

MAURA CANSADA: CORPO, PERFORMANCE E MEMORIALIDADES**MAURA CANSADA: BODY, PERFORMANCE AND MEMORALITIES**José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA) ¹.Rosilene da Conceição Cordeiro (SEDUC-SEMEC-PERAU) ².

Resumo: O presente artigo apresenta uma vivência artística entre Memória e Performance, a partir de experimentações com a vida e a obra da escritora brasileira Maura Lopes Cançado. Como travessias teórico-metodológicas, pauta-se nas discussões e relações conceituais de Bonfitto (2013), Zumthor (2014), Cohen (2013), Schechner (2003) sobre performance e seus atravessamentos e significados existentes nesse campo de conhecimento; Canton (2009) e Pollak (1992) sobre a experiência narrativa e a constituição das memórias individuais e coletivas na construção ou representação de identidades. As experiências performativas vivenciadas nos proporcionaram a pensar caminhos possíveis entre as relações corpo/vida/arte/performance/memória na contemporaneidade onde os processos artístico-memoriais ocorrem.

Palavras-chave: Maura. Performance. Memória. Corpo.

Abstract: This article presents an artistic experience between Memory and Performance, based on experiments on the Brazilian writer Maura Lopes Cançado's life and work. As theoretical-methodological approach, we follow the conceptual relations and discussions from Bonfitto (2013), Zumthor (2014), Cohen (2013), Schechner (2003) on the performance and its crossings and meanings in this knowledge field; Canton (2009) and Pollak (1992) on narrative experience and the constitution of individual and collective memories in the construction or representation of identities. The performance experiences arose interpretations about possible paths between body/life/art/performance/memory relationships in contemporaneity where artistic-memorial processes occur.

Keywords: Maura. Performance. Memory. Body.

Iniciar o caminho...

O presente artigo tem por objetivo apresentar reflexões sobre memória e performance a partir do trabalho performativo Maura, desenvolvido desde 2012. Esse trabalho artístico é fruto de uma investigação de fatos da história de vida e da escrita literária da ficcionista brasileira Maura Lopes Cançado (1929-1993): o romance-diário *Hospício é Deus*, e os contos de *O Sofredor do Ver*. Essas obras são o relato do cotidiano manicomial das décadas de 1950-70, além das experiências com a loucura, com a literatura, com os devaneios e arquiteturas poéticas da autora, que nos coloca diretamente no lugar da vivência de uma mulher louca-escritora.

¹ Doutor em História. Mestre em Letras- Estudos Literários. Professor da Escola de Teatro e Dança/ICA/UFPA. Atua e pesquisa no campo da história do teatro amazônico. Ator, performer e diretor teatral. Coordena a Pós-graduação em Artes (PROFARTES) da UFPA. Lidera o Grupo de Pesquisa PERAU- Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/PPGARTES/UFPA/CNPq. Endereço eletrônico: denisletras@yahoo.com.br

² Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura- PPGCLC da Universidade da Amazônia. Especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo/ICA/UFPA. Atriz-performer, professora de teatro, realizadora de cena, na cidade de Belém-PA. Integrante do Grupo de Pesquisa PERAU- Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/PPGARTES/UFPA/CNPq. Endereço eletrônico: enelisorcordeiro@yahoo.com.br

Nesse contexto, os atos performativos que vimos realizando desde 2012, quando a escritora foi a nós apresentada pela obra ficcional do poeta Ney Ferraz Paiva (*Maura Lopes Cansada de Deus*), nos proporcionaram um encontro com o campo dos estudos da Performance. Esses momentos de **apresentação** foram amalgamados a processos pessoais de escrita acadêmica, ao mergulho como performer às memórias individuais e coletivas por onde transitamos. A cada ato performativo, Maura se apresentou de acordo com o lugar e a situação estabelecida, Ela se corporifica na matéria do performer e ao mesmo tempo surge na condição e transformação desses corpos percebidos gordos, suados, marcados na vértebra pelo ato cotidiano de escrever. Eles têm algo em comum: a linguagem, tanto aquela que se materializa pelo registro da grafia, quanto a que se torna viva e contínua, nas vivências diárias, enquanto cotidiano. Por meio da experiência com esse trabalho performativo, podemos inferir algumas considerações, tais como: por ser, para o performer, deboche, reflexão, ilusão, poesia, Maura a cada vivência representa a loucura nossa de cada dia, de cada hora, ou seja, a performance dispara memórias individuais e coletivas tanto do performer, que as redescobre em cada ato, como daqueles que presenciam (participam-interagem), alterando, mutuamente, suas percepções nas relações do jogo cênico proposto. Ela está na escrita acadêmica, poética, Ela está nos livros, na rua, nas encruzilhadas. Maura é deus, e seu olhar aprisionado libertou-se em sua poesia verbalizada no corpo, na voz dos silenciados, dos flagelados pelos sistemas de poder, aqueles que passam, que transitam pelas ruas.

Dessa maneira, este texto busca dialogar com os estudos das poéticas orais, principalmente com as discussões de Zumthor (2014), o qual abre possibilidades de encontros entre os estudos da oralidade e o campo das artes cênicas, ao problematizar o conceito de performance. Acrescentam-se as reflexões de Bonfitto (2013) sobre Presenças e Ausências, temas problematizados no trabalho do ator-performer. Compartilhar essas vivências torna-se um momento-espaco de trocas e outras representações.

Contudo, mesmo estabelecendo esse diálogo teórico-metodológico, entendemos que nossa escrita acadêmica sobre Maura em performatividades parte das impressões, relatos e inferências teóricas, às quais suscitamos a partir de nossas experimentações e imersões tanto na ficção de Maura Lopes Cançado, quanto em fragmentos de sua biografia, intercalados e embrenhados por nossas transversalidades no mundo. Por isso, esse texto por si só já se torna mais uma etapa de nosso trabalho com *Maura*, a performance da escrita-vida-academia-corporalitura... dos performers que buscaram/buscam adentrar nos labirintos dos estudos da performance em suas aproximações, atravessamentos e distanciamentos dos estudos da memória, das oralidades, das virtualidades, dos corpos entremeados pela necessidade de saber-ser-fazer.

Maura-Denis: caminhos entrecruzados.

*O que me assombra na loucura é a distância – os
loucos parecem eternos.*

(Hospício é Deus: Diário I. Maura Lopes Cançado).

Meu encontro com a escritora Maura Lopes Cançado se deu no ano de 2012, quando o poeta paraense Ney Ferraz Paiva apresentou seu poema-drama, *Maura Lopes Cansada de Deus*, a mim. De início, comecei a ler o texto, sem nada saber sobre a existência da pessoa Maura; imaginei que se tratava de uma personagem criada pelo poeta. Ney me relatou que estava escrevendo esse texto há alguns anos, que já tinha dado a duas atrizes para levá-lo à

cena, porém ainda não tinha conseguido encená-lo. Em novembro de 2012, quando tive meu primeiro contato com essa ficção, aceitei o desafio de ir para a cena.

No primeiro momento, não me via “interpretando” Maura, mas desafiado a dirigir o texto. Convidei Rosilene Cordeiro para dar vida à personagem. Contudo, Rosilene propôs o inverso: ela dizia que era um texto escrito por um homem (Ney Paiva) sobre uma mulher (Maura Lopes), e propunha que ele fosse interpretado por um homem (eu) e dirigido por uma mulher (ela). Tal proposta me balançou: “interpretar” uma personagem feminina sem cair no perigoso lugar do travestismo, como ser/encarnar Maura, personagem tão cheio de contradições, conhecida por alguns e esquecida/silenciada por quase todos?

Dessa maneira, lançamo-nos ao primeiro momento com o processo Maura, em março de 2013, no *Colóquio Blanchot: Literatura, Amizade – uma Vida*, organizado pela Revista Polichinelo em parceria com o Instituto de Artes do Pará³. Aos poucos o trabalho performativo ganhava vida em um palco pela primeira vez. O ato cênico consistiu na representação de um fragmento do poema de Ney Paiva, citado anteriormente, sem ensaios, induzido pelo texto e pelas sensações; pude entrar em contato com o universo biográfico-ficcional dessa escritora brasileira: louca-jornalista-romancista-cansada-ativa-escorregadia-eterna.

A partir desse momento, Rosilene e eu começamos a desenvolver uma pesquisa de investigação e experimentação a partir de fragmentos da vida e da obra de Maura Lopes Cançado. Passamos a vislumbrar que o trabalho não era para ser ensaiado e organizado para as convenções do teatro; a cada leitura, mergulhávamos em ideias que nos iam conduzindo para o campo performático, espaço já visitado com propriedade por Rosilene, mas totalmente novo para mim. Experimentar a linguagem da performance tornou-se um grande desafio, porque tive uma formação e experiências com a linguagem teatral, com a rotina de ensaios, direção, memorização de textos, repetição, em busca da finalização da obra como um primor artístico tão presente nos fazedores de teatro. Ser jogado na “boca do leão” foi o primeiro momento de forte impacto, acentuado pelas dúvidas, medos, ansiedades, fatores esses que se tornaram elementos essenciais para o trabalho performativo que se estende até hoje.

Trabalhar com a linguagem da performance não significa ausência de planejamentos, de organização, tão pouco alheio às técnicas. Porém, são outras questões que norteiam: domínio do que se quer; pensar nas possibilidades da experimentação com a linguagem, como afirma Cohen (2013, p. 31): “na sua própria essência, a *performance* se caracteriza por ser uma expressão anárquica, que visa escapar de limites disciplinares [...]. Mas, nem por isso, podem se designar por *performance* certas experiências (na verdade “intervenções”) feitas por radicais ou livres-atiradores”.

A partir dessas induções iniciais, começamos a falar, ler, vivenciar Maura. Contudo, não mais a “personagem” presente na obra de Ney Paiva, e sim, a materializada pela poesia da ficção da escritora, na qual passamos a nos lançar. Além disso, Rosilene criou como campo de estímulo: a aproximação entre Maura e Denis, aqueles imersos no ato cotidiano na escrita, que para viver-ser precisam mostrar pela linguagem escrita seu motivo de estar no mundo.

Nesse momento, vivenciava o processo de escrita de meu doutoramento⁴, no qual buscava, cotidianamente, uma linguagem que não estava acostumado: “escrever historicamente”, como ouvi em determinado momento da pesquisa. Vindo do campo das Letras, em constante diálogo com a literatura, campo de formação e atuação profissional como professor, mesmo tendo feito uma dissertação de mestrado, que dialogava os saberes

³ Sobre o evento consultar: <https://revistapolichinelo.blogspot.com.br/2013/03/coloquio-blanchot-belem.html>

⁴ Entre 2011 e 2016, Denis Bezerra realizou seu doutorado em História, na Universidade Federal do Pará. Na pesquisa, ele discute o movimento de teatro amador em Belém do Pará, no século XX. Teve como resultado a tese: *Vanguardismo e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)*.

históricos do teatro paraense, me vi em um grande dilema. Escrever passou a ser um ato de busca de uma identidade profissional (historiador), além de ser o passaporte para o universo acadêmico, no qual já atuava, porém seria o “abre de Sésamo” para as estruturas e regras desse campo de produção do conhecimento no Brasil. Nessa questão, passamos a buscar pontos de intersecção com Maura: aquela que existiu-existe pela e para a literatura dentro do nosso universo particular.

Um momento expressivo de experimentação foi feito em minha residência, o cubículo 56, na Vila Luana, Umarizal, Belém do Pará. Nesse espaço morava, me alimentava e dividia lugar com meus companheiros de luta: os livros e meus cigarros; meu hábito de fumar se acentuou nesse período. Entre o trabalho como docente (aulas, orientações, reuniões, etc.) e a pesquisa de doutorado, Maura veio ao encontro do meu cansaço e começou a conviver comigo, diariamente; passei a buscá-la em sua ficção, mas, também, por onde transitava minhas dores, minhas queixas, minha respiração, meus limites. Foi um momento em que a minha loucura passou a movimentá-la: comecei a buscar induções em tudo que via, e quem eu via e nisto a via e me via. Nesse movimento de trocas, iniciei a inserção de imagens, de objetos, de situações que iam ocorrendo/aparecendo nas encruzadas de minha cidade.

A rua e meu cotidiano acadêmico passaram a ser o laboratório de experimentação. Observar foi meu primeiro exercício, na aproximação com as histórias contadas e vividas por Maura Lopes Cançado. O que mais me desafiava era não ter a consciência teórica do campo da performance, saber o que faria, esse movimento intelectual que procuramos, ter a consciência dos atos. É evidente que isso é muito importante para o ator/performer, porém resolvi fazer-experimentar-sentir-viver as situações presentes na ficção de Maura. Nesse movimento de estar atento às situações do cotidiano, a cada encontro com determinados elementos, ativavam-se lembranças, individuais e coletivas, em pleno diálogo com as situações narradas por Maura em sua ficção. Isso ocorreu, talvez, porque como aponta Pollak (1992):

Quais são, portanto os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada.

[...]

Além desses acontecimentos, a memória é constituída por *pessoas*, *personagens*. Aqui também podemos aplicar o mesmo esquema, falar, falar de personagem realmente encontrada no decorrer da vida, de personagens frequentadas por tabela, indiretamente, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que em conhecidas, e ainda de personagem que não pertenceram necessariamente ao espaço-tempo da pessoa (POLLAK, 1992, p. 201-202).

Na relação com o espaço/moradia (cubículo 56/Vila Luana) vivia, como Maura, em uma caixa, camuflada de residência, um casulo de solidão necessária pela exigência da escrita da tese, ao mesmo que em sua companhia pelo ato de lê-la neste comigo, igualmente. O elemento caixa aparece frequentemente na prosa ficcional da escritora, ora como a

representação de sua moradia (Hospício), ora como aquele lugar imaginário-real que ela, pensamos, tanto temia: os becos do esquecimento.

Visita para a Maura?

A surpresa do guarda se justifica. Há meses não aparece ninguém para visitar a interna do cubículo 2. E, depois de minuciosamente revistada, ao contrário do que acontece com os outros visitantes, não sou conduzida à cela, mas a um pátio interno, um árido triângulo cimentado onde três árvores desgalhadas são circundadas por bancos de cimento. Debaixo do banco que me é apontado, um rato morto (AUTRAN, 1992, p. 185-86).

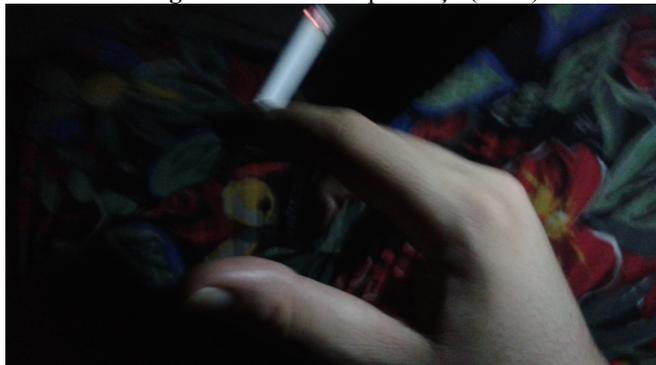
No meu cubículo, Rosilene e eu experimentamos. O desconforto físico, juntamente com objetos pré-selecionados e que o performer maturava em suas investigações foi um norteador imprescindível. Exploramos os cômodos do cubículo 56 (banheiro e sala/biblioteca), e as sensações instauradas foram: calor, fobia, memórias pessoais imiscuídas com fragmentos da ficção da autora-louca. Essa ação proposta por Rosilene foi decisiva para a imersão nos caminhos do trabalho solo-duplo, do meu corpo em busca de Maura, dela se encontrando comigo, um divisor de águas nesse trabalho performativo contínuo; definimo-lo como *Exercício nº 1*.

Imagem 1: Corpo em estímulo (2016).



Fonte: Rosilene Cordeiro.

Imagem 2: Maura em presença (2016).



Fonte: Rosilene Cordeiro.

Esse processo performativo proporcionou a interação com campos sensíveis, principalmente ao adentrar em lugares de memória. Nós, Mauras, não somos as vozes que querem. Falamos para nos constituir como presença nesse mundo que ignora os corpos não consoantes. Destoamos perante aqueles que observam e nos julgam, porque nossa arma é a palavra, atravessamo-nos e transpassamos o outro pelas reminiscências que nos fazem pessoas vivas, mesmo que a história queira nos matar. Nesse contexto, Pollak (1992) afirma que:

Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. Pode ser, por exemplo, um lugar de férias na infância, que permaneceu muito forte na memória da pessoa, muito marcante, independentemente da data real em que a vivência se deu (POLLAK, 1992, p. 202).

A narrativa de Maura Lopes Cançado é uma construção memorialística de várias situações vivenciadas desde a sua infância, e, principalmente, sua experiência nos manicômios. E nesse jogo de idas e vindas à sua literatura, estabelecíamos o diálogo entre as suas e as nossas reminiscências. A cada performance, presenciávamos esse entre, Rosilene e eu, eu e Maura, Rosilene e Maura a performance da memória em nós, lembranças Dela e nossas que se corporificavam, se presentificavam:

[...] que a memória é um fenômeno construído. Quando falo em construção em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização (POLLAK, 1992, p. 204).

Assim, atravessar a vida significa ir além da vontade do outro, porque nossa matéria só se presentifica por meio daquilo que podemos narrar, uma vez que narrar é a condição de existência. Existir pela relação com o outro é vivenciar fragmentos, caminhos de lembranças em contato com o tempo que nos constitui estar-presente no agora.

Atravessar os caminhos do outro pela potência da memória é ativar em nós estados sensíveis. O sensível que tanto falamos, buscamos, almejamos e que as poéticas se tornam esse lugar latente de concretude, para nós, é aquilo que conseguimos dividir, partilhar sensações utilizando nossa matéria corpórea, quando nos colocamos em estados de performance. E Maura é esse lugar.

Maura-Rosilene: a corpoesia dos atuantes em estado de performance

Significava que só uma psicose, em todo seu esplendor, poderia consumir a longa greve que tinha sido toda sua vida.

(Samuel Becket, citado na abertura de O sofredor do ver. Maura Cançado. Contos. 1968).

Há alguns anos estamos em contato criativo com e a partir de Maura Lopes Cançado, na performance *Maura*. Com, por entendermos que a cada nova apresentação (seu estado presente em cada evento) a reinauguramos, (re) descobrindo nuances e facetas outras dessa mulher personagem ícone inspirador performativo nos mergulhos sempre únicos e residuais dessa que foi um expoente literário de sua época. Ao expor sua própria loucura como passageira, essa louca-mulher tornou-se uma arredia, entre várias, credenciada à solidão imposta por um

mundo utilitário no qual ela venceu sua intelectualidade com a sobriedade de sua insanidade assumida sem sombras de culpas acerca de si.

A partir de Maura é a modalidade realizante da performance como linguagem que nos permite a reflexão crítica sobre os dados já obtidos, enquanto pesquisa artística, ainda em andamento, nos momentos ímpares em que as ações performativas propostas em cada *gestus social*⁵ compartilhado nos distancia do já encontrado sobre Ela, nos põe em lugar de sentido e em permanente ação. Enquanto intervenção artística vai relativizando-se, posicionando-se de forma independente e autônoma, o que nos leva a inquiri-la mais e mais, a interrogá-la sem tréguas em cada ato cênico vivido como performatividade de si no/dos atuantes, simultânea e após os atos sucessivas vezes.

Somos ambos atuantes: o Denis, enquanto inquisidor e respondente aos estímulos “arremessados” antes e durante a ação cênica em si; e eu, uma espécie de “advogada do diabo”, arbitrando ao impedir sua localização em zonas confortáveis já experimentadas. Em tais imersões, observando o corpo do Denis atuante, percebo elementos duplos, um entre a dividir cena e vida do atuante/pesquisador, também escritor de uma tese o que me faz pensar: Maura estaria se transformando em uma personalidade, personagem para ele? O atuante Denis Bezerra teria, ato após ato, de alguma forma, talvez inconscientemente, cedendo lugar ao ator e este por sua vez estaria destruindo a áurea sob a qual a esculpimos há quase quatro anos atrás, inspirados nos estudos da performance, de um trabalho sempre eventual e único? Estaria ocorrendo, de ambos os lados, um especializando-se em Maura, reanimando-a em cada ato novo, como essa mulher já conhecida, uma vez que nos enxergamos na loucura dela, em sua literatura, em sua verdade enquanto arte de “ser e estar no mundo?”.

A pesquisa, posto que nos orientamos por uma literatura, igualmente, por registros da nossa própria relação cotidiana com uma religiosidade, na qual a enxergamos no temperamento e nos discursos, estaria encaminhando-se para esse ‘fim’, enquanto meio, método, viagem criativa, cravejada de signos de nossa própria vivência, impedindo-a de avançar poeticamente? Estaríamos consolidando-a, estando já ela encontrada, em pretensas ações ditas novas, mas tão reveladoras desta energia já assentada em nós, quanto já a sabemos em nossas experimentações?

Muito provavelmente no ‘talvez’, que comporta a dúvida sempre bem-vinda, caiba o limite do trabalho, que temos designado o entre-lugar dessa pesquisa performativa, em diálogo com muitas frentes discursivas ainda em construção. Nós, que percorremos muitos conceitos, agregando valor a ela do seu jeito e no devido tempo, no entanto, falhamos quanto a essa mobilidade que a performance Maura tomou para si em inúmeras fugas conceituais, que fez para fora de todos eles requerendo novas interlocuções.

Num esforço por um pensar reflexivo desse “entre” contemporâneo, que pretendemos discutir aqui, cortante e divisor de certezas rígidas e frágeis que atravessam nosso sentir mais íntimo e nossa própria expectativa sobre o trabalho, aliamos-nos no conceito desse narrar expandido, instaurado pela contemporaneidade recente, da qual discursos outros emergem e juntam-se ao saber científico para explicar essas relações pouco exploradas dos estudos sobre o corpo em relação com sua cotidianidade com as formas de reinventá-la em teoria. E o corpo, as artes do corpo e da presença, como tema pertencente a esse desejo, o corpo em estado de performance.

⁵ Em Bertold Brecht, o conceito de Gestus Social não diz somente da gestualidade, mas compreende a música, o cenário, o figurino e outros elementos estéticos como pontos que visam mostrar ao espectador uma característica social e/ou contraditória do personagem (BRECHT 1967, p. 77 apud FREITAS 2015, p. 07). De acordo com Freitas (2015, p. 07), esse conceito aparece ainda na dramaturgia, não sendo uma exclusividade da encenação. Assim, o Gestus seria um elemento do espetáculo que exterioriza artística e significativamente uma ideia (BRECHT 1967, p. 54 apud FREITAS, 2015, p. 07). Para o autor, comunica algo que diz sobre o todo, sobre um contexto mais amplo, seja do espetáculo ou da sociedade como um todo.

Partimos da ideia de que as narrativas consistem no conteúdo, no que se diz sobre algo e nesse horizonte recente desperta uma fruição entrelaçada, ao que se diz, como se diz, quem diz, de onde diz e o que suscita, ativa, tanto no que diz quanto no seu interlocutor, o fruidor, no qual ela chegará meio e conteúdo, canal e mensagem. É desse modo que Canton (2009) designa e trata as narrativas como ‘enviesadas’, como formas particulares contemporâneas de contar histórias, de modo não linear, sem a necessidade de um começo-meio-fim, propondo deslocamentos múltiplos manifestos em sobreposições e repetições, ausências e adendos, correlação, diálogo, quebra com a representação de um discurso cada vez mais artificial sobre a realidade. Outra percepção sobre a dualidade da obra de arte enquanto processo e resultado, acerca do sujeito da criação e o produto derivado desta.

Segundo a autora, tal pensamento surge em decorrência das necessidades da arte contemporânea valer-se de fragmentos, repetições, desconstruções em busca de uma ‘virada ao avesso’, diminuindo cada vez mais a distância de um dizer sem compromisso com a realidade; de pautar a necessidade de discutir uma produção artística e surgida no cenário internacional, incluindo o Brasil, sobretudo a partir dos meados dos anos 90, cada vez mais interessada e entregue ao jogo da artificialidade sem representar a quebra de velhos paradigmas. “Trata-se de um tipo de obra ou texto que dá indícios de contar uma história, mas que se recusa a criar uma narrativa cujo sentido seja fechado em si mesmo, ou seja, que possa ter linearidade” (CANTON, 2009, p. 19). Logo, vincula-se a vontade de construir outra/nova forma de tratar velhos e conhecidos temas, de apresentar os vários possíveis lados desse contar textual, por meio da poesia, da música, do vídeo, das artes da imagens, sonoridades e objetos jamais experimentados. Nossa narrativa, em Maura, é um jeito de conhecê-la pelo que não foi revelado sobre ela, o que nos moveu a buscá-la, em nós e no mundo que nos cerca. E nisso Maura Lopes Cançado é instigante, por sua atitude transparente que nos raptou/rapta indefesos para dentro dela:

Sedutora e inquietante, refiro-me, ainda, ao texto que, ao meu ver é, ao mesmo tempo, uma vontade de entrega e negação, na mesma ordem em que vai nos desorganizando orgânica e simbolicamente, conseguindo preencher esse vazio largado por dentro da alma, vontades antigas de experimentar uma densidade mais fria e experimental em teatro, chegando, inclusive, a romper com ele enquanto literatura (CORDEIRO, 2016, p. 04).

Na performance *Maura*, é justamente isso que ocorre, a literatura se esgarça: contamos, narramos, apresentamos pedaços de uma história que construímos e desconstruímos, a medida que ela se projeta para frente, a medida em que ela nos remete, propositalmente, ao apelo de uma cena que possa entendê-la pronta. Um trabalho-pesquisa que, como narrativa, pretende reaproximar as ações pretendidas desse contexto imediato em que a latência da vida se dá, daí a busca pelos estudos da performance, que atribuem a devida mobilidade, nos permite o trânsito conceitual, as perdas e os achados que vamos encontrando pela frente, redesenhando tais achados no estranhamento necessário, para que novas buscas criativas sejam empreitadas em sua direção. Uma vez que: “performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias” (SCHECHNER, 2003, p. 29).

Nesse movimento entre o que a louca Maura é o que ela diz sobre ela e sobre o mundo silencioso em que viveu, como se comporta, o que agrega e o que destoa, os atuantes vão descobrindo comportamentos ligados aos seus hábitos e rotinas de vida em sua cotidianidade, fato que vai os alterando dentro do trabalho, como comportamentos restaurados: os tons da voz, a movimentação corporal, o aparecimento e o uso de alguns objetos recorrentes em cena, tais como a presença do texto escrito, espelhos e sombrinha; um figurino que foi, lentamente sendo introduzido e hoje conjuga-se como parte desse contar imagético. Elementos cênicos e

atitudes recortadas, recombinados e devolvidos aos atos de forma poética sobre esse corpo falante a conversar conosco acerca de sua obra, a própria Maura em seus dias de clausura.

Para Schechner (2003, p. 34), um comportamento pode ser restaurado a partir de nós mesmos, em outro tempo ou estado psicológico, enfatizando este contar, um comportamento que possui texto independente, mas que, na performance cênica, contribui para que essa narrativa ganhe vida, acentuando a importância da vivacidade nesse narrar. Maura conta-se nessa gama de códigos, ícones, símbolos e ausências que nos remete à sua literatura à qual, sempre sintetizada, nos permite olhá-la tantas vezes, por muitos ângulos interpretativos.

Voltando às questões abertas no início deste tópico, sobre a reverberação reflexiva que nos impomos enquanto corpos aprendizes com e a partir de *Maura*, embebidos dessa aproximação dos estudos da performance, acreditamos que nossos corpos têm procurado resistir ao ordenamento com que um teatro dito mais convencional, por mais contemporâneo que se proponha, consiga nos enredar. E assim vamos re-inventando os atos como janelas imagéticas, a vida, a dela, as nossas, até onde esse ‘onde e como’ estético nos conduza, encantando-nos em cada nós e perdendo-nos até o próximo momento em busca desse corpolitura⁶ pessoal nossa: compreendendo a escritura do corpo que está presente nele próprio, e apenas nele; um corpo (corpos) que se inscreve nesse ser grafado no tempo e no espaço da criação e da ação, da atuação cênica, que possui vocabulário e gramática própria; não somente desenhando-se ‘fora’ desse corpo, mas traçando externamente o ‘dentro-fora-dentro’ da ação de pensar-se, revelar-se expressando-se, comunicando-se como obra artística, literária, cênica, performativa, vida em relação, portanto:

Interessante como sua escritura, quando pensada cenicamente, é feminina e livre pela forma com que se desprotege gramaticalmente, rasgando qualquer tratado de relação classicista com estilo literário, teatral, social ou de gênero, pela visceralidade depravada e animalesca de um ser que vai diluindo-se nas palavras sem qualquer compromisso ético ou estético com seu tempo e sua condição de inter-NADA. Ela mesma declara que não tinha essa compreensão poética do que escrevia. Para Maura, tudo que escrevera foi dor, sua própria vida (CORDEIRO, 2016, p.8).

Maura-Performance: caminhos, encruzadas e corpolituradas.

A performance *Maura* instiga diversas reflexões, porque ela parte de vários indutores, de desejos e reflexões que foram surgindo ao longo das experimentações. Esse trabalho artístico pode suscitar leituras plurais, que bom ela tenha esse potencial, dependendo das referencialidades. Contudo, para esse artigo, optamos por inferir algumas questões importantes para nosso fazer performativo.

Com base nisso, o conceito de *apresentação*, apresentado por Bonfitto (2013), ajuda-nos a pensar alguns pontos sobre a performance *Maura*. O autor se dedica a analisar a relação entre o trabalho ator e/ou *performer*, partindo de performances de alguns artistas. No campo cênico, desde que os estudos da performance se estabeleceram, a partir da década de 1960, essa dualidade vem suscitando intensos debates e reflexões, na tentativa de compreender os

⁶ Categoria que procura dilatar o conceito de corpografia memorial no qual o corpo e memória se fundem e geram uma pensar e um fazer cênico embebido de uma pessoalidade tecida na relação experiencial entre oralidade, história e cultura, as quais não se apartam, mas revelam uma percepção mais comprometida com o ‘dizer’ do corpo pela voz do corpo, os discursos do corpo por ele mesmo. Cf. CORDEIRO, Rosilene da Conceição. “*Lá fora, na boca e no olho da rua*: performance e narrativas de si”. Artigo apresentado à disciplina Imaginário e saberes Amazônicas, do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia, ministrada pela Profa. Dra. Alda Cristina da Silva Costa. PPGCLC/UNAMA, 2017.

entres estabelecidos na criação artística. Aproximamo-nos dessa dualidade, para pensar o nosso trabalho performativo. E quais seriam os pontos que nos ajudariam a refletir sobre *Maura*. Um deles é a questão que Bonfitto (2013) suscita sobre referencialidade e representação; e autorreferencialidade e *apresentação*. Sobre a primeira relação, o autor afirma:

A própria relação entre criador – no caso o ator e/ou *performer* – e o processo de criação deve ser igualmente problematizada, uma vez que a partir desse ponto de vista não é possível pensar tal relação simplesmente como aquela em que um “Eu” dá vida a um “Outro”, ou como aquela em que um “Eu” simplesmente se afirma como “Eu” (BONFITTO, 2013, p. 97).

Essa questão está intimamente relacionada ao conceito aristotélico de mimese: não a simples reprodução da realidade, mas a criação de redes simbólicas, imitação como representação daquilo referenciado na “realidade”. Referencialidade e representação tem uma importância no pensamento de Aristóteles, e ainda possibilita pensar na diversidade para a criação. Bonfitto (2013) afirma que:

De acordo com o princípio de imitação, o ator deve estudar o material com grande cuidado, observando-o e recolhendo informações; o princípio de veracidade implica a exclusão de todos os elementos falsos, aparentes, uma vez que a captação da elegância, por exemplo, é o resultado de uma imitação verdadeira de algo elegante, e não de um esforço direcionado simplesmente para a demonstração de tal elegância (BONFITTO, 2013, p. 100-101).

Esse princípio de referencialidade acompanham e ainda acompanham muito o trabalho do ator, principalmente a partir de ações artísticas que exijam tal relação. Isso ocorre porque a relação com a realidade é um movimento contínuo, contudo, as diferenças de percepção e criação poética dependem das relações estabelecidas com o que a cultura oferece, ou seja, das escolhas cênicas para a realização dos trabalhos. Nesse ponto, Bonfitto (2013) estabelece um comparativo com a performance, principalmente as que ele analisa em seu estudo, que estaria relacionada mais com a autorreferencialidade:

No que diz respeito àquelas vivenciadas em primeira pessoa, a desconstrução de processos de imitação foi geradora de autorreferencialidade, como já observado. Mas, ao mesmo tempo, qualidades expressivas permeadas de autorreferencialidade emergiram de outros processos: de intervenções no material feitas a partir da exploração de intuições, de *insights* gerados pelo fazer, assim como de necessidades ligadas à composição em vários níveis (das partituras, das dramaturgias etc.) (BONFITTO, 2013, p. 106).

Nesse ponto, encontramos relações importantes entre as ideias expostas por Bonfitto (2013) e a performance *Maura*. Aproximamo-nos desses conceitos, para elucidar algumas questões sobre nosso trabalho performativo. Um deles é essa referencialidade com certas situações do cotidiano que experimentamos. Partimos de objetos: sombrinha, remédio, mala, espelho, papel, caneta, etc.

Imagem 3: Seminário do CUMA/UEPA (2015).**Foto:** Uirandê Gomes.

A relação com determinados objetos, na performance *Maura*, partiu de subjetivações vindas ora da leitura da ficção de Maura Lopes Cançado, ora da observação de determinadas situações cotidianas. Quando passamos a buscar a Maura nas encruzadas dos lugares, nas ruas, nas praças, por onde transitávamos. Mas esse passar, esse caminhar estava atravessado pela experiência da vida-obra da escritor.

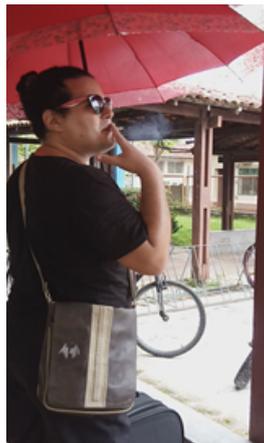
Imagem 4: Maura na rua (2017).**Foto:** Rosilene Cordeiro.

A experiência com a performance *Maura* nos possibilitou a imergir cada vez mais nos estudos e nas experimentações dessa linguagem. Inicialmente, movidos pelo medo em pisar em terras movediças; depois esse inconstante mutável nos conduzindo para as zonas que fomos/vimos buscando: do atirar-se fazendo; colocando o corpo em espaços onde não firme o pé, mas que seja absorvido por esse solo e desse lugar observar, balançar, tentar.

Imagem 5: Maura em Breves/PA (2016).**Foto:** Denis Bezerra.

A performance é nosso buraco, aquele lugar de busca do saber-ser, como afirma Zumthor (2014). Com Maura aprendemos a olhar pela brecha, aquele lugar privilegiado de onde observamos o mundo, porém, com a liberdade de ser. Estar-olhar pela frecha não significa direta e restritamente estar aprisionado, mas perceber as coisas por outra ótica.

Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo (ZUMTHOR, 2014, p. 34).

Imagem 6: Abertura do PPGED/UEPA (2017).**Foto:** Rosilene Cordeiro.

Por isso, não procuramos representar *Maura*, como era o desejo inicial, mas mergulhar nesse campo plural que nos possibilitou a vivenciar, em diálogo e atravessado por nossas memórias, por nossas histórias grafadas em nossas vértebras. Porque a performance, como afirma Zumthor (2014, p. 45): “não é uma soma de propriedades de que se poderia fazer um inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas

manifestações específicas. Ela partilha nisso com a poesia (e sem dúvida a poética) um traço definidor fundamental”.

Maura seria uma personagem, uma pessoa, um reflexo do mundo, um pensamento sobre atos de nós mesmos? São muitas conjurações pessoais para poder se arvorar em responder a tais questionamentos. Mas podemos apontar que hoje Maura faz parte de nós, que nos permitimos a, primeiramente, reconhecer nossas loucuras; a *corpoescrever* essas experiências; a simplesmente entrar e sair de nossas caixas cotidianas. Maura Lopes Cançado entrou no buraco (hospício) por livre e espontânea vontade, mas de lá não saiu mais. Foi aprisionada por uma sociedade que lhe tirou o direito de ser.

Seminário do CUMA (2015).



Foto: Uirandê Gomes.

Contudo, não idealizamos Maura, sua loucura, sua literatura. Mas nos solidarizamos a ela, porque com sua vida-obra, seu Hospício é deus, nos colocou diretamente na fenda reflexiva do Sofredor do Ver. E nos vendo, que dizemos: Maura nunca morrerá, porque ela se alimenta de nós, está no meio de nós. Somos muitas Mauras e nos perguntamos: Maura, Maura, existe uma mulher mais Maura que eu nesses nós?

Referências

AUTRAN, Margarida. Posfácio: Ninguém visita a interna do cubículo 2. In: CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é deus**: Diário I. São Paulo: Círculo do Livro, 1992, pp. 185-189.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**: alteridades, presenças, ambivalências. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva – Fapesp, 2013.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é deus*: Diário I. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

CANTON, Kátia. **Narrativas enviesadas**. Martins Fontes, São Paulo, 2009.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORDEIRO, Rosilene da Conceição. **Cançada, excessivamente Maura ao largo de Deus**. Tribuna do cretino: Revista de crítica em teatro e dança. v. 2, nº 4, 2016 – Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança.

CORDEIRO, Rosilene da Conceição. **“Lá fora, na boca e no olho da rua: performance e narrativas de si”**. Artigo apresentado à disciplina Imaginário e saberes Amazônicas, do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da

Universidade da Amazônia, ministrada pela Profa. Dra. Alda Cristina da Silva Costa. PPGCLC/UNAMA, 2017.

FREITAS, Luciano Diogo Oliveira. **O estranhamento e o Gestus brechtiano nos filmes de Charlie Chaplin**. Projeto de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-graduação em Performances Culturais Interdisciplinar da EMAC/UFG. Nível mestrado. Linha de pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades Orientador: Dr. Robson Corrêa de Camargo PPGPCI/UFG/EMAC – Goiás, 2015.

POLLAK, Michel. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992, p. 200-212.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance. In: **Revista O Percevejo**, Rio de Janeiro, UNIRIO, n. 12, p. 25-50, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

[Recebido: 30 out. 2019 – Aceito: 10 fev. 2020]