

*‘Aquilo que cada um mostrará hoje será vivido pela primeira e última vez.
Ato único e irrepetível. As formas são o meio, jamais o fim. O perigo e a sorte’.*

Essas foram as palavras do Alberto
no dia do encontro em que tivemos,
mais uma vez,
o privilégio de testemunhar de forma corrida
uma a uma das poéticas
de cada um dos atuantes
que compunham o grupo.
Àquela época,
éramos apenas seis no total.

Começamos em um breve exercício de caminhada,
tão presente na primeira fase da pesquisa,
e em seguida peguei uma cadeira
para começar a narrativa.

Aquele momento foi de fato um retorno pois,
depois de tantas fugas,
entrei novamente em minha
casa-mosquiteiro-sala de ensaio.

E como é sempre forte
e intenso,
como se tudo ali vivido
tivesse ocorrido ontem,
e não há mais de 20 anos!

Neste dia uma emoção imensa
tomou conta de mim,
de modo que não apenas se manifestou
a dor
mas também o afeto
e estranhamente uma saudade.

Minha pesquisa fez surgir carinho
onde só havia angústia.

O teatro acontece quando o atuante
alcança o que outrora era inalcançável;
enquanto descasca feridas inflamadas
que latejam e expandem pensamentos,
libertando da gaiola
rebeliões aprisionadas
e ressignificadas através da poética (Artaud, 2006).

Abracei e beijei
a minha casa-mosquiteiro,
admitindo que sim,
era importante voltar.

Entretanto, repleta de convicção
de que seria ainda melhor

ir embora de vez

– não sozinha, mas com a minha criança.

Elementos novos surgiram nesse retorno:

em minha narrativa,

admiti meu desconforto

em expor a poética para os outros

bem como minha angústia

que se manifestava em uma contagem do tempo.

Não sei ao certo por quantos anos

Penélope teceu o seu tapete

mas posso assegurar que os anos

tecendo essa pesquisa

também foram costurados

por noites muito longas.

Outro ponto que surgiu

durante a narração

em minha cadeira-trono,

foi um pouco do processo criativo

de ‘Meu Nome é Ana’;

minha primeira dramaturgia autoral encenada,

meu primeiro monólogo e,

não posso deixar de dizer,

a virada de chave desta pesquisa.

Talvez, se Ana não tivesse sido escrita

ou encenada

minha odisseia durante o mestrado

teria atravessado outros mares

enfrentado outros ciclopes

e encontrado outras bruxas ...

Devo ressaltar que a dramaturgia escrita

de ‘O Tapete de Penélope’

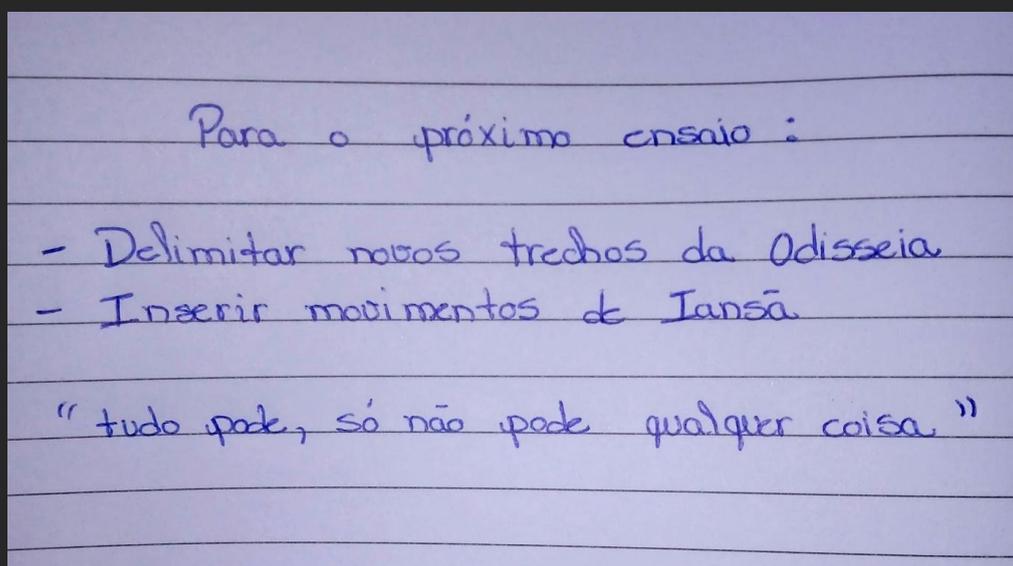
não possui um texto fixo.

Sobre essa decisão dramatúrgica

irei discorrer mais adiante,

mas gostaria de pontuar que devido a isto não há garantia do processo criativo de Ana ser sempre citado durante a narração. Porém, creio que seja importante registrar que foi e continuará sendo grande indutor e alicerce para o processo criativo aqui descrito. Por fim, em meus relatos despontaram palavras de amor reprimidas. E tal qual na Odisseia em que Penélope viveu seu grande amor, descobri que poderia ser interessante dar indícios de um grande amor que vivenciei. Paralelamente às descobertas, meu diário de bordo se tornava um roteiro de lapidações:

Figura 15 – Diário de bordo da atriz



Fonte: arquivo pessoal.

Entre caminhadas que antecediam o trabalho em sala de ensaio, músicas cantaroladas em grupo

e conversas sobre as partilhas,
meus colegas do PACATU
continuavam tecendo colaborações
acerca da minha Odisseia.
Trocando com eles,
descobri a necessidade de deixar mais nítido
que o mosquiteiro é casa
mas também é espelho.

É dor
mas também é esperança
alegria
e sonho.

Constatei que alongar demais a narrativa
poderia mais atrapalhar do que auxiliar,
subtraindo a força das re-presentificações
que ocorrem por meio das ações físicas.
Me atentei também para o fato de que,
por mais forte que possa ser
explorar a minha experiência de amor
naquela altura do processo criativo,
não havia urgência em esgrachar demasiadamente
mais uma situação pessoal.

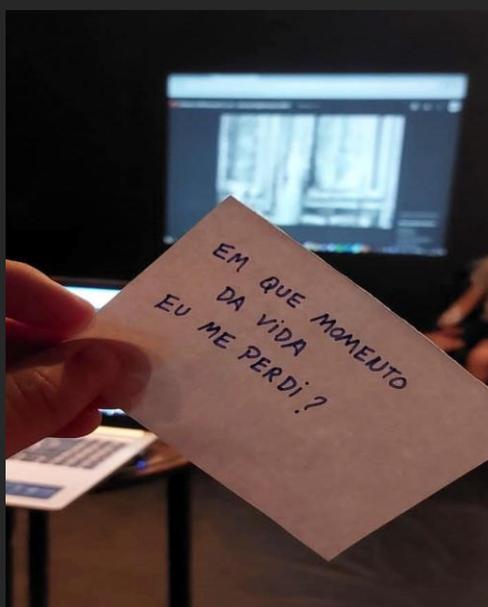
Assim, decidi que não citaria nomes
e tampouco traria grandes informações
acerca disso para a cena,
mantendo em oculto se a referência
seria Ulisses ou o outro rapaz,
mesclando ambos.

Paulatinamente, a atuação cênica
se tornava concretamente um veículo:
se no semestre anterior me conduziu à perda,
nesta fase me direcionava
à uma reconstrução de mim mesma.

Foi nesta época que ocorreu

o primeiro compartilhamento da pesquisa
externo às atividades do PACATU.
Era ainda setembro de 2023,
e eu estava envolvida na organização
da I Jornada Poética do Corpo Cênico;
sendo também uma das artistas-pesquisadoras
que compunham as partilhas poéticas.
O PACATU, indiscutivelmente,
me proporcionava uma sensação de segurança.
Levar minhas criações para além
das paredes pretas da sala 26,
me colocava em uma corda bamba.
Sem coragem de expor a poética em si,
decidi compartilhar uma vivência
que expusesse aos presentes
o centro do processo criativo:
o retorno à casa
o reencontro com o passado
a redescoberta da criança.
Assim, escrevi pequenos bilhetes
e chamei outros corpos para brincar:

Fotografias 37 e 38 – Partilha poética da pesquisa





Fonte: arquivo pessoal. Fotografias: Marta Pederiva.

Não era exatamente uma novidade
o fato de que muitas pessoas
se emocionavam
ao entrar em contato com a minha pesquisa,
mas nesse dia
isto me surpreendeu.
O direcionamento era:
ler o bilhete
relembrar o corpo de sua criança
tendo a pergunta do bilhete como um indutor
e trazer esse corpo para brincar comigo.
Poucas palavras foram ditas
alguns comandos foram elaborados
nenhuma explicação foi feita.

E ainda assim,
os corpos que trocaram comigo
naquele momento transbordavam
uma sensibilidade imensa,
trazendo para a partilha suas lágrimas
que me atravessavam,
emocionada.

Corpos que se compreendiam no silêncio.
Ali, mais uma vez tive a confirmação
de que cada indivíduo é uma imensidão
permeada por caminhos nebulosos;
e a dicotomia entre a dor
e o prazer de desbravá-los
pode nos conduzir a um processo criativo
valioso e delicado
que culmina em uma obra (Artaud, 2006).
Essa partilha poética, atualmente
se constitui como elemento da peça teatral
(verificar cena 4 da dramaturgia no apêndice);
tal a sua relevância para mim
enquanto pesquisadora.

Os lugares por onde passei
nesses anos de pesquisa,
as pessoas que cruzaram
o meu caminho,
tudo enriqueceu
e agregou à criação de algum modo.

Isto me fez perceber que
talvez, meu processo criativo
não seja para ser explicado;
mas sim
sentido.

Havia uma sensibilidade que aflorava
mas não trazia instabilidade,

pelo contrário,
me proporcionava a segurança
de estar no caminho certo.
Um dia ouvi dizer que,
no processo de aprendizagem
de um pássaro para o voo,
eles abrem suas asinhas
e se atiram
em direção a uma imensidão.
Nesse impulso,
ocorrem muitas quedas.
Alguns se machucam feio
e precisam ser amparados
por outros pássaros,
até chegar o momento de tentar novamente.
Os baques, pouco a pouco,
vão amenizando;
até que é chegada a hora
de finalmente alçar um voo
definitivo.
Foram muitas quedas
até que eu tivesse coragem para isso.
Como um pássaro
também havia chegado a minha hora de voar
explorar outros espaços
conduzir meu processo criativo
sem tantas interferências,
bancar minhas escolhas cênicas.
Eu estava preparada.
Era necessário ir embora.
Assim, em outubro
se findou minha jornada
como integrante do grupo PACATU.
As memórias

os ensinamentos
e a experiência
que aquele espaço me proporcionou
seguem vivos em meu corpo cênico.
Serei sempre agradecida pelos dias
em que tive a oportunidade
de respirar teatro
de uma forma tão pura,
criando materiais valiosos
e descobrindo um novo olhar para comigo,
em cena
e na vida.

Indubitavelmente, meu percurso sem o PACATU
teria sido muito mais tortuoso.

Estar como atriz e pesquisadora nesse grupo
proporcionou, por muito tempo,
o amparo necessário para realizar esta pesquisa.

Deixo aqui publicamente registrados
o meu respeito e a minha gratidão.

- **O Tapete de Penélope**

Eu iniciava então
mais um percurso da minha Odisseia,
cada vez mais próxima
de atracar o meu barco
e desembarcar.

O auditório do PPGARTES
se transformou em meu novo mundo,
local em que eu me despia
da rotina de trabalho
e dos dilemas da vida adulta
para reencontrar minha criança
e lapidar nossa poética.

Naquela altura,
algumas coisas já não pareciam se encaixar,
e nesses reencontros fomos alternando
entre passado
presente
e futuro;
inserindo cenas,
modificando
e acrescentando trechos da Odisseia,
escrevendo novas linhas
em nosso diário de bordo.
A cartografia em artes proporciona fluidez
para o processo criativo,
assegurando a composição de conhecimentos
no decorrer da criação,
bem como a adaptabilidade
e metamorfose dos materiais descobertos (Ferracini et al, 2014).
A criação seguia em movimento,
posto que ‘o percurso é cíclico, se transforma com aberturas,
a pesquisa só faz potencializar a obra num fluxo de ideias novas
e a demanda sempre é vê-las viabilizadas, todas,
no tempo e no espaço concreto’ (Rangel, 2008, p. 2).

Estar

ensaiar
refletir
e criar sozinha em sala de ensaio
é uma experiência peculiar,
assustadora até,
eu diria.
No entanto,
eu não estava do zero.
E nem exatamente sozinha
pois a criança que fui
rodopiava ao redor do mosquiteiro

me chamando para brincar.
Meu corpo cambaleava
mas logo voltava a se prontificar,
pois carregava em sua bagagem
uma mala recheada de dispositivos,
fruto de um longo trajeto criativo.
Aos poucos, convidei pessoas queridas
para testemunhar o meu processo.
Não se faz teatro de forma solitária,
e eu precisaria encontrar os corpos
que materializariam a pesquisa
em forma de figurino
luz
som
e registros.
Amigos se transformaram em equipe de trabalho.
Testemunhavam
e registravam
minha incessante
corrida contra o tempo.

Fotografias 39 a 43 – Registros da rotina de ensaios









Fonte: arquivo pessoal. Fotografias: João Victor Soares.

Pouco importava o tempo que passasse
cada ensaio era sempre tão vivo
como se as memórias
que conduziam as cenas
tivessem acontecido no dia anterior.
Nem sempre era simples
começar os trabalhos.
Havia dificuldade para estabelecer uma concentração,
os pensamentos eram acelerados
e meu corpo inteiro tremia;
enquanto lembrava Artaud
e tecia costuras com seu teatro da crueldade.

Segundo ele, este se manifesta
como um modo de criação
que leva o atuante a confrontar
seus próprios limites,
fazendo-o reconhecer sua gaiola
e os efeitos que os rasgos descosturados
exercem em cada um dos seus retalhos (Artaud, 2006).

Nessa altura,
com todos os meus limites emocionais confrontados,
o choro era comum e frequente.

Na cena de re-presentificação
da memória de meu pai,
quase sempre era necessário interromper.

Meu corpo apressado
e eufórico
suava mesmo no ar condicionado.

Tarefa angustiante foi parir
e trazer ao mundo
essa dramaturgia de vida
de modo poético.

As descobertas nunca cessaram
e até os últimos ensaios
eu seguia me deparando
com outras formas
de explorar o espaço,
e desvendando uma excelente espada
para meus orixás
disfarçada de pente garfo,
por exemplo.

Três pessoas queridas;
mulheres
negras
e artistas
se estabeleceram, à época

como equipe base do espetáculo.

Uma, carregada de energia ancestral
me emprestou suas mãos
para embalar meus movimentos
ao som de um tambor.

Outra, em sua potência sensível
conseguiu intensificar emoções
em um jogo de luzes e sombras.

A terceira, dedicada e criativa
uniu retalhos para costurar símbolos
que contavam trechos da minha história
de forma visual.

Muitas mãos colaboraram
para que essa pesquisa
efetivamente acontecesse e,
posteriormente,
outras pessoas queridas
contribuíram para a sua montagem cênica.

Porém, preciso frisar que foi e é
extremamente simbólico
estar acompanhada
de três mulheres racializadas
durante a reta 'final' da criação.

Fotografia 44 – Primeira equipe técnica do espetáculo



Da esquerda para a direita: Camila Sousa, Andréa Apolinário e Sidiane Nunes. Fonte: arquivo pessoal.

Muitos detalhes da minha trajetória
estão contados nessa poética;
menos por palavras
mais por símbolos.
A nível de exemplo
cito a construção do figurino cênico.
Embora o espetáculo
pudesse ser apresentado até mesmo
com o traje neutro do teatro,

sem que houvesse alteração
em sua potência cênica;
optei pela confecção
de uma roupa específica.
Sem quaisquer habilidades
em costurar tecidos eu mesma;
explanei à amiga que ocupou a função de figurinista
o que seria essencial naquele momento.
Idealizei um vestido
traçando um paralelo entre minha vestimenta de preferência
e a roupagem que comumente remete à uma rainha.
O modelo mesclaria referências estéticas
da mitologia grega representada pela Odisseia
e da latinidade trazida por Maria do Bairro.
Os retalhos, tão citados no canto I
como elementos que simbolicamente
compõem o corpo do ator,
agora precisariam tomar forma e cores
para moldar o corpo da atriz.
As cores remeteriam à infância e à casa.
Os acessórios fariam referência à novela latina.
As embalagens de medicamentos
guardadas mês após mês
também foram uma espécie de retalho
para costurar o meu corpo emocionalmente adoecido
durante o período mais crítico do mestrado;
e seriam um compartilhamento silencioso
da exaustão desencadeada por esse processo.
Todos esses detalhes
foram meticulosamente pensados
por mim e Sidiane Nunes
no processo de criação do figurino.
Com muita sensibilidade e cuidado
ela reuniu e alinhavou

todos os elementos físicos e simbólicos
expostos em nossos encontros
e que, de algum modo,
também se manifestam enquanto dramaturgia.
Deixo registrado para o leitor uma de nossas conversas
registrada por meio de áudio
na qual ela explana um pouco de sua participação
neste processo criativo:

‘Construir algo de retalhos é muito importante pra mim dentro do meu processo de construção como artista-costureira-figurinista, porque eu acredito que os retalhos são a confirmação de desejos realizados. Eu peguei um tecido inteiro, eu fiz uma peça pra alguém e me sobrou os retalhos, pra eu decidir que caminho vou dar pra eles. Que nova história esse material vai ter? A partir dos retalhos as histórias podem ter um novo sentido, um novo rumo, uma nova composição que eu posso dar. A base desse figurino são os retalhos. A construção do teu desejo é a partir da observação. Os fios que entrelaçam o seio, que de imediato era uma solução pra dar a característica grega que a gente gostaria de trazer a partir do teu nome, ao mesmo tempo eles são as amarras que essa personagem vive e que tu acaba vivendo a partir de não ter o padrão estipulado pra essa personagem. Os retalhos soltos são a liberdade, os retalhos coloridos são as escolhas, retalhos que apresentam a sobriedade e ao mesmo tempo o caos... Mas ali tem um busto com um rosa-bebê que remete à infância, de onde vem as tuas memórias, de onde tu tens as tuas questões e de onde tu apresenta algumas soluções pra isso mesmo sem perceber, não sei se tu percebe... Eu queimei as fitas pra trazer um pouco esse aspecto de caos. A luva da sonhadora Maria do Bairro que é a sonhadora Penélope que decidiu fazer teatro mesmo com tantas imposições acerca de corpo, perfil, cabelo... E tudo isso vincula muito com as minhas ideologias enquanto artista. Ah, e os remédios, eu não digo que eles te salvaram, eu digo que eles te seguraram dentro de todo esse processo que te sugou bastante. É muita coragem fazer um trabalho desse. Coragem é a palavra do teu trabalho. O teu figurino é totalmente tátil, não é só visual, ele é o toque, o sensível. Bem como a tua pesquisa’.

Fotografia 45 – Registro de um dos ensaios com o figurino



Fonte: arquivo pessoal.

Vejo dramaturgia em quase tudo que nos rodeia.
Sinto dramaturgia nas ruas
nos corpos
nas luzes
e nos figurinos;
que não se limitam a palavras.
Com o figurino criado para esta pesquisa não é diferente:
os retalhos

as cores

os detalhes traçam um caminho

e comunicam uma história.

Entendo dramaturgia como uma narrativa a ser contada,

não necessariamente de modo verbal.

Acredito em muitas formas de criar

dramaturgicamente,

e cada vez menos

associo o termo a um texto escrito.

Para este trabalho

optei por uma dramaturgia

construída a partir de ações,

na qual o discurso ficou em segundo plano

no processo criativo.

Nesta proposta, o teatro é retalhado

de ações físicas que contam

falam

e gritam

por meio do corpo,

adversidades cotidianas e inabituais;

rompendo a cena na tentativa de moer,

arrebatar

e envolver o lado mais humano

de quem está testemunhando (Artaud, 2006).

Para o final deste ciclo de criação,

existe um roteiro dramatúrgico

dividido em cenas

e nenhum texto fechado.

Nos meados da ‘segunda temporada’ prática da pesquisa,

houve uma tentativa de estruturação da dramaturgia

em forma de texto,

no entanto

tal rigidez travava o meu corpo em cena.

Em contrapartida,

uma das maiores descobertas durante a pesquisa
foi a constatação de que a espontaneidade
fornecia vida e força a esta poética.

Sendo esta obra um recorte
de uma trajetória de vida,
absolutamente tudo que é narrado foi,
de algum modo, vivenciado.

A memória é o cerne da narração.

Nela, não apenas a voz opera;
pois o modo que o corpo se porta ao contar
assegura a fluidez
do que está sendo contado (Benjamin, 1987).

Assim, buscando preservar a potência cênica,
nesta obra há ações indutoras
que estimulam a memória
e lançam a palavra,
mas não há textos fixos
e decorados.

Ainda que haja uma grande exploração
do teatro narrativo em minha poética,
nenhuma palavra
pilotou
ou encaminhou
o processo.

Segui o caminho inverso de criação teatral
em que estive habituada por anos,
no qual o texto guiava a criação;
e me arrisquei em um modo de fazer
no qual o corpo do atuante
é o fio condutor.

Há uma organização das ações nas cenas
um sequenciamento físico que norteia a poética
e é ele o indutor dos relatos,
que são fluidos.

As palavras se adaptam ao corpo,
e não o oposto.

As emoções do dia
o espaço
as reações externas,
tudo pode (ou não)
influenciar e interagir
com o que será feito e dito.

Segundo Benjamin (1987), a narração
parte de uma experiência subjetiva
que pode estar relacionada tanto a vivências pessoais,
quanto a observação de situações alheias.

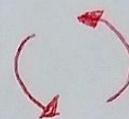
Aqui, a narração contempla
minha trajetória emaranhada ao mito,
conduzida por reflexões.

Nessa perspectiva, as ações manifestadas
desde a primeira fase da pesquisa
unem-se a elementos e palavras espontâneas,
estruturando e concretizando a criação.

Figuras 16 a 19 – Estrutura dramática em diário de bordo da atriz

→ Cena de abertura

• Entrada em círculos



- * buscar o corpo ansioso em conflito com a pesquisa *
- * recordar o movimento das mãos durante o exercício com a música para o manual de cavalaria *

→ Cena 2

• 1ª narração na cadeira / trono

- * movimento de fiar / desfilar *
- enquanto desfio um tapete, costuro um espetáculo
- * movimento de levar a mão à boca, percebido nos episódios de timidez em sala de ensaio *

→ Cena 3

• 1º re-presentificação

- * ação física surgida a partir da cartografia de memórias em sala de ensaio *
- * inserir música cantada no exercício com o manual de cavalaria *

→ Cena 4

• Partilha da vivência poética

- * distribuir bilhetes com perguntas indutoras que remetam à infância *
- * utilizar a trilha sonora de "Meu Nome é Ana"

→ Cena 5

• 2ª narração na cadeira / trono

- * movimento de fiar / desfilar *
- * apresentação narrativa da me-
táfora corpo - casa - gaiola *
- enquanto desfio um tapete, des-
fago e reconstruo memórias

→ Cena 6

• 2ª re-presentificação

- * ações físicas das brincadeiras de
infância cartografadas em sala
de ensaio *
- * música da novela *
- * narração do mito em espanhol *

→ Cena 7

- 3ª narração na cadeira / trono
- * movimento de fiar / desfiar *
- * exposição do oculto da pesquisa *
- enquanto desfia um tapete,
me reestruturo enquanto operária
da cena

→ Cena 8

- Ritual de finalização
- * retorno ao espelho da infância
e ao mosquito / portal *
- * ações físicas ancestrais explora-
das em sala de ensaio *
- * inserção de pontos e saudações *

Fonte: arquivo pessoal.

Desfiar o corpo

em uma perspectiva artística

é como '(...) o desafio de dizer "sim"

ao corpo-em-arte em resistência e, ao mesmo tempo,

dizer "não" ao corpo inativo, estratificado,

disciplinado, passivo,

buscando colocar esse corpo engessado

em movimento criativo,

em linhas de fuga

e campos de intensidade' (Ferracini et al, 2014, p. 229).

Após tantos ensaios

recalculações de rotas
e registros em diário de bordo;
a criança que fui me olhou com carinho
firmou meus pés
e sussurrou, afetivamente
que nossa odisseia havia findado.
Ofertamos muitos dias
e muita energia
até chegar aqui.
Vivenciamos, enfim, o que Artaud (2006)
chama de ‘verdadeiro teatro’;
aquele que nos retira de um estado confortável
e traz à tona o mais profundo de nós,
proporcionando um reencontro
com a base de nossas contendas,
em uma ação tão gloriosa
quanto delicada.
Entendemos que não havia mais o que revolver
pois, para fechar este ciclo
já tínhamos nossa obra.
E precisávamos levá-la para o mundo.

Na reta final
passei muitos momentos refletindo
sobre o que seria o oculto
tão procurado por mim
nessa terceira etapa da pesquisa.
Aparentemente, este trabalho pode demonstrar
a necessidade de uma pessoa
em encontrar a si mesma
e a uma cura;
uma urgência em externalizar dores.
Todavia, digo que esta pesquisa
está muito mais relacionada
a uma compreensão do sujeito atuante

em toda a sua imensidão
que pode ser sim, turbulenta;
mas que mais do que isso,
é fonte fecunda de criação da cena.
Em um ambiente no qual estamos suscetíveis
a tantas competições vaidosas,
acredito cada vez mais na importância
do olhar sensível
perante os criadores e a criação.
Nossa trajetória
nossos amores
nossas frustrações
são faíscas de vida
esperando o momento de se transformar em arte.
Cada corpo é singular
e ainda que duas pessoas declamem o mesmo texto
ou reproduzam o mesmo movimento
de modo sincronizado,
jamais será o mesmo,
jamais será igual.
Ninguém, jamais
poderá vir até aqui
contar essa mesma história,
dessa mesma maneira.
Aparentemente, nas entrelinhas
eu poderia estar buscando tentativas
de realizar um processo terapêutico na cena.
Porém, somente ao final de todos esses anos
pude entender o que se manteve tão em oculto:
essa pesquisa e sua consequente poética
é, antes de tudo,
um inconsciente pedido de desculpas
à criança que fui.
Buscá-la e deixá-la falar

após tantos anos de abandono
era o mínimo que eu poderia fazer
por quem me ensinou tanto sobre
atuar
sonhar
e perseverar.
Havia apenas um caminho palpável
para o nosso reencontro:
o teatro,
laço mais forte que nos une
e talvez a única coisa que sabemos fazer.
O meu reencontro com esta menina
acontece todas as vezes
que piso em um palco.
Estar em cena de uma forma completa
inteira
e crua
é honrar esta criança.
Absolutamente tudo o que sei
tudo o que faço
e o quanto busco aprender,
é por causa dela.
A verdadeira odisseia
pouco tem a ver sobre a batalha com os ciclopes
ou o enfeitiçamento das sereias.
A verdadeira odisseia
é sobre sair de uma casa-gaiola
e continuar viva.
Muito tempo passou até que eu finalmente
conseguisse escrever essas últimas linhas, afinal;
as palavras quase nunca foram capazes
de contemplar uma vida.
O teatro, sim.

O PÁSSARO (DES)ENGAIOLADO

'Onde outros buscam criar obras de arte,
eu não aspiro senão a mostrar meu espírito ...
Não concebo uma obra de arte
dissociada da vida'
(Antonin Artaud)

Reflexões finais ou carta aberta à menina que fui:

Minha querida,
como foi intenso e sensível o nosso reencontro. Quando me propus a escrever o projeto para o mestrado, jamais poderia imaginar que a pesquisa me proporcionaria te receber e acolher. Artaud tinha razão quando disse que somente a partir da perda de si é possível se reconstruir. Me senti perdida inúmeras vezes durante esse caminho; mas conduzi essa jornada uma outra atriz, uma outra pessoa. Confesso que, quando entrei em contato com a Dramaturgia Pessoal do Ator, duvidei brevemente que tantas coisas surgiriam. Imaginei um processo criativo mais brando e o resultado foi uma avalanche. De fato, a trajetória de vida é o que há de mais precioso para o trabalho de um ator; e é muito caro para mim compartilhar isto de mãos dadas contigo. Te honro todas as vezes que piso em um palco, pois foram os teus passos que me conduziram até aqui. Juntas somos uma boa dupla em cartografar espaços, emoções e memórias. Foram necessárias caminhadas, loucuras e desequilíbrios para nos unirmos em sala de ensaio - e tão simbólico é ter esse lugar como ponte para nosso reencontro. O manual de cavalaria

nos fez retirar nosso diário da gaveta, refletir sobre o racismo cotidiano, rememorar a gestação do Bê... A propósito, vejo tanto de ti quando olho pra ele. É sensível igual a ti e também fecha os olhos quando sorri. Reviver em cena nossas histórias pessoais me possibilitou um outro olhar sobre o nosso ofício; hoje acredito em um modo de atuação totalmente diferente de quando comecei nesse mestrado. O teatro é cheio de vida e tu me conduziu à isso. Nossos dragões conheceram o paraíso criativo por conta do nosso reencontro. Será que algum dia imaginastes que tuas brincadeiras em frente a um velho espelho renderiam tanto? Jamais tive a dimensão de que isso era tão valioso, que algo tão ingênuo poderia ser tão precioso para um processo de criação. Conquistes a procza de unir "Odisseia" e "Maria do Bairro", em que mundo eu pensei que isso seria possível? Definitivamente esse trabalho possui muito mais de ti do que de mim, pois transformas em possível até mesmo o que eu julgo impossível. És a única pessoa capaz de cartografar aquela casa com tanta sensibilidade, um vazio cheio de nós. Pela primeira vez em 16 anos de teatro, tracei um

caminho que não foi direcionado por um texto. Os nossos corpos, entrelaçados, nos fizeram alçar um voo altíssimo; que nenhuma casa ou gaiola seria capaz de conter. Em seu palácio invadido por pretendentes, Penélope sente uma solidão que dói aguda no peito. Os fios de seu tapete a protegem de seus algozes. Em nossa casa invadida pelos ratos, descobrimos que nossa dor latejava mais do que parecia; e os retalhos que nos costuram nos protegem de nossos dragões. Os fios de nosso tapete deram origem a uma poética retalhada por esperança. O teatro, mais uma vez, se manifesta em nossa vida como um autocuidado que nos resgata de algum abismo. Te salvou há 20 anos e me salva todos os dias desde então. Finalmente quebramos os cadeados de nossa gaiola, escancarando a porta de nossa casa. Alcançamos nossos objetivos construindo uma poética a partir da cartografia pessoal e artística da trajetória de vida trilhada por nós. Sou muito feliz por ter cartografado contigo tantos materiais intrínsecos, compreendendo e analisando o corpo em cena, identificando limitações e habilidades, quebrando a mim mesma em dez partes e me recons-

travando novamente em uma, contigo. Amo
pesquisar processos de criação e espero
que tenhas orgulho dos caminhos que
consequimos percorrer... Esperavas mais, eu
acho. Ou talvez seja apenas o meu receio
de te decepcionar mais uma vez. Obrigada
por costurar comigo o tapete mais valioso
para o nosso ofício: um corpo-colcha
de retalhos.

me desculpe por tudo.

Muito obrigada por tudo.

Fotografia 46 – O Tapete de Penélope



Registro da defesa de mestrado. Fonte: arquivo pessoal.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AQUINO, Mônica de. **Fundo falso**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2018.

BENJAMIN, Walter. (1936) O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197 - 221.

FARINA, Cynthia. Arte e formação: uma cartografia da experiência estética atual. **Reunião Anual da ANPED**, v. 31, 2008, p. 1-16. Disponível em:

<http://31reuniao.anped.org.br/1trabalho/ge01-4014--int.pdf>

FERRACINI, Renato et al. Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 22, 2014, p. 219-232.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

LIMA, Wlad. **Dramaturgia pessoal do ator**. Belém: Grupo Cuíra, 2004.

RANGEL, Sonia. Perguntas-Passaporte: mão dupla nas fronteiras da criação. *In*: V **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: Territórios e Fronteiras da Cena**. Memória ABRAACE/Congresso–UFMG. Belo Horizonte, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em:

<https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/1665.html>

SALLES, Cecília. Acompanhamento de processos de criação: algumas reflexões. **Revista Aspás**, v. 7, n. 2, 2017, p. 27-39. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/139967>

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

APÊNDICE A - ROTEIRO DE CENAS DA DRAMATURGIA

“O Tapete de Penélope”

Cena 1: A Pesquisadora Aflita

Primeiro momento da poética. Entra em cena, inquieta, andando em círculos tal como uma pesquisa que não sai do lugar. Pensando em voz alta, compartilha dúvidas, receios e inseguranças quanto a carreira artística. Em meio a estas reflexões, é exposto o conflito com a outra profissão, a dificuldade de se manter financeiramente apenas como artista da cena, o vislumbre do mestrado como possibilidade de crescimento profissional e a escolha do objeto de pesquisa.

Cena 2: A Odisseia de Penélope

Primeiro momento de narração na cadeira-trono. Apresentação de como se sucedeu a escolha do meu nome e a sua origem. Sucinta explicação sobre o mito da Odisseia. Estabelecimento da relação entre a trajetória da Penélope grega e a minha, bem como o ato de tecer da personagem e o meu: ela tece um tapete, eu teço memórias. Breve relato sobre o retorno à casa da minha infância.

Cena 3: Enfrentando a Fúria dos Deuses

Primeira re-presentificação de memórias da infância. Retorno à casa e reencontro com os pais, o espaço e todas as sensações pesadas que advém dele. Escavação do passado em busca da menina que fui. Exposição de uma memória de dor, traçando um paralelo entre um corpo que também é casa e como esta casa e este corpo também são prisões, gaiolas. Fuga pelo receio do reencontro.

Cena 4: Do Coração aos Poros

Compartilhamento da vivência poética da pesquisa. A criança que busca crianças outras para se reencontrar.

Cena 5: O Pássaro Engaiolado

Segundo momento de narração na cadeira/trono. Autodenominação enquanto um pássaro, preso em memórias e emoções; tentando resgatar a menina que fui, prisioneira em nossa antiga casa até os dias atuais. Exposição do início da minha relação com a arte de atuar, e em como isso se metamorfoseou em um grande amor pelo teatro.

Cena 6: Penélope do Bairro

Segundo momento de re-presentificação das memórias da infância. Acesso às recordações em frente ao espelho e às brincadeiras da menina - atriz. A criança no espelho re-inventa o mito de Penélope, costurando semelhanças entre nós.

Cena 7: A que Desfia Tecido

Terceiro e último momento de narração na cadeira/trono. Exposição do sentimento de proteção para com a poética. Explanação do oculto da pesquisa.

Cena 8: Uma Mulher Afro-amazônida

Ritual afro-dionisíaco, explorando a potência e sensibilidade feminina, em respeito e agradecimento a todos os ancestrais que sustentam e guiam meu corpo cênico. Retorno ao mosquiteiro em um rompimento com o passado; o portal que antes era acesso a vulnerabilidades, agora abre os caminhos no palco. Distanciamento entre as Penélopes, evidenciando a diferença em nossas coroas: ela, uma rainha grega; eu, uma mulher afro-amazônida.