



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES – IDA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – CEN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPG-CEN

PRISCILA SOARES GARCIA

**POEMAS E(M) PERFORMANCE:
CARTOGRAFIA DE UM PROCESSO DE COMPOSIÇÃO CÊNICA A PARTIR DO
LIVRO *RITOS DE PASSAGEM*, DE PAULA TAVARES**

BRASÍLIA

2018

PRISCILA SOARES GARCIA

**POEMAS E(M) PERFORMANCE:
CARTOGRAFIA DE UM PROCESSO DE COMPOSIÇÃO CÊNICA A PARTIR DO
LIVRO *RITOS DE PASSAGEM*, DE PAULA TAVARES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos necessários para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para Cena

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sulian Vieira Pacheco

BRASÍLIA

2018



**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). Sulian Vieira Pacheco (PPG-CEN/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). César Lignelli(PPG-CEN/UnB)
MEMBRO INTERNO

Professor (a) Dr. (a). Maria da Glória Magalhães dos Reis (PÓSLIT/UnB)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão

Brasília-DF, sexta-feira, junho 08, 2018.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes / UnB.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Sp Soares Garcia, Priscila
Poemas e(m) performance: cartografia de um processo de
composição cênica a partir do livro "Ritos de Passagem", de
Paula Tavares / Priscila Soares Garcia; orientador Sulian
Vieira Pacheco. -- Brasília, 2018.
119 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. Cartografia. 2. Processo Criativo. 3. Performance. 4.
Poemas. 5. "Ritos de Passagem". I. Vieira Pacheco, Sulian,
orient. II. Título.

A todos que deram *passagem* para a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro e amigo, Adolfo Souza, pela presença, apoio e amor. Obrigada por fazer parte deste momento da minha vida.

À Marta Molina, pelas conversas em tardes de café e intervalos de escrita, pela disponibilidade e por ser uma escuta atenta às minhas questões de pesquisa.

Aos colegas de Mestrado: Danilo Castro, Deborah Dodd, Diego Ponce de Leon, Érica Bearlz, Guilherme Bruno de Lima, Júlia Henning, Lupe Leal, Manuela Castelo Branco, Mariana Zimmermann, Nei Cirqueira, Olivia Orthof e Raoni Carricondo, por compartilharem dos sabores e dissabores do ato de pesquisar.

Aos professores: Paulo Petronilio, Nitzá Tenenblat, Alice Stefânia Curi e Fernando Villar, por contribuírem com a investigação em sala de aula.

À Sulian Vieira Pacheco, pela orientação, por me ajudar a exercer a minha autoria e permitir que eu fosse compreendo, aos poucos, o meu próprio caminhar.

À minha mãe, Cleuza Souza Soares, que, mesmo de longe, apoia todas as minhas decisões e escolhas.

À Naia Soares, amiga, por compartilhar e dividir comigo, mesmo que à distância, os aprendizados do viver.

Aos amigos, Lucas Oranmian e Diana Marques, que tornaram a distância, São Paulo-Brasília, mais aconchegante.

À Jéssica Martins de Almeida, secretária do PPG-CEN, pela disponibilidade e gentileza no atendimento a todas as dúvidas e solicitações.

Aos professores César Lignelli, Jerusa Pires e Maria da Glória Magalhães dos Reis pelas contribuições à pesquisa.

*Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
— dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.*

ADÉLIA PRADO

RESUMO

Neste trabalho cartografo o processo de composição da performance de alguns poemas do livro *Ritos de Passagem*, de 1985, da poetisa angolana Paula Tavares, explorando o potencial performático de sua poesia. À cartografia, como método de investigação ancorado na experiência, interessa o processo e o *como* entro em contato com o meu território de pesquisa. Portanto, aproximo-me dos poemas de Tavares a partir de uma perspectiva pragmática, performática e afetiva, tomando as palavras poéticas como ato que produz efeitos no meu corpo, enquanto primeiro palco de performance. Compreendo que a poesia transita, historicamente, entre escrita e oralidade e, nesta pesquisa, a performance da letra contribui para a performance dos poemas no tempo e no espaço, visto que busco dialogar com o livro *Ritos de Passagem* e com tudo o que o compõe. Assim, a prática da leitura vocalizada e a performance cênica de poemas são entendidas enquanto níveis diferentes de performance que engajam o corpo do leitor/performador de maneiras distintas, produzindo experiências tão múltiplas quanto únicas. De todo modo, reconheço que quanto maior a presença e o engajamento do corpo no diálogo com o corpus de poemas de Tavares, maior a possibilidade de agregar outras (novas) camadas de significação aos poemas em performance. Em vista disso, busco valorizar o poema enunciado e a gestualidade em contato com a palavra poética na composição cênica de quatro poemas de *Ritos de Passagem*, trazendo à tona imagens e atmosferas por meio do corpo. O desafio em atualizar os poemas no tempo e no espaço dizem respeito à sua própria materialidade: forma condensada, carregada de metáforas com uma multiplicidade de sentidos que se abrem para muitas possibilidades estéticas. Assim sendo, as questões temáticas (feminino, corpo e ciclos da vida) e os elementos formais da poesia de Tavares me impulsionam a investigar seus poemas por meio da pesquisa da palavra e(m) movimento, buscando compreender como as relações estabelecidas entre palavra poética, gesto e movimento podem trazer novas camadas de sentidos em performance. Desse modo, trago à tona a trajetória de experiências vividas no encontro afetivo com o livro *Ritos de Passagem*, experiências que se deram através de reflexões e experimentações em processo ativo de pesquisa.

Palavras-chave: Cartografia. Processo. Performance. Poemas. *Ritos de Passagem*. Paula Tavares.

ABSTRACT

In this work I map the process of composing the performance of some poems from the book *Ritos de Passagem*, 1985, by the Angolan poet Paula Tavares, exploring the performance potential of her poetry. For cartography, as a method of research anchored in the experience, it interests the process and *how* I come into contact with my research territory. Therefore, I approach the poems of Tavares from a pragmatic, performative and affective perspective, taking the poetic words as an act that produces effects in my body, as the first stage of performance. I understand that poetry transits, historically, between writing and orality, and in this research, the letter performance contributes to the performance of the poems in time and space, since I seek to dialogue with the book *Ritos de Passagem* and with everything that composes it. Thus, the practice of vocalized reading and the scenic performance of poems are understood as different levels of performance that engage the body of the reader/performer in different ways, producing experiences as multiple as unique. In any case, I recognize that the greater the presence and the engagement of the body in the dialogue with the corpus of Tavares poems, the greater the possibility of adding other (new) layers of meaning to the poems in performance. In view of this, I try to value the poem enunciated and the gestuality in contact with the poetic word in the scenic composition of four poems of *Ritos de Passagem*, bringing to the surface images and atmospheres through the body. The challenge in updating the poems in time and space concerns their own materiality: condensed form, loaded with metaphors with a multiplicity of senses that open to many aesthetic possibilities. Thus, the thematic questions (feminine, body and cycles of life) and the formal elements of Tavares' poetry impel me to investigate her poems through the search of the word and (in) movement, seeking to understand how the relations established between the poetic word, gesture and movement can bring new layers of meaning into performance. In this way, I bring to light the trajectory of experiences lived in the affective encounter with the book *Ritos de Passagem*, experiences that have been given through reflections and experiments in an active research process.

Keywords: Cartography. Process. Performance. Poems. *Ritos de Passagem*. Paula Tavares.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ilustração de José Luandino Vieira para o poema O maboque.....	34
Figura 2 – Ilustração de José Luandino Vieira para o poema A manga.....	35
Figura 3 – Fotografia da assemblagem (de frente).....	37
Figura 4 – Fotografia da assemblagem (de cima).	38
Figura 5 – Anotações no Caderno Amarelo	61
Figura 6 – Sala A do Núcleo de Dança (Sala de madeira e Jardim)	82
Figura 7 – Menina carregando touro (2009), de Vladimir Fokanov	88
Figura 8 – A menina boi.....	89
Figura 9 – Imagens em fluxo: “Dos meus ancestrais...”	90
Figura 10 – [Entre] o boi e a árvore	91
Figura 11 – Entre o peso e a leveza das tetas	93
Figura 12 – 3 imagens para a performance do poema Rapariga	94
Figura 13 – Pintura: O nascimento de Vênus (1486), de Sandro Botticelli	97
Figura 14 – Corpo~manga: em contato com o divino.....	97
Figura 15 – Os gestos das mãos como elemento evocador de sentidos em performance	99
Figura 16 – Dinâmicas circulares em Exacto limite (intervenções).....	102
Figura 17 – O “exacto limite” em gesto	103
Figura 18 – A cerca do Eumbo se abre.....	105
Figura 19 – Como o boi.....	106
Figura 20 – O poema sob o eixo: duas linhas verticais	108
Figura 21 – A chuva no corpo fertiliza a vida.....	109
Figura 22 – O corpo definha (cumpre o ciclo)	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 PAULA TAVARES E O LIVRO <i>RITOS DE PASSAGEM</i> : ENCONTROS MULTIFACETADOS	25
1.1 Uma poetisa [<i>entre</i>]: Paula Tavares e o contexto de sua poética	26
1.2 O livro <i>Ritos de Passagem</i> como acontecimento multidimensional	30
1.3 Espaço, oralidade e corpo em <i>Ritos de Passagem</i>	39
2 POEMAS E(M) PER[FORMA]NCE	43
2.1 [<i>Entre</i>] a performance da letra e a performance da voz: a poesia em trânsito	44
2.2 A poesia como uma atitude diante do mundo.....	48
2.3 Perscrutando a superfície sonoro-semântica de alguns poemas de <i>Ritos de Passagem</i> : um convite à leitura e à escuta	53
3 EM PROCESSO OU PELO CAMINHO DO MEIO	59
3.1 O corpo como lugar da produção de sentidos: tráfegos em intensidade	62
3.2 A leitura silenciosa e a leitura vocalizada como performance	63
3.3 As leituras vocalizadas como primeira abordagem performativa	67
3.4 A composição da memória das palavras enquanto prática de ensaio	72
3.5 A <i>intuição amorfa</i> como processo criativo.....	75
3.6 Quatro poemas em palavra e(m) movimento: <i>Rapariga, A manga, Exacto limite</i> e <i>Colheitas</i>	81
CONSIDERAÇÕES DE PASSAGEM OU EM PERCURSO	113
REFERÊNCIAS	116

INTRODUÇÃO

*A experiência, e não a verdade,
é o que dá sentido à escritura.*

[...]

*Se alguma coisa nos anima a escrever
é a possibilidade de que esse ato de escritura,
essa experiência em palavras,
nos permita liberar-nos de certas verdades,
de modo a deixarmos de ser o que somos
para ser outra coisa, diferentes do que vimos sendo.*

JORGE LARROSA BONDÍA,
filósofo da educação

Do desejo: [entre] experiências

Mapear o desejo. Revisitar o corpo~memória¹, esboços móveis de onde vem, por onde vem e vai... Compreender o percurso. Assumi-lo. Dar vez, dar voz, dar movimento, abrir espaço. Sustentar. Relaxar. Retomar. Deixar-me experienciar outra vez. Entrar em cont[at]o]. Rever. Obedecer às intuições. Desconfiar, mas seguir. É. Não é. Pode ser. Movimento. Soar. Trautear. Silenciar.

Início pela experiência revivida, atravessada por meu corpo em tempos outros em que eu apenas deixava a poesia viver-me enquanto eu a vivia. É de experiências práticas que as intuições~conhecimento afloram. No decorrer desta pesquisa, os caminhos vão se fazendo, os encontros vão se dando e é impossível ignorá-los. Vou me dando conta das presenças.

Durante diversos momentos de minha formação em teatro, tive contato com o gênero literário poesia em sala de aula, principalmente em disciplinas ligadas à técnica vocal. Quando entrei no curso técnico de Teatro (2006-2008) no Conservatório Carlos Gomes de Campinas (SP) me deparei com a disciplina *Expressão Vocal* ministrada por Moacir Ferraz, ator da *Boa Companhia*², na época, professor do Conservatório. Foi assim que, pela primeira vez, tomei contato com poemas enquanto espaço da voz e do movimento. Trabalhamos por mais de um ano com

¹ O uso do til visa mostrar a relação de interdependência entre as duas palavras.

² A *Boa Companhia*, de Campinas (SP), atua desde 1992, tendo como proposta a pesquisa da linguagem cênica a partir do trabalho do ator.

poetas como Adélia Prado, Cecília Meireles, Pablo Neruda, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, entre outros.

Nas aulas de *Expressão Vocal*, cada aluno, por meio de composições pessoais, construía sua própria performance³ do poema, buscando trabalhar com pausas, silêncios, articulação, dicção, assim como com imagens e sonoridades provocadas pelo contato com a palavra poética. Os poemas eram trabalhados com o intuito de expandir e potencializar a voz em performance.

Ao entrar no curso de Licenciatura em Artes Cênicas (2010-2014) na Universidade de São Paulo (USP), defrontei-me com a disciplina *Poéticas do Corpo e da Voz I, II e III*, ministrada em conjunto por professores da área da voz e do movimento (dança). No programa⁴ da disciplina *Poéticas do Corpo e da Voz III* consta como um dos objetivos do curso “pesquisar e provocar poéticas com o corpo criativo e a voz criativa, nos campos do sujeito lírico e dramático” e como conteúdo relacionado a esse objetivo o “improviso vocal dentro do universo lírico, utilizando-se os potenciais da voz”. Nessa disciplina, poemas e canções povoaram as práticas vocais-corporais. Entre a palavra falada e a palavra cantada pude compreender que a palavra poética em movimento ocupa um lugar singular. De acordo com o medievalista, crítico literário, historiador da literatura e linguista suíço Paul Zumthor,

Dita, a linguagem submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra... mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exaltada menos como linguagem que como afirmação de potência (2010, p. 199).

Pude vivenciar a poesia enquanto afirmação de potência quando trabalhei com os poemas religiosos do poeta brasileiro Gregório de Matos, que carregados de rima foram experimentados junto a cantilenas⁵, preces e orações durante as aulas de *Poéticas do Corpo e da Voz III* ministradas pela professora Yedda Chaves⁶ no primeiro semestre de 2011. As fórmulas encantatórias⁷, mistura

³ Quando digo performance estou me referindo à palavra e ao movimento, mais especificamente aqui à gestualidade cinética e vocal. Portanto, a ênfase é nesse lugar: do corpo em desempenho. Assim, reflito sobre o lugar da composição da performance de poemas.

⁴ O programa da disciplina *Poéticas do Corpo e da Voz III* está disponível em: <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0574&verdis=1>. Acesso em: 11 abr. 2017.

⁵ Cantilena é uma espécie de cantiga de melodia simples e repetitiva que pode ser improvisada ou não. Nessa disciplina, as cantilenas eram improvisadas a partir de vocalizações das vogais em tom de lamúria (tristeza, pesar).

⁶ Yedda Chaves (*in memoriam*) foi professora e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Doutora em Estudos Teatrais pela Universidade de Paris III - Sorbonne Nouvelle, especialista em estudos sobre Vsevolod Meyerhold e preparadora vocal e corporal.

⁷ De acordo com o historiador burquinense Joseph Ki-Zerbo, “[...] nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia

de rezas, cantos e ladainhas, abriram-nos outros campos de trabalho com a voz. Entre canto e palavra, brincávamos com o ritmo da fala, transitando entre a reza e a poesia. [Entre]. E era ali que nos colocávamos em situação no espaço-tempo da ação, trabalhando com a palavra enquanto potência que nos toca.

Patrice Pavis (2015, p. 127), teórico e analista do fenômeno teatral, em diálogo com o ator, diretor, poeta e teórico francês Antonin Artaud (1896-1948) nos diz que as palavras na encantação são tomadas em um sentido encantatório, pela sua forma, suas emanações sensíveis, e não somente pelo seu significado. As cantilenas nos transportavam e nos colocavam em outro estado de atenção e presença⁸. Senti muitas vezes que nos conectávamos com algo que desconhecíamos, com o que há de mais sutil no campo da voz-palavra, talvez, estivéssemos experimentando o que há na antessala da palavra em jogo com a palavra poética. Éramos, de certa forma, tomados pela força que está além da palavra que comunica, pela força que se encontra presente na palavra que soa.

Hoje, percebo como o canto nos levava a estabelecer outras relações com as palavras poéticas que, conseqüentemente, modificavam nosso estado corporal. Ao transitar do canto/reza para o poema experimentávamos e percebíamos no canto outras possibilidades de dizer as palavras. Elas saíam mais preenchidas de sentidos, vinham com outra força e expressividade, talvez porque os poemas de Gregório de Matos fossem, também, carregados de ritmo, rima e repetições sonoras, o que trazia uma musicalidade para o dizer. Desse modo, o canto potencializava o que já era potente na poesia de Matos. O canto e as cantilenas nos colocavam, assim, em diálogo profundo com a palavra poética, pois conectavam e expandiam a potência da palavra como ato, que (nos) toca e afeta.

Ainda na disciplina *Poéticas do Corpo e da Voz III*, os jogos que se estabeleciam entre canto, palavra e movimento na performance dos poemas faziam com que eu descobrisse significados e sensações de outra ordem, diferente de quando eu lia de forma silenciosa ou vocalizada um poema. Ao mesmo tempo em que percebia a potência da performance dos poemas

cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação” (2010, p. 174).

⁸ De acordo com o diretor teatral e professor da Universidade de Paris III, Jean-Pierre Ryngeart, a presença, qualidade primordial de quem está em cena, “não existe sempre pelas características físicas do indivíduo, mas sim em uma energia vibrante, da qual podemos sentir os efeitos mesmo antes de o ator agir ou tomar a palavra, no vigor de seu estar no lugar. [...] creio ser possível aprender a *estar presente*, disponível, ao mesmo tempo imerso na situação imediata, e, no entanto, aberto a tudo o que pode modificá-la” (2009, p. 55-56). Desse modo, a presença se configura como um estado de disponibilidade para se relacionar com o presente, com o material com o qual se trabalha e com o outro.

nesses processos de experimentação, notava que os poemas e canções ficavam circunscritos ao espaço das aulas: a poesia era uma “ferramenta”, lugar de passagem, “trampolim” para se chegar aos textos ditos “teatrais”. Portanto, a presença da poesia, na minha formação teatral, ateu-se às aulas de poéticas vocais. No entanto, faz-se importante reconhecer o campo do poema como campo da performance cênica.

De qualquer modo, vejo que a pesquisa com performance de poemas começou antes mesmo de eu me dar conta, durante as aulas de voz e movimento que pude vivenciar tanto na Licenciatura em Artes Cênicas na USP quanto no curso técnico de teatro no Conservatório Carlos Gomes, em Campinas/SP. Mas foi, precisamente, a partir do contato com a poesia de Paula Tavares que comecei a me questionar sobre o potencial performático contido nesse gênero literário e me propus a investigar os poemas contidos no livro *Ritos de Passagem* por meio da pesquisa da palavra e(m) movimento.

O encontro com *Ritos de Passagem*: porque o corpo passa, é passagem, dá passagem e se oferece para passar

*O que é precisamente um encontro
com alguém de quem se gosta?
É um encontro com alguém,
ou com animais que vêm povoar-nos,
ou com ideias que nos invadem,
com movimentos que nos comovem,
sons que nos atravessam?*
GILLES DELEUZE,
filósofo francês

Dentre tantos poetas e poetisas, encontrei no livro *Ritos de Passagem*, de 1985, da angolana Paula Tavares, os poemas que me provocam e desafiam a investigar como se dão as relações entre palavra e(m) movimento na composição da performance de alguns dos poemas contidos nessa obra. Este trabalho está orientado, portanto, para a pesquisa como um caminho de investigação empírica, o que interessa é perceber e entender como se dá o jogo entre a palavra e o movimento, enquanto produções corporais que produzem sentidos, em contato com alguns poemas desse livro.

Ritos de Passagem aborda cerimônias de passagem e as transformações ocorridas no universo e no corpo feminino. Há o desejo, por parte da autora, de colocar na escrita o que está nos

ciclos da vida, na oralidade, no cotidiano de um lugar que está *entre* a tradição e a modernidade. De acordo com Paula Tavares (2014) no documentário *Leituras: Ana Paula Tavares – Ritos de Passagem*, seu livro

surge para resolver interrogações, para resolver questões, perguntas, para apanhar pela escrita aquilo que eu não era capaz de explicar de outra maneira. O tema do livro é essa procura desses ecos antigos que eu não sabia como encontrar, como passar para a língua portuguesa um território que era do domínio da oralidade e então eu procurei com a metáfora dos frutos, procurei buscar imagens para o amor, o carinho, as crianças, a liberdade, o estar ao ar livre, os ciclos da vida: o nascimento, a vida, o casamento, a morte, a traição, todos esses temas que me pareciam que eram tratados nessas sociedades de pastores de formas diferentes daquelas que eu estava habituada ou que a literatura do ocidente e do oriente tinha habituado⁹.

Um livro com essa envergadura, a de “resolver interrogações” pela escrita, coloca-se, para mim, de pronto no plano da ação, da palavra que inaugura o novo, da palavra geradora/criadora. Creio que a relação com a oralidade, o espaço e o corpo pode ser uma ponte para se pensar a composição da performance de alguns de seus poemas. Tavares traz no bojo de sua escrita vestígios de uma palavra performática e sinestésica, o que me estimula a encarar o desafio de investigar seus poemas por meio da pesquisa da palavra e(m) movimento.

De acordo com a pesquisadora Fernanda Antunes Gomes da Costa na tese intitulada *Paula Tavares e a poética dos sentidos*, a sinestesia em *Ritos de Passagem* pode ser percebida “nos gestos das palavras poéticas, provocadoras dos sentidos corporais e da linguagem” (2014, p. 136), isto é, no modo como a palavra nos coloca em contato com a experiência do corpo, seja ele textual, físico ou metafórico. O eu lírico, nos poemas desse livro, se quer perceptivo para que, assim, “as sensações corporais sejam transformadas em imagens de um texto que também se apresenta em um espaço corporal” (2014, p. 138). O espaço corporal a que se refere Costa diz respeito à forma pela qual o poema navega no espaço do papel: Tavares apresenta seus poemas dialogando com uma disposição gráfica dos versos, o que aponta para uma performance da letra no livro. Desse modo, o poema como espaço por onde o corpo pode trafegar é um elemento que me conduz a pensar em como a palavra poética nos coloca em/na ação.

O encontro com esse livro faz com que os sons, sentidos e imagens de seus poemas me atravessem, invadam-me, povoem-me, fazendo com que eu estabeleça diálogos com esse outro, o

⁹ Entrevista completa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UV2jErtOUXk&t=334s>. Acesso em: 21 jun. 2017.

livro, que me diz coisas sobre a poesia, o corpo, o feminino, o espaço, a oralidade, a performance da letra que me convida a uma performance no tempo-espaço.

Portanto, o meu interesse em dialogar com *Ritos de Passagem* parte tanto de questões temáticas ligadas ao corpo como de questões formais ligadas propriamente ao gênero literário poesia. Ao se servir de aspectos da materialidade da poesia, como a síntese, o ritmo, o verso livre, figuras de linguagem, como a sinestesia e a metáfora, os poemas de Tavares colocam um desafio para mim, pesquisadora~performadora, que busco performar sua obra, utilizando-me do potencial do corpo para expandir a potência da sua poesia.

É com base nas experiências anteriores com poemas em performance que eu inicio esta pesquisa. Busco, em vista disso, partir do corpus de poemas de Tavares em diálogo com o meu corpo e perceber como os poemas repercutem e são atualizados em performance através da pesquisa entre palavra e(m) movimento. Faço um pacto com a poetisa eleita, propondo-lhe que me deixe entrar em sua poesia por meio do afeto, do contato corpo a corpus, buscando pelas possibilidades de performance no meu corpo.

Entre os objetivos do caminho

Ao assumir que palavra e gesto não se dissociam em performance, busco criar camadas de significação e de composição entre essas duas produções corporais visto que, o que geralmente se observa em performances de poemas, seja em saraus, seja em recitais, por exemplo, é um abandono do gesto intencional por quem performa poesia, talvez porque o foco de atenção esteja na palavra falada. Assim sendo, nesses contextos, privilegia-se o dizer estabelecendo pouca relação com o potencial gestual do corpo.

Patrice Pavis define gesto como o “movimento corporal, na maior parte dos casos voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo” (2005, p. 184). Isto posto, alinho-me com a corrente atual no teatro contemporâneo que entende o gesto como produção. Desse modo, considera-se “a gestualidade do ator (ao menos numa forma experimental de interpretação e de improvisação) como produtora de signos e não como simples comunicação de sentimentos ‘colocados em gestos’, gestualizados” (PAVIS, 2005, p. 185). Existe, portanto, uma potencialidade no corpo, que diz respeito ao gesto, que desejo explorar na performance dos poemas de Tavares.

Trago, a seguir, algumas questões que buscarei desenvolver e compreender ao longo do processo de pesquisa: Como a palavra aparece em relação ao gesto e ao movimento corporal e vice-versa e dialogam com a temática e a materialidade da palavra poética em *Ritos de Passagem*? Quais relações são possíveis no jogo entre palavra e(m) movimento? Que tipos de disposições podem surgir dessa relação que favoreçam a atualização dos poemas de Tavares no tempo-espço da ação? O que dificulta/facilita, para o performer, o trabalho com poemas em performance, especificamente, com os poemas de Tavares que apresentam como característica marcante uma poética voltada para os sentidos do corpo e da linguagem? Como a palavra, o silêncio, a pausa, a construção de uma gestualidade potencializam o desempenho dos poemas em performance e trabalham na construção de imagens corporais que contribuam para as camadas de significação dos poemas?

As questões que me movem são muitas, mas todas dizem respeito aos poemas em performance. Desse modo, tenho como objetivo geral compreender a performance de poemas como gênero performativo, fomentando essa discussão a partir da prática teatral, com ênfase no estudo da palavra poética de Paula Tavares em diálogo com o gesto teatral e o meu corpo em ação. A partir desse objetivo geral, traço três objetivos específicos: 1) Reconhecer nos poemas do livro *Ritos de Passagem*, com ênfase nas temáticas abordadas (corpo, feminino, ciclos da vida) e na materialidade da poesia de Tavares, seu potencial performativo; 2) Identificar as resistências que tais poemas impõem/propõem ao corpo em performance, a fim de experimentar os procedimentos de ensaio já conhecidos, bem como novos procedimentos; 3) Investigar como se dão as relações entre palavra e(m) movimento na composição da performance cênica de alguns poemas contidos nesse livro.

Diálogos: a poesia no teatro, o teatro na poesia...

O gênero literário poesia, que se desabrocha no poema e em outras formas poéticas, possui especificidades que precisam ser levadas em conta quando se decide performar e dialogar com esse tipo de material. O modo lírico propõe desafios para a atuação, não necessariamente experimentados na prosa, como o trabalho com o ritmo, metáforas, sinestesia e com a síntese presente na forma do poema, explicitando as relações entre os sons e os sentidos. No livro *Dicionário de Teatro*, Pavis nos apresenta o verbete *poesia no teatro* e afirma que

a poesia obriga o espectador a uma outra escuta, o que beneficia tanto a poesia quanto o teatro. A poesia reencontra a oralidade, a corporalidade, a humanidade de textos quase sempre condenados ao segredo do papel e da voz interior. O monólogo interior, as vozes misturadas, a polifonia têm que se expor na *performance* cênica. Assim, o teatro abre uma outra *via* à poesia: ao teatralizar-se, ao enunciar-se em público, a poesia reencontra suas origens na poesia oral ou no conto de certas culturas orais remanescentes (2005, p. 295, *itálicos do autor*).

Dessa forma, performar poemas abre um campo de possibilidades voco-corporais, pois exige um trabalho de escuta e disponibilidade corporal por parte daquele que performa. A presença da poesia nas formas teatrais, pode favorecer o reconhecimento da palavra em cena enquanto ato. Assim sendo, acredito que precisamos compreender melhor esse gênero literário a partir dos nossos saberes teatrais em diálogo com os saberes da letra.

Áreas como a música e a literatura dialogam, há muito tempo, com a poesia em performance. Nas artes cênicas, observamos uma prática ordenada com poemas como forma didática para o exercício ou reconhecimento das potências da voz e da palavra em cena, contudo, não encontramos pesquisas que sistematizem ou invistam em estudos procedimentais para a performance de poemas.

Dentre os diversos movimentos de poéticas experimentais do século XX e XXI que buscam restabelecer à poesia seu lugar de performance, alguns movimentos desenvolvem uma multiplicidade de entradas nesse universo, pois compreendem a especificidade da forma poética.

Desse modo, podemos dividir as performances de poesia em dois grupos: a) aquelas em que os próprios poetas falam, declamam, performam sua poesia e b) aquelas em que as poesias dos poetas são ditas, cantadas, performadas por outros. Podemos colocar no primeiro grupo, os movimentos poéticos ligados à *Poesia Sonora*¹⁰, ao *Slam Poetry*¹¹, ao repente nordestino, entre

¹⁰ De acordo com o pesquisador Philadelpho Menezes, o poeta francês Henri Chopin criou o termo *poesia sonora*, na década de 1950, “para seus poemas em aparelhagem eletroacústica (primeiras manifestações de poesia tecnológica da história), hoje se assiste a uma revisão do uso da tecnologia: ainda que extremamente rica e útil, a tecnologia deve se subordinar a um projeto poemático que escape dos meros efeitos eletroacústicos, reponha em jogo o corpo e voz em suas possibilidades expressivas e tenha em vista a complexidade semântica da comunicação poética”. Desse modo, a *Poesia Sonora* põe em jogo o espaço por onde a voz trafega e a partir de conjunções sonoras, onde a palavra pode ser um dos elementos possíveis, busca compor uma poesia que exprima sensações e impressões. Disponível em: http://54.232.114.233/extranet/arte_tecnologia/sala_03.htm. Acesso em: 01 jul. 2017.

¹¹ O *Poetry Slam*, movimento de poesia falada criado pelo poeta Marc Smith, nos EUA, na década de 1980, renovou a poesia oral e valorizou a arte da performance poética. O *Slam* se realiza como uma competição voltada inteiramente para a palavra falada e possui regras tanto em relação ao poema quanto à sua performance, como, por exemplo: os poemas podem versar sobre qualquer tema, desde que seja de autoria do próprio poeta-performador; não é permitido o uso de figurinos, adereços e auxílios visuais, pois o foco está na performance da palavra falada; do mesmo modo, não é permitido o uso de instrumentos musicais ou música pré-gravada; os poetas-performadores podem citar trechos de poemas de outros autores, isso é chamado de *sampling*; cada poema performado pode ser usado uma única vez durante as fases eliminatórias e uma vez na fase final; as performances não podem passar de três minutos e o tempo

outros. Já a performance da poesia de poetas e poetisas, como a que proponho investigar neste trabalho com os poemas de Paula Tavares, é explorada de diversas maneiras, seja por artistas das mais diversas áreas ou por admiradores de poesia que declamam/recitam os poemas em eventos culturais, como os saraus e recitais, por exemplo. Nesses espaços, o foco maior se concentra na palavra falada, havendo, de certo modo, pouca exploração dos gestos, movimentos e do espaço por parte do performer.

A escolha de abordar a performance dos poemas de Paula Tavares a partir da pesquisa com a palavra e(m) movimento se justifica pela importância de se pensar a performance não somente a partir da palavra, mas da palavra que gera imagens, as quais dialoga com a gestualidade do performer de poemas. Compreendo que há uma carência de pesquisas que versem sobre as possibilidades/dificuldades de inserir a gestualidade na performance de poemas.

Dada aos experimentos da linguagem, a poesia moderna, como a de Tavares, busca maior relação com a oralidade e o verso livre (com ausência de regularidade métrica) abre espaço para a criação tanto por parte do poeta quanto do leitor/performer de poemas. Os poemas em *Ritos de passagem* se constituem, a meu ver, como um exercício potente para o trabalho do ator com a palavra e o gesto em performance, pois solicita um jogo tênue entre os sentidos e os sons das palavras e as imagens advindas dessa relação.

Acredito que as práticas performativas podem trazer à tona novos códigos semântico-sonoro-visuais e potencializar o que há de performático nos poemas de Tavares no momento em que se privilegia o contato corpo~corpus, reconhecendo a materialidade dos poemas e formulando procedimentos para a abordagem dos mesmos.

A cartografia como metodologia de pesquisa

Nesta jornada em que me lanço, a cartografia, para além de um método de pesquisa, torna-se uma prática que solicita que eu entre em estado de experimentação. A palavra metodologia em seu sentido tradicional e etimológico, *metá-hódos*, define a pesquisa como um caminho, *hódos*, predeterminado por metas estabelecidas a priori. Na apresentação do livro *Pistas do método da*

começa a ser contado a partir do momento em que o poeta-performer se dirige ao público, júri que pontua cada apresentação com notas de 0 a 10. Disponível em: <http://slampoesia.blogspot.com.br/2008/06/as-regras-do-slam-poesia.html>. Acesso em: 09 jun. 2017.

cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade, Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia afirmam que,

por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento — um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Com isso não se abre mão do rigor, mas esse é ressignificado. O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo dos movimentos da vida ou da normatividade do vivo [...]. A precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção (2015, p. 10-11, itálicos dos autores).

Desse modo, a cartografia se faz como método de pesquisa em consonância com o caráter processual da investigação e está em diálogo com a construção de práticas e saberes empíricos. O processo produz conhecimento e este conhecimento se dá em contato, em movimento, em idas e vindas. O pesquisador e encenador Antônio Araújo nos diz que o processo é

como uma viagem sem lugar de chegada ou, ao contrário, com múltiplos destinos. Nele, o conhecimento vai se construindo gradualmente, por atravessamentos, simultaneidades e justaposição de experiências. Conhecimento em flashes, em instantâneos, em inesperados *insights* epifânicos, que só o dia-a-dia de ensaio pode fornecer (2012, p. 108, itálico do autor).

O ensaio se torna, assim, espaço de encontro: encontro entre o meu corpo e os poemas, entre o meu corpo e o espaço. É onde a pesquisa se desenvolve num trânsito entre prática~teoria~prática. Compreendo, portanto, o ensaio como o lugar onde a pesquisa acontece, como o espaço privilegiado de produção de conhecimento, onde o meu corpo em contato dialoga com o todo da pesquisa.

De acordo com a pesquisadora e psicanalista Suely Rolnik, o cartógrafo precisa pousar a sua atenção para que “atento às linguagens que encontra, devore as que lhes parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias” (2007, p. 23). Vejo a necessidade de viver o caminho, de tomá-lo como criador e formador do conhecimento. Dessarte, é ele que fornece o alimento para uma *cartografagia*, isto é, um mapeamento que em contato com a realidade se alimenta dos encontros e desencontros. Portanto, faz-se necessário valorizar o que se passa [*entre*], pois acredito num jogo entre o que os poemas de Tavares me propõem e o que proponho em relação aos poemas em performance.

Assim, eu, enquanto pesquisadora~performadora do campo das Artes Cênicas, assumo a perspectiva pragmática da palavra poética, compreendendo-a como performática. De acordo com os pesquisadores Sulian Vieira e César Lignelli,

A Pragmática vem dar lugar a aspectos do estudo da linguagem marginalizados pelos estudos linguísticos. O valor dos elementos performativos da linguagem verbal, como das entoações, das durações, das pausas, das atitudes, das intenções é ressaltado pela Pragmática, enquanto a Sintaxe e a Semântica, ramos mais tradicionais da Linguística, consideram a construção lógica da linguagem (2017, p. 7).

A partir da perspectiva pragmática, a linguagem passa a ser compreendida como uma forma de ação sobre o real. A abordagem pragmática de materiais textuais, proposta metodológica utilizada pelo Grupo de Pesquisa *Vocalidade e Cena*¹², do Departamento de Artes Cênicas da UnB, “pressupõe a realização de uma leitura cuidadosa do material textual, como objetivo de identificar rastros e pegadas para sua performance, evidências que nos indiquem a realização no tempo e no espaço de suas diversas camadas de sentido” (VIEIRA; LIGNELLI, 2017, p. 7). Assim, sob esse aspecto, busco reconhecer nos poemas de Tavares os índices que podem dialogar com o meu corpo em performance, compreendendo-os por meio da dimensão enunciativa da palavra poética.

Desse modo, vale ressaltar, de antemão, que os poemas de Tavares serão meu marco teórico principal, pois o foco do trabalho está na experiência estética e os teóricos com os quais dialogo surgem da necessidade promovida pelo contato direto com esses poemas. O poema, escrito, lido, em performance cênica, atravessa os corpos e, portanto, são vistos como atos performáticos.

Assim, o processo é construído pela força gerada pelos encontros, pelas aberturas e desdobramentos afetivos com a pesquisa. Em vista disso, tudo o que me faz entrar em contato com a performance de poemas de Paula Tavares é passível de gerar um encontro cartográfico, pois as coisas mais imprevisíveis podem ser extremamente portadoras de toda a potência na relação palavra e(m) movimento.

Desse modo, a minha trajetória de experiências é povoada pelas multiplicidades e fazer rizoma¹³ com o mundo nada mais é do que abrir e ampliar a superfície de contato com as coisas

¹² O Grupo de Pesquisa *Vocalidade e Cena* foi criado em 2003 pela professora e pesquisadora Silvia Davini e é liderado pelos professores e pesquisadores da UnB César Lignelli e Sulian Vieira.

¹³ Rizoma é um conceito abordado pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. I*. De acordo com esses autores, o rizoma é mapa e não decalque (representação), visto que, “o mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos [...]. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; [...] Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ‘ao mesmo’. Um mapa é uma

que encontro ou que me encontram. Aí está a força performática e pragmática da cartografia. Assim, nessa prática metodológica, à medida que vou caminhando vou conhecendo mais o meu território de pesquisa e construindo, à medida que descubro, meu modo de fazer. Abro caminho para os fluxos, para a queda, pois sem tropeçar não encontro a pedra que estava no meio do caminho, como nos diz o poeta Carlos Drummond de Andrade no poema *No meio do caminho* (2013, p. 36):

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

A pedra está no meio, no [entre], e se configura, de certa forma, como os encontros que vão se dando no percurso. Ao assumir um livro, os poemas de Tavares, uma outra respiração ou até mesmo um conceito como um *outro*, ele passa a dialogar comigo, textura sensível, provocando a dissolução das figuras de sujeito e objeto ou fazendo com que eu e o outro ocupe ambos os lugares em diferentes contextos.

Nessa busca pela formulação de procedimentos que consigam trabalhar com as demandas da performance dos poemas de Tavares, talvez eu tenha que ficar parada para encontrar o que procuro ou aquilo que procuro caminhará ao meu encontro ou ao me movimentar movo as coisas de lugar, as possibilidades são muitas porque as entradas são múltiplas.

Desse modo, procuro assumir esta pesquisa como um trabalho que vai se construindo nos espaços de ensaio, leituras, escritas, diálogos, encontros desavisados. O caminho do meio é por onde busco trafegar em fluxo. Ao longo da investigação e da escrita vou trazendo rastros, rasgos, borrões de como tudo foi se dando. A cartografia também atravessa a minha escrita, enquanto opção estética. Neste caminho busco compreender que estratégias foram criadas para se trabalhar com a poesia de Paula Tavares. Nesta pesquisa, ao compreender que a poesia é da ordem da ação, me interessa explorar os poemas no lugar mais próximo da experiência afetiva que eles podem proporcionar.

questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida ‘competência’” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p 22).

Pistas do por vir

Trago, a seguir, pistas sobre o que abordo em cada capítulo da Dissertação no intuito de colocar quem lê, brevemente, em contato com algumas questões que desenvolvo em cada seção. Este trabalho está dividido em três capítulos:

No primeiro capítulo intitulado *Paula Tavares e o livro Ritos de Passagem: encontros multifacetados*, apresento a poetisa angolana Paula Tavares e o livro *Ritos de Passagem*. Procuo situar a produção estética de Tavares a partir de sua própria voz de poetisa, isso se dá, na maioria das vezes, por meio de entrevistas concedidas pela autora para sites, programas de televisão e para pesquisadores brasileiros. Estabeleço um diálogo sensível com *Ritos de Passagem*, cartografando os encontros gerados a partir da palavra poética, encontros que se dão por meio da leitura de algumas ilustrações de José Luandino Vieira para os poemas do livro e da composição de uma assemblagem. Busco, ainda, fazer uma reflexão sobre a presença do espaço, da oralidade e do corpo nos poemas desse livro.

No segundo capítulo, *Poemas e(m) per[forma]nce*, reflito sobre a importância de reconhecer o trânsito entre a performance da letra e a performance da voz no que diz respeito à poesia. Busco, ainda neste capítulo, traçar um breve panorama de como a poesia, historicamente, transita entre a voz e a letra e como percebo esse trânsito em alguns poemas de Tavares. Assumo a importância de reconhecer as características e materialidades da poesia, compreendendo que cada gênero literário pode oferecer um conjunto singular de experiências para o performer. Busco, ainda, a partir da poética de Tavares em *Ritos de Passagem*, compreender como alguns elementos do poema, como verso livre, ritmo e alguns recursos fônico-semânticos potencializam o contato com a performance da letra que pode potencializar a performance do meu corpo no tempo-espaço. Para tratar dessas questões, dialogo com os seguintes autores: Paul Zumthor, Marshall McLuhan, Anatol Rosenfeld, Massaud Moisés, entre outros. No entanto, os poemas tavianos, como já dito anteriormente, configuram-se como o eixo teórico-metodológico principal da pesquisa e desta Dissertação.

No capítulo 3, *Em processo ou pelo caminho do meio*, cartografo o processo de composição da performance dos poemas de Paula Tavares, trazendo à tona as dificuldades, descobertas e desafios em se trabalhar com os poemas a partir da relação do meu corpo com a materialidade da palavra poética. A partir de uma perspectiva pragmática experimento algumas práticas, como as

leituras vocalizadas em grupo e a composição de memória dos poemas, em busca de fazer os sentidos emergirem da poesia a partir da dimensão do corpo em ação. Ainda neste capítulo, faço uma reflexão/análise da composição da performance dos poemas *Rapariga*, *A manga*, *Exacto limite* e *Colheitas*, sob o viés da pesquisa da palavra e(m) movimento. Neste momento do processo, tive como olhar distanciado a presença de uma câmera e é por esse outro olho que observo como se deu as camadas de significação e os diálogos entre palavra, gesto e movimento corporal. Portanto, esse capítulo mapeia algumas etapas da pesquisa em sala de ensaio.

Segue a carto[grafia] ou a escrita que mapeia os *comos* do processo.

1 PAULA TAVARES E O LIVRO *RITOS DE PASSAGEM*: ENCONTROS MULTIFACETADOS

*A linguagem que eu conheço melhor é uma linguagem de mulher.
Eu não posso trabalhar fora dessa linguagem,
não posso trabalhar longe daquilo que eu conheço.
E aquilo que eu conheço melhor são as mulheres.
Esse contar sobre a vida de algumas mulheres é
realmente a minha área de trabalho.*

PAULA TAVARES,
poetisa angolana

Neste capítulo, apresento Paula Tavares, aproximando-me da poetisa e de sua poesia através de sua história, da sua relação com o espaço (de onde canta o corpo feminino), do corpo que se encontra no meio, como passagem para todas as possibilidades de ser e estar no mundo. Diálogo, desse modo, com a voz da poetisa, convocando-a para tecer comigo a rede dos sentidos, a instaurar e provocar pela palavra os sentidos corporais e da linguagem.

Mergulho também em seu livro *Ritos de Passagem* no intuito de iniciar o mapeamento de sua poética por meio de encontros multifacetados. A entrada se dá através de diversas leituras que se realizaram no intento de abrir superfícies de contato com os poemas desse livro que são, a meu ver, um potente exercício para o corpo de uma pesquisadora~performadora que busca na relação corpo~corpus performar a poesia que se faz carne pela palavra.

Trago, portanto, minha relação com o livro *Ritos de Passagem*, encarado aqui como um corpo com o qual dialogo. Acredito ser importante borrar o traço, expor, compor, ver e ouvir pelas formas, pelo modo como o poema se apresenta no presente da letra escrita. Convido àquele que lê este trabalho a ver, enunciar em voz alta e ouvir os poemas que aparecem neste capítulo e nos seguintes, para que assim realize o exercício da escuta de si no outro, escuta da presença de um corpo que constrói os sentidos pelo ato de articular e dizer a palavra poética. É com esta atitude que inicio o contato com os poemas de *Ritos de Passagem*: deixando-os soar por meio da voz em movimento, para que ganhem espaço(s) e possam passar.

Entro em cont[ato].

1.1 Uma poetisa [*entre*]: Paula Tavares e o contexto de sua poética

Ana Paula Ribeiro Tavares, ou apenas Paula Tavares, nasceu no Lubango, província da Huíla, sul de Angola, no ano de 1952 e foi criada desde muito pequena por uma madrinha portuguesa que vivia no país africano como se vivesse ainda em Portugal: “ela foi para Angola nos anos 20 e reproduziu logo que pôde, logo que teve algum dinheiro, a Quinta que havia deixado em Portugal, portanto ali naquela casa vivia-se como se se vivesse em Portugal” (TAVARES, 2000b)¹⁴. A poetisa afirma que vivia em Angola [*entre*] dois mundos: o europeu e o da tradição oral angolana,

quando ia visitar os meus pais, nas férias, apercebia-me das diferenças. Não que os meus pais não tentassem ter um modelo branco. Aliás, o meu pai é uma pessoa que eu acho muito engraçada, porque ele é mestiço, filho de negro e branco, mas eu acho que quando ele se olha ao espelho nunca se vê mestiço, vê-se branco. Portanto, o modelo da casa deles era o modelo branco, mas de outra forma. Fui me apercebendo que aquela era a sociedade “da terra”. E que a sociedade e o modelo onde eu vivia era muito artificial, imposto (TAVARES, 2000b).

Angola, colonizada pelos portugueses no século XVI, obteve a independência de Portugal somente em 1975¹⁵, após uma longa guerra de libertação que durou mais de dez anos. A autora nos conta que a Huíla, província onde nasceu, é uma cidade branca: “faz parte do meu imaginário ter crescido numa cidade com uma igreja para brancos e outra para pretos” (TAVARES, 2000b). Recordar-se que, quando jovem, “era completamente interdito aprender as línguas bantu, por exemplo. Nem pensar. Tínhamos que falar português, tínhamos que falar bom português, segundo as normas do português que eles entendiam que eram as normas padrão” (TAVARES, 2000b).

Foi [*entre*] uma cultura e outra que a escritora se aproximou dos aprendizados ligados à vida e à cultura oral de Angola: os provérbios, a vida das mulheres, os ciclos de pertencimento e identidade, as relações do homem com a terra; sua poesia é fruto de uma Huíla interdita, mas que se abre para a possibilidade de fazer-se outra por meio das palavras. A sede por *estar* em Angola

¹⁴ Entrevista concedida à Susana Ramos Ventura, pesquisadora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, em 17 de agosto de 2000.

¹⁵ A Guerra de Independência da Angola, também conhecida como Luta Armada de Libertação Nacional, foi um conflito armado entre três movimentos de libertação que, além de lutarem contra os portugueses, lutavam entre si. Angola foi uma das últimas colônias a conquistar a Independência de Portugal. Após a independência, em 11 de novembro de 1975, Angola foi palco de uma intensa guerra civil entre o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) que durou até o ano de 2002. Disponível em: <http://www.governo.gov.ao/historia.aspx>. Acesso em: 21 jun. 2017.

faz da obra de Tavares uma experiência singular que visibiliza seu lugar de origem, dando-lhe novas possibilidades de existência...

A Huíla desempenhou um papel particular em “termos” de cheiros, sons, cores, canções que me marcaram muito do ponto de vista estético. Essa era a procura. Por outro lado, eu vivi esse tempo no limite entre duas sociedades completamente distintas — e talvez não tenha conseguido compreender nenhuma das duas. Por isso tentei refletir e escrever sobre partes de uma e partes de outra que me marcaram fundamentalmente (TAVARES, 1991, p. 849).

Ritos de Passagem, publicado em 1985, é o primeiro livro de poesia de Tavares e situa-se no período de pós-independência de Angola, período em que o país estava ainda muito revolucionário, segundo a poetisa. A poesia, desse modo, estava a serviço do “cantar as lutas”, tendo um viés mais social, e a mulher, nesse contexto, aparece nos poemas como companheira do homem. Assim, o espaço dado ao feminino na poesia angolana estava relacionado à visão masculina sobre o papel da mulher na sociedade. Por isso, Tavares afirma que teve muita necessidade de se colocar, enquanto mulher, e “falar dessa maneira e pôr determinados pontos nos is” (TAVARES, 2000b). *Falar de uma certa maneira* era falar uma linguagem feminina, a partir da ótica do corpo, que passa e pede/dá passagem para a vida.

Desse modo, quando Tavares põe *os pingos nos is* ela desloca o centro do sujeito poético e privilegia o “contar sobre a vida de algumas mulheres”, trazendo à tona uma palavra poética repleta de imagens corporais que nos propõe uma profunda relação com o espaço, a oralidade, a experiência dos sentidos e nos coloca frente à vida para além do cercado. Ao mesmo tempo, a poetisa não considera fazer poesia de gênero, muito porque, como mulher [*entre*] duas sociedades afirma que não poderia deixar de falar sobre a problemática da mulher, não só da mulher angolana, mas de todas as mulheres...

nós não podemos separar as duas sociedades [tradicional da urbana] porque o clichê é a idéia de que a mulher angolana é a mais livre, a mais sensual, é um clichê generalizado, pois a sociedade africana cobra um certo papel da mulher; como ser uma boa mãe, uma boa esposa... Quando na poesia há uma referência a esta temática do corpo, da sensualidade, não pensamos numa única mulher, mas em todas as mulheres. Sendo assim, as duas sociedades, de formas diferentes, conservam seus rituais (TAVARES, 2000a)¹⁶.

Assim, a poética de Tavares busca afetar e dialogar, de certo modo, com o universo

¹⁶ Entrevista concedida à Claudia Pastore durante o *V Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa*, promovido pelo Centro de Estudos Portugueses e pelo programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH/USP (31/10 e 01/11/2000).

feminino, não estereotipando ou exotizando a mulher africana, mas a colocando em contato com o seu feminino, que também é o meu feminino, e que pode ser o feminino de quem lê os poemas neste trabalho. Faz-se, então, necessário saltar os cercados que nos fronteirizam, enquanto mulheres, espacial e temporalmente. Somos de tempos e espaços diferentes, mas as veias da terra e do feminino percorrem caminhos que nos tocam a todas.

Paula Tavares vive atualmente em Portugal, é historiadora de formação e como escritora caminha pelos gêneros da poesia e da prosa, numa dança híbrida onde o ritmo percorre a prosa e a narrativa atravessa a poesia. Afirma que sua “poesia pode viver isoladamente. Já a prosa (a minha) vive da outra de forma sôfrega e vampiresca” (TAVARES, 2010), considerando-se, portanto, uma poetisa que se aventura pelo gênero literário prosa.

O sangue da Buganvília, coletânea de crônicas publicada em 1998 em Cabo Verde, é o segundo livro da autora e foi escrito de início para ser lido semanalmente no programa radiofônico da Rádio da Difusão Portuguesa (R.D.P. África). Os livros que se seguiram foram todos publicados em Portugal, dentre eles quatro de poesia: *O lago da lua* (1999); *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), que recebeu o Prêmio Mário António de Poesia em 2004 pela Fundação Calouste Gulbenkian; *Ex-votos* (2003); *Manual para amantes desesperados* (2007), Prêmio Nacional de Cultura e Artes de Angola; e *Como veias finas na terra* (2010). Em 2004 publica seu segundo livro de crônicas *A cabeça de Salomé* e em 2005 seu primeiro romance *Os olhos do homem que chorava no rio* em coautoria com o escritor português Manuel Jorge Marmelo. No ano de 2016 publica o livro *Verbetes para um dicionário afetivo*, escrito em parceria com o escritor angolano Ondjaki, o português Manuel Jorge Marmelo e o brasileiro Paulinho Assunção.

Além das publicações em prosa e poesia, Tavares tem estudos publicados sobre a História de Angola, com Mestrado em Literatura Africana pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1996) e Doutorado em Antropologia (Etnografia) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com a tese intitulada *História, Memória e Identidade: Estudo sobre as sociedades e Lunda e Cokwe de Angola*, leciona atualmente na Universidade de Lisboa.

Entre os poetas angolanos que tiveram influência sobre o trabalho de poetisa figuram Davi Mestre, Arlindo Barbeitos e Rui Duarte de Carvalho. Entre os poetas brasileiros estão Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, assim como Clarice Lispector, Nélida Pinon e Lygia Fagundes Telles na prosa. “O Brasil literário e musical foi

chegando aos poucos, por ondas em todos os momentos de crescimento, maturidade e velhice” (TAVARES, 2010). A forte presença da poesia brasileira em Angola se deu por conta dos viajantes que levavam nossa música e poesia para esse país. Tavares afirma que, ao mesmo tempo,

tudo se passava em circuitos de gente que pelo menos tinha tido acesso à escola, mas realmente este é um fenômeno que se passou em Angola, o conhecimento de certas coisas da poesia brasileira e, sobretudo, da música brasileira. Nós temos memória de serem os nossos pais, os nossos tios, alguém da família, que ou trauteava ou dizia esses poemas, muitas vezes sem identificação do autor. Mas nós, de repente quando crescíamos, víamos: “Nossa, mas afinal eu conheço isto desde sempre!” Pois desde sempre tínhamos convivido com uma certa poesia brasileira (TAVARES, 2000b).

Se, durante o século XX e ainda no XXI, a poesia brasileira exerce forte influência em terras de Angola, o contrário também acontece em relação à poesia de Paula Tavares no Brasil: é enorme o número de estudos sobre a poética dessa autora angolana em nosso país, principalmente nas áreas de Teoria Literária e Literatura Comparada. São diversas dissertações, teses, artigos, além de estudos comparados entre a poesia de Tavares e de poetas brasileiros como Adélia Prado, Hilda Hilst e Manoel de Barros, por exemplo.

Para mim, Paula Tavares é uma poetisa que está sempre fazendo rizoma: com o mundo, com outros lugares, com outros poetas, com outros poemas, com leitores e com leituras. Em entrevista concedida a Pedro Cardoso para a Revista Austral em 2010, podemos perceber que são muitos os lugares e tempos habitados pela poesia de Tavares:

Pedro Cardoso: Há quem fale num “mundo angolano” de Paula Tavares. Que mundo é este — o de Angola da infância, da independência, de 1992, de agora, à distância?

Paula Tavares: Não sei quem falou. Para mim deve ser porque eu não sei falar de outra coisa. Angola dói-me todos os dias, alegra-me da mesma maneira. Dá-me a medida exacta do meu desconhecimento.

Pedro Cardoso: África, Angola, Japão à luz de Mishima, Europa. Lugares seus. Qual o ponto de intersecção?

Paula Tavares: O chão, a terra, os afectos, a leitura.

O *mundo angolano* de nossa poetisa é o mundo da linguagem que nos conecta e aproxima do corpo, que instaura um mundo novo por meio da palavra e nos faz perceber que é a matéria que nos possibilita estar em experiência com a realidade. Trago, a seguir, no próximo subcapítulo, algumas leituras e percepções de seus poemas através de outras linguagens. Esse é um dos caminhos metodológicos de aproximação com o material poético de *Ritos de Passagem*, um modo de ampliar a superfície de contato com a poesia de Paula Tavares.

Afirmo em dizer que esta investigação, a do meu corpo em contato com seus poemas, é uma espécie de leitura por meio da performance, assim como as ilustrações do escritor angolano José Luandino Vieira presentes no livro *Ritos de Passagem* e uma assemblagem que construí durante a disciplina *Poéticas em Cena*, ministrada pelo professor Fernando Villar no primeiro semestre de 2017, que pretendo retomar mais adiante, o são. Todas essas leituras são movidas por afeto e me conectam ao mundo, a outros saberes e sabores, a multiplicidades. Neste lugar de entrelaçamento, a oralidade, o espaço e o corpo estão em profunda relação tanto na poesia de Tavares quanto na pesquisa que vai se realizando. Tudo se torna alimento, em diálogo com o caminho que se faz no trajeto de encontros.

1.2 O livro *Ritos de Passagem* como acontecimento multidimensional

*Tropeçavas nos astros desastrada
Quase não tínhamos livros em casa
E a cidade não tinha livraria
Mas os livros que em nossa vida entraram
São como a radiação de um corpo negro
Apontando pra expansão do Universo
Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso
(E, sem dúvida, sobretudo o verso)
É o que pode lançar mundos no mundo
CAETANO VELOSO,
músico e compositor brasileiro*

Ritos de Passagem é um caderno de poesia, escrito entre 1983 e 1985, publicado no ano de 1985 pela União dos Escritores de Angola, instituição independente de produção e publicação literária criada em 1975. O livro é composto por vinte e quatro poemas, organizados em três partes: *De cheiro macio ao tacto*, *Navegação circular* e *Cerimónias de passagem*, precedidas de um poema inicial: *Cerimónia de passagem*. Há, antes de cada poema, no livro, uma ilustração do escritor angolano Luandino Vieira que lê a poesia de Tavares através de manchas de café e tinta-da-china, numa espécie de tradução intersemiótica¹⁷ dos poemas (literatura) para a linguagem dos desenhos

¹⁷ Podemos considerar a tradução intersemiótica como a tradução de um determinado sistema de signos para outro. Trata-se de uma recriação, no caso, do texto poético (escrita) para o desenho (traço e cor), isto é, da linguagem verbal para a visual/plástica. De acordo com Julio Plaza, artista intermídia e pesquisador, a tradução intersemiótica pode ser compreendida como “prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer

(artes visuais).

A primeira parte do livro *De cheiro macio ao tacto* é constituída de nove poemas e coloca em evidência os sentidos físicos do corpo. Aqui, o eu lírico experimenta os sabores da terra e do corpo feminino através da linguagem e das sensações em um processo de hibridação. De forma geral, a metamorfose e a fronteira entre os frutos e os corpos estão manchadas/borradas o que dá origem ao novo, a uma nova maneira de sentir e experienciar o feminino, o espaço físico e o espaço do corpo na palavra poética.

Na segunda parte do livro intitulada *Navegação circular*, composta de quatro poemas, o eu lírico observa o que se passa: no corpo, na natureza; há aprendizagem e a contemplação conscienciosa nos coloca frente a uma visão nova do que se vê. Na terceira parte, *Cerimónias de passagem*, constituída por dez poemas, o eu lírico evoca a tradição e reconta cerimônias de passagem, mesclando passado e futuro, tradição e modernidade, cria através da linguagem um novo ser, como ocorre, por exemplo, no poema *Cerimónia secreta* (TAVARES, 2011, p. 67):

CERIMÓNIA SECRETA

Decidiram transformar
o mamoeiro macho em fêmea

preparam cuidadosamente
a terra à volta
exorcizaram o vento

e
com água sagrada da chuva
retiraram-lhe a máscara

pintaram-no em círculos
com

tacula
barro branco
sangue...

Entoaram cantos breves
enquanto um grande falo
fertilizava o espaço aberto
a sete palmos da raiz.

Nesse poema, por exemplo, a sexualidade TRANSborda e TRANSita: há TRANSformação. A hibridização, a passagem de uma coisa para outra ocorre através de uma cerimônia, onde o eu

dizer, como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (1987, p. 14).

lírico observa atentamente a sociedade a qual pertence e recria, através do corpo presente no discurso poético, um novo ser. A disposição gráfica¹⁸ dos versos sugere a imagem de um semicírculo (parte completa) que, a meu ver, conota os ciclos da natureza.

Diferentemente de todos os livros de poesia de Tavares, que vieram depois, em *Ritos de Passagem* percebe-se uma preocupação com a forma como os versos ocupam a página do livro, sugerindo movimento, a passagem/transformação de uma coisa para outra, pistas de uma performance da letra¹⁹ que colaboram para a composição de sentidos por parte do leitor~performador.

Neste primeiro momento, interessa-me abrir a superfície de contato com o livro *Ritos de Passagem* e conectá-lo com palavras, imagens e ações. Busco, portanto, estabelecer um diálogo com o livro e com tudo o que o compõe. Com o que podemos conectá-lo e como? Um livro é capaz de alterar o modo como vemos a vida, o espaço onde se habita, de reinventar o cognoscível? O que pode um livro?

Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia - Vol. 1* tomam o livro²⁰ como um acontecimento multidimensional e como tal, ele se conecta a outros acontecimentos. Desse modo, “perguntar-se-á com o que ele [o livro] funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12). O livro se torna, assim, a experiência que se dá em relação.

Para mim, *Ritos de Passagem* promove encontros e encantos das mais variadas formas, pois estabelece contato com a oralidade, o espaço, o corpo, o feminino, abrindo outras margens para a escuta no percurso de leituras, experimentações e da pesquisa em palavra e(m) movimento que vai se construindo. Tavares afirma que

nesse livro há mesmo essa idéia de mapa, essa procura de pôr tudo aí, as falas todas. Há uma fala que descreve o que vê. Há uma fala que mergulha mais dentro e que vai para o sentimento, para a relação homem-mulher, para o problema dos

¹⁸ A performance da letra no livro *Ritos de Passagem* será abordada de modo mais aprofundado no Capítulo 2.

¹⁹ Idem.

²⁰ É importante observar que o livro, para esses autores, é o modo como eles se colocam *com* o mundo. Eles estão falando exatamente sobre o que estão tentando fazer na performance da escrita da série de livros *Mil Platôs*, ou seja, escrever um livro que, de fato, esteja fazendo rizoma e não raiz com o mundo. O livro, nesse contexto, é uma metáfora da multiplicidade que é a própria realidade que tentamos tornar unívoca o tempo todo.

erotismos resolvidos-não resolvidos. Eu queria resolver muita coisa e por isso o livro tem essa estrutura (TAVARES, 2000b).

Um livro para resolver coisas, um *livro-mapa-ação*. Tomo, desse modo, a obra de Tavares como um mapa aberto, “conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22). A literatura torna-se assim abertura para o mundo, possibilidade nova diante do que está posto, exposto, imposto. Há, a meu ver, no livro a emergência de uma cosmovisão poética que dá vez e voz porque é preciso: “ou encontrava uma voz própria, ou tinha muita necessidade de romper com qualquer coisa, então há uma agressividade, talvez, uma certa explosão, que se vai adoçando, há arestas que se foram limando” (TAVARES, 2000b). A poetisa diz que havia muita pressa por dizer muitas coisas e *Ritos de Passagem* se abre para as palavras que querem/necessitam ser ditas porque são da ordem da ação.

Ritos de Passagem vem funcionando com desenho, assemblagem, performance e tudo o mais que se quiser conectar a ele. Funciona com outros poetas e poesias. Esse livro está funcionando e acontecendo agora no instante em que escrevo. Assumo a perspectiva de Zumthor quando este afirma que “minha leitura poética me ‘coloca no mundo’ no sentido mais literal da expressão. Descubro que existe um objeto fora de mim; e não faço disso uma descoberta de ordem metafísica, simplesmente choco-me com uma coisa” (ZUMTHOR, 2007, p. 81-82). Ao entrar em contato com essa alteridade que é o livro *Ritos de Passagem*, coloco meus sentidos, meus órgãos de conhecimento, em função do vivo, do presente, do conectável.

Esclareço, de antemão, que coloco em escrita minhas percepções e sensações por meio das leituras que realizo dos poemas e(m) imagens do livro. Trago a seguir a leitura dos poemas *O maboque* e *A manga* e das respectivas ilustrações de Luandino Vieira para esses poemas como uma das muitas entradas possíveis no território poético de Tavares

Apresento o poema *O maboque* (TAVARES, 2011, p. 21):

O MABOQUE

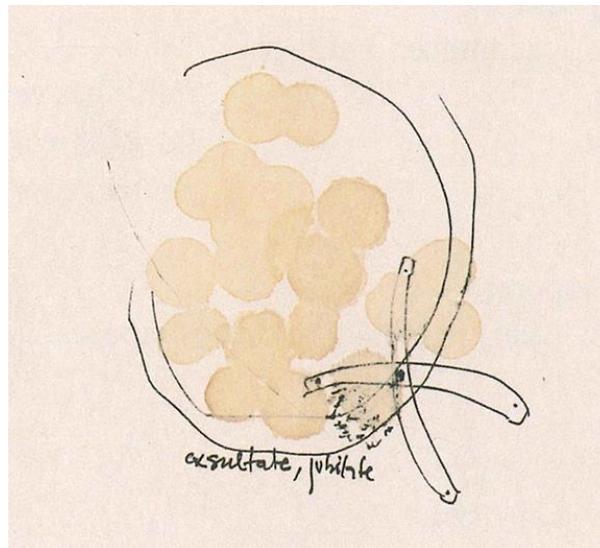
Há uma filosofia
do
quem nunca comeu
tem
por resolver
problemas difíceis
da
libido

Tradicional da Angola, o maboque é um fruto redondo, amarelo, agridoce e sumarento com inúmeras sementes de cor castanha e costuma aparecer depois de muita chuva. Possui cheiro e sabor intensos e para comê-lo é preciso quebrar a casca dura em que está envolto. O maboque pode atuar ainda como entorpecente.

A forma²¹ como o poema se apresenta simboliza, a meu ver, o tartamudeio do eu lírico. Os versos de uma sílaba só contribuem para uma leitura pausada, pois algo será revelado: a dificuldade em lidar com o próprio prazer. Tavares nos diz que a “mulher, na sociedade tradicional como na sociedade europeia, habitualmente não põe cá fora os problemas que tem em relação à sua própria sensualidade” (TAVARES, 1991, p. 853). Desse modo, entregamo-nos ao sabor dos sentidos, como uma maneira de ver, tatear, cheirar, ouvir, sentir o sabor da linguagem que habita as palavras poéticas de Paula Tavares.

Ao experimentar uma sensação, a experiência dos sentidos se coloca em estado presente e latente e o espaço do corpo, assim como o espaço do livro, passa a ser um território de descobertas. Segue a ilustração de Luandino Vieira para o poema lido anteriormente:

Figura 1 – Ilustração de José Luandino Vieira para o poema *O maboque*.



Fonte: TAVARES, 2011, p. 20.

Do que é composta a imagem acima?

Podemos ver manchas circulares de café dentro de dois círculos que não se completam, o traço/desenho de um x que pode nos remeter a uma tesoura ou a algo para agarrar, alguns pontos

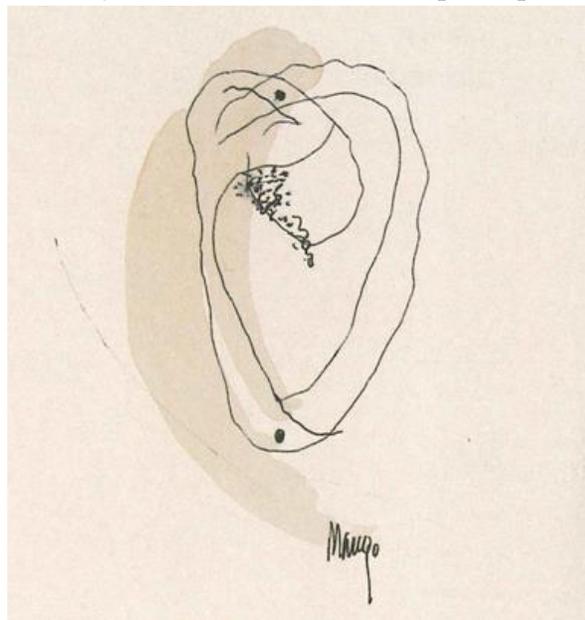
²¹ As questões referentes à forma dos poemas de Tavares serão abordadas de modo mais aprofundado no Capítulo 2.

concentrados no centro inferior dos dois círculos incompletos. A inscrição no desenho *exsultate, jubilate* significa exultar, alegrar-se em latim e me remeteu à obra homônima do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), composta em 1773. Esse poema através da ilustração de Luandino Vieira nos conecta com a experiência do sonoro de alguma maneira, pois a imagem me alude a um instrumento musical, mais precisamente um chocalho, que só funciona se for manuseado, chacoalhado para que, assim, os objetos em seu interior possam, em contato com o corpo interno do chocalho, trazer música para o ouvido/corpo, colocando-nos em contato com o prazer.

O que a linha, a mancha, o traço, as formas que se constituem na ilustração de Luandino Vieira podem nos revelar sobre os poemas de Tavares? Será que buscam revelar algo ou estão dispostos a dialogar, ilustrar por meio de signos, colaborar com o trânsito de sentidos entre o poema e a imagem?

Peço que aquele que lê se detenha por alguns segundos na imagem abaixo e procure realizar sua leitura, entrar em contato, em relação com os sentidos que surgem dessa observação. Segue a ilustração para o poema *A manga* (TAVARES, 2011, p. 33):

Figura 2 – Ilustração de José Luandino Vieira para o poema *A manga*.



Fonte: TAVARES, 2011, p. 32.

Em praticamente todas as ilustrações contidas no livro *Ritos de Passagem*, há a presença de vários pingos juntos, como podemos perceber na imagem acima e na anterior também. Os pingos me levam à ideia de semente e de feminino, levam-me à ideia de fertilidade, pois estão sempre no

interior da figura traçada. Nessa ilustração, percebo que a manga assemelha-se ao coração e faz referência às metáforas contidas no poema de Tavares. Leiamos agora o poema:

A MANGA

Fruta do paraíso
 companheira dos deuses
 as mãos
 tiram-lhe a pele
 dúctil
 como, se, de mantos
 se tratasse
 surge a carne chegadinha
 fio a fio
 ao coração:
 leve
 morno
 mastigável
 o cheiro permanece
 para que a encontrem
 os meninos
 pelo faro.

A manga, neste poema, torna-se a fruta proibida. O seu cheiro e a sua carne instigam o prazer. É a fruta que precisa ser tocada, provada, despida para que se chegue a seu coração carnal. Aqui novamente a experiência do sabor e do saber faz-se presente e a sedução ocorre pelo olfato. Assim, a alquimia dos sentidos emerge da palavra poética e dos sabores da experiência.

Trouxe até aqui duas leituras dos poemas através das palavras e das ilustrações presentes no livro. Um ponto de contato, breve, mas que colabora no mapeamento dos sentidos emanados do livro *Ritos de Passagem*. Esclareço, de antemão, que os poemas aparecerão em diversas abordagens durante todo este trabalho.

Sigo estabelecendo conexões com o livro...

Durante a disciplina *Poéticas em Cena* ministrada pelo professor Fernando Villar no 1º semestre de 2017, tínhamos que criar uma assemblagem²² que traduzisse a relação de cada pesquisador com o seu projeto de pesquisa, esta foi uma das propostas artísticas da disciplina que potencializou a minha investigação prática com os poemas. Tomo essa experiência como mais uma das múltiplas entradas ativas no território poético de Tavares, como um campo de experimentação

²² O termo assemblagem é incorporado às artes, em 1953, pelo pintor francês Jean Dubuffet. Podemos definir assemblagem como uma colagem tridimensional com objetos em que qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte.

que me levou a propor um diálogo entre palavra, movimento e espaço na composição da performance que será detalhada no Capítulo 3 desta dissertação.

Busquei explorar na assemblagem, o potencial poético²³ do universo com o qual trabalho: o livro *Ritos de Passagem*. Há, dessa forma, a presença de uma *poética da poesia* que me levou a refletir sobre a presença de uma atmosfera/ambientação (espaço) que dialogasse com os poemas. O trabalho se deu como um processo de atualização da pesquisa na linguagem estética da assemblagem.

No processo de composição da assemblagem foram utilizados: dois livros, um galho de goiabeira, uma manga, sementes de mamão, terra, agulha, linha, um suporte de papelão e algumas gazes (tecido leve de algodão). Todos esses materiais proporcionaram que eu criasse uma instalação-intensidade que atravessa o livro, que o conecta à vida, ao fruto, ao corpo. Busquei, de certa forma, aguçar os sentidos pela colagem, pois a carne da manga exposta trazia um cheiro doce e ativava o paladar pela visão rosada e suculenta da fruta.

A assemblagem (figuras 3 e 4) foi exposta durante a disciplina em questão para apreciação dos colegas de mestrado no dia 08 de maio de 2017:

Figura 3 – Fotografia da assemblagem (de frente).



Fonte: da autora, 2017.

²³ Os termos poesia e poético adquirem aqui grande amplitude. Vemos, no teatro, por exemplo, estes termos sendo usados em situações extraliterárias. Assim, como afirma Anatol Rosenfeld, “pode-se falar de uma noite lírica, de um banquete épico ou de um jogo de futebol dramático. Neste sentido amplo esses termos da teoria literária podem tornar-se nomes para possibilidades fundamentais da existência humana; nomes que caracterizam atitudes marcantes em face do mundo e da vida” (2008, p. 19). Portanto, o termo poesia tem sido utilizado comumente para designar os efeitos estéticos — cognitivos e sensoriais — de diversos procedimentos artísticos sobre a percepção humana. Não encontra-se hoje exclusivamente associado ao modo lírico de composição com as palavras, pois podemos nos referir à poesia como as provocações estéticas das diversas formas de arte. Portanto, com a assemblagem buscava trazer uma atmosfera lírica.

Figura 4 – Fotografia da assemblagem (de cima).



Fonte: da autora, 2017.

Neste trabalho, busquei provocar sensações, trazendo um universo lírico carregado de metáforas visuais. Foi uma maneira de me aproximar da síntese, da sinestesia e das metáforas presentes nos poemas de Paula Tavares. A manga traz o lugar do corpo, espaço onde a poesia transita, trafega e se conecta a mim. Eu estou conectada a esse livro, a esse modo de presenciar a realidade nesta pesquisa. São experiências que me atravessam, que dão início e fim e recomeço a minha necessidade de diálogo com a poesia. O livro *Ritos de Passagem* encontra-se duplicado e atravessado: é a permissão para o encontro, o conectável, o múltiplo. São muitas as intensidades que atravessam e ferem: o livro, a manga, o galho. O galho com seus muitos subgalhos apresenta-se como rizoma e está à espera de novas conexões. Aberturas.

A terra lançada sobre a página em branco do livro constrói um novo universo de frases, frases de uma nova poética, frases não-verbais. Contemplo a assemblagem e estabeleço conexões. Ao cartografar o mundo experimentado na poesia, faço do livro e da performance meu encontro afetivo com o mundo. Entro “em núpcias com *o ser do sensível*, em encontros indeterminados que podem abrir para os afetos” (LINS, 2012, p. 20-21, itálico do autor). O uso das metáforas e a construção de novas cargas semânticas possibilitam o alargamento do meu imaginário sobre a obra de Tavares.

A partir das experiências com o livro, com a forma como os poemas são apresentados, com as imagens de Luandino Vieira, com a assemblagem, vou abrindo pontos de contato que alimentam a minha investigação em palavra e(m) movimento e, assim, vou mapeando o modo como as aproximações foram se dando em relação aos poemas.

1.3 Espaço, oralidade e corpo em *Ritos de Passagem*

De acordo com a cientista social e geógrafa Doreen Massey, o espaço pode ser compreendido como “a simultaneidade de estórias-até-agora” (2008, p. 29). A poesia de Tavares abriga estórias-até-agora e se configura como o espaço das múltiplas existências. De acordo com a pesquisadora Lara Firmino Araújo na dissertação *Visualidade na poética de Ana Paula Tavares e Manoel de Barros*, “nos poemas de Paula Tavares a experiência do espaço se mistura à experiência da matéria” (2012, p. 49). Isso possibilita que experienciemos o presente e o espaço, seja ele corporal ou físico (geográfico) através de seus poemas.

Em *Ritos de Passagem*, a poesia de Tavares vem da sua relação com as coisas que a circundam, por isso, sua poética é, para mim, do domínio do corpo porque tem como temática o próprio corpo, como matéria que passa e dá passagem para as narrativas das sensações e dos ciclos da vida. A poetisa afirma que desejava “encontrar um caminho poético para expressar essa relação quase física com as coisas, com aquilo que está à volta, os cheiros, os frutos... Uma forma própria de expressar coisas que eu tinha cá dentro” (1991, p. 853). Em *Ritos de Passagem*, o corpo vê, ouve, sente, cheira, tasteia o mundo e as coisas pelas palavras. Uma poesia em relação com o espaço que a rodeia: às palavras fica o encargo de trazer à tona a experiência dos sentidos com o mundo ao redor.

A forte relação da poetisa com a sua terra natal, a Huíla, região de planalto, assim como Brasília, faz de sua poesia uma poesia do dentro~fora, isso porque há um desejo muito intenso de reconstruir para si a ideia do lugar em que se passou boa parte da vida, mas que hoje se vive à distância, cantando-o por meio de poemas. “A poética do espaço foi um longo aprendizado. Não estava cá dentro. Praticava-se uma linguagem que tinha que aprender” (TAVARES, 2010). A Huíla, como espaço de contraposição de culturas, aparece na poesia como lugar de passagem, lugar onde as coisas acontecem e dão vez de acontecer.

De acordo com Fernanda Antunes Gomes da Costa, a poesia de Tavares se apresenta como “uma poesia, que, antes mesmo de nascer em palavras, surgia da experiência observadora de um eu lírico que vivenciou as cicatrizes do ‘espaço corpóreo social’, carregando essas marcas nas poesias que representam vozes a dialogar” (2015, p. 131). Poesia na relação com a experiência da observação, com a experiência da escuta, [entre] vozes: ecos antigos e do agora.

Desse modo, “a escrita, em português, ficou para sempre ligada ao paradigma da oralidade,

da chama do lugar, do acompanhamento dos ciclos, do respeito pela diferença, do horror à injustiça” (TAVARES, 2010). Os poemas em *Ritos de Passagem* dialogam com a oralidade e esta “está ligada a uma longa tradição de culturas que não usam a escrita como veículo principal de divulgação” (ARAÚJO, L., 2012, p. 55). A poesia de Tavares retoma, de certa maneira, uma experiência articulada à vida²⁴.

Quando Tavares dialoga com provérbios, retirando-lhes de seu contexto de uso faz uma “opção intelectual e intelectualizada. Porque todo o meu crescimento e aprendizado normal foi feito fora dos circuitos e das propostas que essas culturas têm” (TAVARES, 2000b). Então os provérbios surgem ressignificados, mas estão em profundo diálogo com a tradição e a oralidade. É um conhecimento emprestado. Desse modo, o provérbio, forma da tradição oral, cumpre um determinado papel e “o que a poesia faz é retirá-la de seu próprio contexto e refazer essa mesma poesia” (TAVARES, 2000a). Em entrevista concedida a Pedro Cardoso (2010), Tavares reafirma sua relação com a oralidade:

Pedro Cardoso - Trabalhou muito na recolha de tradição oral em Angola. Há quem diga que os seus textos podem ser lidos em voz alta, que não perdem a força nem se “perdem pelo caminho”.

Paula Tavares - A oralidade é meu culto. As mães embalam os filhos cantando ou dizendo palavras nas nossas línguas todas. Se os meus textos puderem ser lidos em voz alta fico muito contente.

Essa declaração da poetisa faz-me perceber que percorro um caminho em direção à performance que passa pela leitura vocalizada de seus poemas e essa relação da poesia com a oralidade vem de tempos antigos. Essa questão será melhor esmiuçada no Capítulo 3, pois faz parte de um dos modos como me aproximei dos poemas: lendo-os em voz alta em grupo. Há o desejo pela voz viva em sua poesia, voz que reverbera e ativa o corpo todo, colocando-o em plena atividade simbólica, estética, afetiva. Portanto, faço o apelo novamente para que leiamos seus poemas em voz alta.

No poema sem título “Desossaste-me...” (TAVARES, 2011, p. 55), o provérbio cabinda²⁵ *As coisas delicadas tratam-se com cuidado* surge como uma filosofia, um aviso para o poema que

²⁴ A poesia no trânsito [entre] a escrita e a oralidade será abordada no Capítulo 2.

²⁵ Cabinda é uma província ao norte de Angola. É um enclave (território com distinções políticas, sociais e/ou culturais cujas fronteiras geográficas ficam inteiramente dentro dos limites de um outro território) que faz fronteira ao norte com a República do Congo, a leste com a República Democrática do Congo e a oeste com o Oceano Atlântico.

uma mudança real é uma mudança de superfície, ou território, que diz respeito a uma mudança no corpo, lugar de consolidação do desejo.

Em *Ritos de Passagem*, o corpo como um enunciado híbrido pós-colonial tem na palavra o impulso para que se torne ato. O corpo é encenado, performado por meio dos rituais, seja o corpo que se apresenta por meio da metáfora dos frutos ou o corpo que se apresenta para uma cerimônia de passagem. Desse modo, o corpo performático, que passa por um ritual, está presente como temática e como forma em *Ritos de Passagem*. Esse corpo pode ser considerado como um lugar de memória, visto que é ele quem sofre a “encenação” das cerimônias de passagem. O corpo inscrito na escrita se oferece a leituras e a voz lírica que se enuncia faz-se em ato.

Portanto, reconhece-se na poesia de Tavares uma busca pela experiência dos corpos e, assim, “o texto corporal poético [...] trava essa conversação ora com corpos outros, ora com o próprio espaço corporal que compõe enquanto poesia” (COSTA, 2015, p. 130). O corpo torna-se, assim, um território habitado por metáforas que o colocam no mundo de uma certa maneira feminina.

Os encontros multifacetados com o livro *Ritos de Passagem* e com a poetisa Paula Tavares vão se dando por meio do contato com sua poética e das conexões suscitadas a partir do encontro com os poemas, que me colocam em diálogo com a performance e os desafios que se (im/ex)põem sobre o corpo.

Estou em cont[ato].

2 POEMAS E(M) PER[FORMA]NCE

A palavra poética de Paula Tavares em ação faz-me debruçar e compartilhar algumas reflexões sobre a performance da letra e a performance da voz ao pensar como a poesia transitou e transita entre a escrita e a oralidade, visto que dialogo com uma poesia que me chega pelo livro. Trago essas questões para deixar claro que trabalho em diálogo com a escrita, com o que os poemas de Tavares me oferecem de pistas para a per[forma]nce.

Desse modo, parto da singularidade da obra *Ritos de Passagem* para trazer à tona as questões sobre a poesia enquanto gênero performativo. Creio que os poemas desse livro já se oferecem como um campo teórico de estudos da própria poesia. É importante escutar os poemas, o modo como eles se apresentam a leituras e dialogar com os autores que podem alimentar a reflexão levantada sob essa perspectiva.

Considero ser necessário trazer esse diálogo para a área de estudos teatrais, pois a intersecção entre poesia e teatro se constitui como um ganho tanto para a performance quanto para a literatura. Os poemas, quando colocados em ação no tempo e no espaço, podem adquirir outras camadas de significação para além dos signos verbais presentes nas palavras poéticas. Portanto, só o fato de colocá-los para soar já possibilita que sejam atualizados em novos códigos expressivos.

Ao adentrar aspectos formais da poesia de Tavares, como verso livre, ritmo, figuras de linguagem (aliteração, metáfora e sinestesia), disposição gráfica do poema, etc., busco perceber como alguns desses elementos se oferecem para a investigação prática com a performance dos poemas. Portanto, ao estabelecer um diálogo com a poesia moderna da poetisa angolana, reflito sobre uma forma poética, dentre tantas outras maneiras de a poesia se manifestar²⁸.

Trabalho com a noção de forma indissociada da de conteúdo, pois são duas faces constitutivas do mesmo fenômeno, no caso: a palavra poética. A experiência com a poesia é fruto da forma enquanto integridade dinâmica. Desse modo, os poemas de Tavares expressam sentidos

²⁸ O poema em versos livres, como o de Tavares, é uma das formas por onde a poesia pode se manifestar. Vale lembrar que não é o verso que caracteriza a poesia, visto que esta pode estruturar-se tanto em versos quanto em prosa, nesse caso, a poesia pode estar presente num romance, num conto ou numa crônica, por exemplo (MOISÉS, 2004). Por outro lado, creio que a poesia presente em prosa não alcança, necessariamente, a característica condensada que diz respeito ao verso no poema.

e se realizam por meio de um conjunto de elementos que se relacionam e colaboram para a multiplicidade e singularidade de sua percepção por parte do leitor~performador.

Assim, interessa-me tanto o *como* os poemas em *Ritos de Passagem* se manifestam quanto o que mostram da realidade concreta, pois são níveis imbricados e correspondentes do ato de expressão e realização poética. O produto estético, no caso, os poemas de Tavares com todas as suas características, é a evidência da forma. A forma poética irrompe e ganha corpo por meio do modo como a nossa poetisa cria suas próprias regras poéticas no universo de cada poema. Desse modo, e de acordo com o poeta e ensaísta brasileiro Benedicto Ferri de Barros em seu poema *Vasos* (apud MOISÉS, 2004, p. 192), podemos perceber que

A forma
 não existe:
 resulta. Como
 um vaso. Feito,
 a forma assume:
 é vaso. Quebrado,
 a forma onde?
 A forma não se envasa
 nem antes nem depois:
 exsurge e vai
 no vaso.

Desse modo, a forma torna-se inerente à matéria que se exprime. O que for mudado na forma altera a substância que nela se corporifica. Assim sendo, faz-se necessário perceber quais pistas são oferecidas pelo material poético de Tavares, pois ao trazer à tona a materialidade da poesia por meio de seus elementos formais podemos estabelecer diálogos que nos levam à per[forma]nce.

2.1 [*Entre*] a performance da letra e a performance da voz: a poesia em trânsito

As palavras que o leitor vê não são as que ele ouvirá.
 JAMES JOYCE,
 escritor irlandês

A epígrafe acima apresenta uma diferença: a visualidade da palavra escrita e a oralidade da palavra articulada geram mudanças na forma como o leitor, um outro tipo de performador, percebe o texto. A página impressa do livro abriga a poesia, no entanto, antes de os poemas passarem a ser registrados pela escrita, era através da voz que entrávamos em contato com as palavras poéticas.

Zumthor nos diz que “a transmissão da poesia, entre os séculos X e XIV, exigiu o gesto humano; e, além disso, enquanto essa voz poética tendia ao canto, o gesto poético tendia à dança, sua última realização” (1993, p. 249). Assim sendo, podemos pensar que as fronteiras entre poesia, canto e dança sempre foram, de certo modo, borradas, não tão fixas e estáticas.

A invenção da máquina de impressão tipográfica pelo alemão Johannes Gutenberg por volta de 1450 mudou, além da história da poesia, a história da leitura, em especial, a da leitura em voz alta, prática muito comum até o final da Idade Média, no século XV. O filósofo e teórico da comunicação canadense Marshall McLuhan afirma que “até Gutenberg, a publicação poética significava a leitura ou o canto dos próprios poemas para uma pequena platéia” (2000, p. 153), ou seja, a recepção da poesia se dava a partir do nível acústico da palavra e não do visual, visto que, a grande maioria das pessoas não era alfabetizada e os materiais impressos pelas técnicas vigentes não eram acessíveis. Assim sendo, era comum o hábito das pessoas se reunirem em praça pública para partilhar a escuta de textos dos mais variados estilos.

Portanto, a leitura silenciosa não era um hábito cultural até o surgimento da página impressa. Os estudantes durante a Idade Média, por exemplo, eram obrigados a memorizar tudo o quanto liam, visto a dificuldade de acesso aos manuscritos. Havia, desse modo, uma relação mais contígua entre escrita, escuta, memória e oralidade:

A criança na escola durante a Idade Média tinha primeiro que fazer suas próprias cópias dos textos, através de ditado. Em seguida tinha de compilar sua própria gramática, dicionário e antologia. O aparecimento de uma grande quantidade de textos impressos baratos e uniformes modificou tudo isso. A mecanização da escrita através da composição de tipos móveis ampliou rapidamente o âmbito da leitura disponível e do mesmo modo reduziu velozmente o hábito do discurso oral como método de aprendizado (MCLUHAN, 2000, p. 155-156).

A escrita no papiro, no pergaminho e a impressa na página do livro, por exemplo, promoveram, portanto, diferentes organizações dos hábitos mentais. De acordo com McLuhan, a escrita tornou-se, de certo modo, “a tradução do audível para o visual. Em larga medida constitui a espacialização do pensamento” (2000, p. 155-156). Nessa perspectiva, a escrita impressa proporcionou uma maior distribuição geográfica do poema, assim como possibilitou que tocássemos e fôssemos tocados pela potência da palavra no nível visual. O autor afirma ainda que:

Os leitores continuaram a ler em voz alta depois do começo da separação das palavras em fins da Idade Média e, mesmo depois do advento da palavra impressa, na Renascença. Mas todos esses desenvolvimentos fomentaram a rapidez e a

acentuação visual. [...] a pontuação, mesmo nos séculos dezesseis e dezessete, continuava a ser para o ouvido e não para os olhos (MCLUHAN, 1972, p. 111).

Desse modo, podemos perceber que os sinais gráficos dialogam fortemente com a performance vocal dos textos ainda nos séculos XVI e XVII, conforme nos aponta McLuhan. A poesia começou a existir fortemente atrelada à página impressa do livro no século XVII. Assim, aos poucos, o ato de ler tornou-se uma prática muda, visual e solitária. Nos séculos que se seguiram, as práticas vocalizadas se tornaram cada vez mais incomuns. Desse modo, devido à alta reprodutibilidade dos textos fomentou-se com relativa rapidez certa ênfase nos aspectos visuais da palavra.

Para Zumthor, a oralidade está ligada a uma experiência vocal, corporal e compartilhada e “implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar” (2010, p. 217). Podemos inferir que a experiência se organiza de acordo com o meio pelo qual a poesia nos chega: a escrita, a leitura, o canto ou a performance cênica de poemas possibilitam diferentes experiências, pois estão relacionadas à forma pela qual nos atravessam as palavras.

Em *Ritos de Passagem*, a disposição gráfica dos poemas na página do livro nos oferece pistas para a experiência do leitor, enquanto performador, por meio da performance da letra, como podemos perceber no poema *Exacto Limite*²⁹ (TAVARES, 2011, p. 51):

EXACTO LIMITE

A cerca do Eumbo estava aberta
 Okatwandolo,
 “a que solta gritos de alegria”
 colocou o exacto limite:
 árvore
 cabana
 a menina da frente
 saíram todos para procurar o mel
 enquanto o leite
 (de crescido)
 se semeava azedo
 pelo chão
 comi o boi
 provei o sangue
 fizeram-me a cabeleira
 fecharam o cinto:
 Madrugada
 Porta
 EXACTO LIMITE

²⁹ A composição da performance do poema *Exacto limite* será explicitada no Capítulo 3.

O poema acima é composto por 19 versos livres³⁰ dispostos graficamente de modo que sugerem a imagem de dois semicírculos. Tal recurso é bastante recorrente na poética de Tavares. Ao mesmo tempo, o título que abre o poema, também o fecha, afirmando a presença dos ciclos da vida através da circularidade formalmente expressa no poema. Desse modo, a disposição gráfica da palavra poética no espaço do papel é um dos elementos que contribui para a construção de sentidos nesse poema.

O poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz acredita que a escrita é o meio pelo qual é possível entrar em contato com uma “música nunca ouvida, música para os olhos, uma música nunca vista” (1982, p. 330). Além disso, compreende que o poema se apoia num jogo muscular e respiratório, isto é, tem relação com a palavra articulada e mobiliza o corpo no ato de ler. Para o poeta, o poema é “uma configuração de signos sobre um espaço animado” (PAZ, 1982, p. 330), ou seja, o poema escrito joga com a letra e com a voz em performance. Assim, ao invés de restringir a poesia à página do livro, Octavio Paz compreende que os poemas nos levam para além da página escrita. O espaço do papel é o lugar por onde se trafega a música do mundo, por onde os sentidos transitam e nos atravessam.

A escrita poética de Paula Tavares dialoga fortemente com a oralidade e suas palavras poéticas impressas advêm de uma relação com a experiência vivida, como explicitado no capítulo anterior. Creio ser de fundamental importância reconhecer os meios pelos quais a poesia desta autora me chega: escrita, livro, leitura. Só assim, reconhecendo a materialidade de onde provém a poesia de Tavares, posso estabelecer um diálogo reflexivo com seus poemas em performance.

Ao articular a poesia à oralidade e à escritura, compreende-se que a voz sobrevive na materialidade do texto poético. Assim, letra e voz estão em diálogo nos poemas de Tavares. Tanto a escrita quanto a leitura e a performance cênica de poemas oferecem diferentes experiências para o corpo. As esferas do ouvido e do olho não se opõem, ao contrário disso, voz e escritura se alinham. Portanto, é importante que não nos esqueçamos que a poesia caminha [*entre*] a escrita e a oralidade. O trânsito entre a palavra oral e a escrita pode ter pendido, em determinado momento, mais para um lado do que para o outro, mas é fato que a poesia, historicamente, trafega [*entre*] a performance da letra e a performance da voz, assim como outros gêneros performativos, como o texto teatral.

Desse modo, busco compreender quais pistas a performance da letra de Tavares fornece

³⁰ O verso livre será abordado mais adiante neste capítulo.

que me favoreçam na investigação prática em desenvolvimento. Para travar um diálogo mais profícuo com os poemas de *Ritos de Passagem*, adentro algumas questões inerentes à poética de Tavares nesse livro, buscando perceber na letra índices performanciais que me levam à pesquisa da palavra e(m) movimento.

2.2 A poesia como uma atitude diante do mundo

*Poesía es la unión de dos palabras que
uno nunca supuso que pudieran juntarse,
y que forman algo así como un misterio.*
FEDERICO GARCÍA LORCA,
poeta e dramaturgo espanhol

Ao dialogar com alguns expoentes da teoria literária busco levantar questões referentes à poesia como um modo de intervenção no mundo e, por conseguinte, refletir como alguns elementos poético-formais aparecem nos poemas de Tavares em *Ritos de Passagem*, elementos esses que desabrocham (e/ou me desafiam) em performance.

Compartilho da concepção de gênero literário proposta pelo crítico e teórico teatral germano-brasileiro Anatol Rosenfeld. Para esse autor, “a maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo [...]. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo” (2008, p. 17). Desse modo, a poesia, enquanto gênero literário, expressa e realiza um determinado modo de estar, comunicar, perceber e conceber o mundo e a realidade concreta, diferente da prosa, por exemplo, e de outros gêneros literários.

Ao compreender que cada tipo de linguagem/gênero expressa um tipo de conteúdo, busco aproximar-me da ideia do crítico literário e ensaísta paulista Massaud Moisés (2004) quando este autor afirma que a poesia é imbuída de uma cosmovisão poética. Esta sugere que a linguagem da poesia está ligada a uma visão de mundo que se reflete no modo como se pensa a realidade. Percebo que a poesia se configura a partir de certas demandas do gênero e se ergue a partir de características próprias, as quais explicitarei daqui pra frente a partir dos poemas de Tavares.

A definição e classificação dos gêneros é um dos assuntos mais controversos entre os estudiosos da literatura e, por isso mesmo, não tenho como objetivo, neste trabalho, definir o que é poesia e/ou me aprofundar em questões de ordem conceitual. Portanto, o que nos interessa aqui

é buscar nos autores e teóricos da literatura algumas caracterizações da poesia que nos ajudem a compreender os poemas de Tavares, a partir da forma como eles se apresentam aos nossos olhos e ouvidos.

Rosenfeld ao propor a teoria dos gêneros, classifica-os em Lírico, Épico e Dramático, assumindo para estes uma acepção substantiva, isto é, à Lírica pertence todo poema curto em que há a predominância de uma voz central (eu lírico) que exprime seu estado de alma; à Épica pertence toda obra, seja poema ou não, de extensão maior, onde um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos; já à Dramática pertence “toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador” (2008, p. 17). Tal tentativa de classificar os gêneros advém de uma necessidade de organizá-los para, então, poder dialogar com a multiplicidade dos fenômenos literários.

Dessa primeira classificação decorre a segunda acepção dos termos lírico, épico e dramático que se refere ao que Rosenfeld chama de *traços estilísticos*. Uma obra pode estar imbuída, em menor ou maior grau, de traços estilísticos, independente de qual seja seu gênero. Assim sendo, um poema, embora pertença à Lírica pode apresentar um caráter dramático ou épico. Desse modo, como nos explica o autor,

toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros. Não há poema lírico que não apresente aos menos traços narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja alguns momentos épicos e líricos (ROSENFELD, 2008, p. 18-19).

As diversas combinações e contaminações perenes entre um gênero, suas espécies³¹ e os traços estilísticos podem proporcionar experiências múltiplas àqueles que entram em contato, seja com a poesia, em seus diversos modos de se manifestar, seja com a prosa, a literatura dramática, etc.

Como podemos perceber, o mais comum é haver uma aproximação entre gênero e traço estilístico. Assim, o poema tenderá ao lírico, como se observa em *Ritos de Passagem*, de modo geral. Perscrutando o lírico a partir dos poemas de Tavares, percebo que o experimento com a linguagem, a busca pelas combinações semântico-sonoras faz-se presente neste gênero. Há uma

³¹ De acordo com Rosenfeld (2008, p. 17-18), as espécies da Lírica são o canto, a ode, o hino, o soneto, etc. Da Épica: a epopeia, o romance, a novela, o conto. No gênero dramático se integram, como espécies, por exemplo, a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia, etc.

busca pela síntese ou a presença da síntese favorece a presença de imagens que não geram acontecimentos, mas nos colocam em contato com estados e situações.

Assim, para Rosenfeld, o gênero lírico é o mais subjetivo dos gêneros, pois trata “essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas” (2008, p. 22). O conjunto de poemas de Tavares se revela no encontro com o mundo em que os eventos não estão distendidos no tempo, mas onde há a presença da intemporalidade e de uma expressividade imediata, ligada a um presente eterno. Talvez, por isso, como aponta Rosenfeld (2008, p. 22), “a relativa brevidade do poema lírico. A isso se liga, como traço estilístico importante, a extrema intensidade expressiva que não poderia ser mantida através de uma organização literária muito ampla”, como ocorre na prosa, por exemplo.

Em alguns poemas de Tavares, podemos perceber traços ligeiros de narração/descrição. Percebe-se que os traços estilísticos narrativos aparecem nos poemas mais longos, como em *Cerimónia de passagem*, poema que abre o livro, em *O amor impossível*, poema que faz parte da seção “Navegação circular” e nos poemas da seção “Cerimónias de Passagem”: *Rapariga*, *Exacto limite*, “*Desossaste-me...*” e *Cerimónia secreta*. Não há poemas com traços estilísticos narrativos na primeira parte do livro intitulada “De cheiro macio ao tacto”, pois aí os poemas são mais sinestésicos, trabalha-se com a metáfora dos frutos e o tempo verbal utilizado é o presente. Segue abaixo o poema *Rapariga*³² (TAVARES, 2011, p. 49) que possui traços narrativos/descritivos mais acentuados:

RAPARIGA

Cresce comigo o boi com que me vão trocar
Amarraram-me às costas a tábua Eylekessa

Filha de Tembo
organizo o milho

Trago nas pernas as pulseiras pesadas
Dos dias que passaram...

Sou do clã do boi —

Dos meus ancestrais ficou-me a paciência
O sono profundo do deserto,

³² A composição da performance do poema *Rapariga*, a partir da investigação da palavra e(m) movimento, será explicitada no Capítulo 3.

a falta de limite...

Da mistura do boi e da árvore
 a efervescência
 o desejo
 a inquietude
 a proximidade
 do mar

Filha de Huco
 Com a sua primeira esposa
 Uma vaca sagrada
 concedeu-me
 o favor das suas tetas úberes.

Esse poema possui uma “personagem” central: rapariga, que sofre uma cerimônia de passagem e descreve numa temporalidade compactada (com sentidos expandidos) o que lhe passa. Nesse poema, acompanhamos no tempo presente a descrição/narração de situações. Cada estrofe dá um salto temporal, mesmo estando ancorada no presente do eu lírico que se enuncia. *Rapariga* coloca desafios e dificuldades para a performance porque é preciso viver cada situação e mudar rapidamente de estado para o verso ou a estrofe seguinte. Isso exige agilidade e precisão por parte do performer³³.

A intensidade expressiva, a concentração/síntese, o caráter imediato desse poema ligado a uma temporalidade que se calca no presente (presença dos verbos “cresce”, “trago”), mas traz traços do passado (presença dos verbos “amarraram-me”, “passaram”, “ficou-me”), conota-nos a uma narrativa corporal, narrativa poética que performa o corpo performado e enunciado pela “personagem” rapariga.

De acordo com Moisés (2004, p. 361), o tempo do eu lírico é o presente e as referências às categorias temporais passado e futuro não passam de extensão desse próprio presente. Assim, a preponderância da voz do presente no poema *Rapariga* indica a ausência de distância, geralmente associada ao pretérito, arrancando a “personagem” da sucessão temporal, tornando-a uma presença intemporal, colocando-nos a nós, leitores~performadores, diante de um momento.

O poema estampa a afeição acrônica da poesia, dispondo metáforas em circuito. Assim, quando “chegamos ao final do poema percebemos que a derradeira palavra retoma a primeira, com a qual se reinicia um percurso que não termina jamais: a cada leitura, o texto revela novas facetas, novas conotações” (MOISÉS, 2004, p. 361). Na poesia, a metáfora se oferece de modo direto e

³³ Idem.

imediatamente ao leitor, a prosa e outros gêneros também se valem desta figura de linguagem. Assim, antes de depender do contexto, a conotação de cada frase ou segmento poético, apresenta uma carga semântico-acústico-visual própria que, de imediato, pode estimular a sensibilidade e a descoberta por parte do leitor~performador. No poema *Circum-navegação* (TAVARES, 2011, p. 39), por exemplo, as palavras buscam, no máximo de concentração possível, abranger as emoções e pensamentos que povoam o eu lírico:

CIRCUM-NAVEGAÇÃO

Em volta da flor fez
a abelha
a primeira viagem
circum-navegando
a esfera

Achado o perímetro
suicidou-se, LÚCIDA
no rio de pólen
descoberto.

A abelha, personagem feminina, encerra-se em si mesma a viagem pelo corpo: a CIRCUM-NAVEGAÇÃO é LÚCIDA. Ao término da leitura fica a sensação do poema que pousou e passou e a necessidade de lê-lo novamente para que, de novo, faça-se presente em presença. O verso oferece-se, então, como possibilidade de retorno, diferente da linearidade presente na prosa, por exemplo. Faz-se necessário, portanto, revirar o poema e vê-lo de outros ângulos.

Assim, a poesia é formadora de uma realidade que lhe é própria e singular. Dessa forma, o que interessa para a poesia, ao menos a de Tavares, não é a realidade concreta, mas a construção de uma nova realidade por meio das palavras, que agem diretamente sobre o status quo vigente. Portanto, ao agir e serem formadoras de toda uma cosmovisão *mundística*, as palavras poéticas assinalam a complexidade emotivo-rítmico-conceitual do *eu* do poeta, exprimindo-se por meio de metáforas com amplo cociente semântico (MOISÉS, 2004).

Como dito anteriormente, no Capítulo 1 desta dissertação, os poemas de Tavares em *Ritos de Passagem*, inauguram uma nova linguagem, principalmente no contexto da poesia angolana, ao trazer o indivíduo, mulher, como centro do lirismo de sua poética. Para além da questão temática, sua forma de escrever e de dispor o poema na página do livro revela uma atitude diante do mundo, atitude esta que, em diálogo com a tradição, promove a experiência da linguagem e do corpo.

Assim, aos poucos, as reflexões aqui compartilhadas se configuram em prol de perceber como a forma do material a ser performado pode apontar caminhos para o trabalho no tempo e no espaço. Desse modo, a seguir, busco compreender como a superfície sonoro-semântica atua em alguns poemas do livro *Ritos de Passagem*.

2.3 Perscrutando a superfície sonoro-semântica de alguns poemas de *Ritos de Passagem*: um convite à leitura e à escuta

*Cada poema es único.
En cada obra late, con mayor o menor grado,
toda la poesía.
OCTAVIO PAZ,
poeta mexicano*

A poesia de Paula Tavares pode ser caracterizada como uma poesia moderna de versos livres. O verso livre, muito utilizado pelos poetas contemporâneos, advém da liberdade de criação instaurada pela estética romântica. Foi a partir do Romantismo, no século XIX, que começou a se questionar mais veementemente o verso metrificado representado pelo cânone clássico. Massaud Moisés, no que tange o verso livre, descreve as mudanças propostas por sua conquista, ressalta a ruptura com a métrica, assim como a ruptura com as formas constituídas de rima. Assim sendo,

em vez da simetria, propôs-se a assimetria, em lugar da isometria dos versos, tentou-se a heteronomia, ou polimetria, em suma, a irregularidade. Ao mesmo tempo, emancipava-se o verso da sujeição à cadência e à rima, criando-se um novo ritmo, de andamento quase coloquial, que mostrava nitidamente a diferença intrínseca entre a regularidade das sílabas do verso, assinalada pela cadência, e o ritmo.

Estava criado o *verso livre*, livre da noção de hemistíquios, de número de sílabas, de cesuras, ictos, etc., enfim de tudo quanto constituía herança métrica do passado. Liberto das amarras históricas, o verso parecia ter perdido a sua peculiar fisionomia, aproximando-se temerariamente da prosa, como se a poesia fosse decorrente apenas da estrutura formal (MOISÉS, 2004, p. 471, itálico do autor).

Moisés observa que o verso livre não deixa de imprimir ritmos ao poema. Desse modo, o que não se mantém é a regularidade da reiteração de sons, que geralmente colabora para a regularidade rítmica em um poema que atende aos padrões métricos. De todo modo, o que se percebe, ao menos nos poemas de Tavares, é que o verso livre lança mão de jogos fônico-semânticos por meio de figuras de linguagem, como a aliteração, por exemplo.

O ritmo no verso livre, abrindo-se para a multiplicidade, ditada agora somente pelas necessidades do que se pretende produzir esteticamente com os poemas, pode propor maior singularidade do que o verso metrificado pode fazê-lo, pois imprime um ritmo muito mais pessoal ao poema. Desse modo, “pode-se ter como assente que o ritmo se caracteriza pelo tempo, pelo movimento e pela continuidade, que produzem o chamado prazer estético” (MOISÉS, 2004, p. 394). Assim sendo, assumo a acepção de ritmo poético de Moisés (2004, p. 395) que o define como a sucessividade fônico-semântica, expressa em palavras, detectável e movendo-se na linha do tempo.

A presença do ritmo no verso livre é mais sutil do que no verso regular, assim, podemos dizer que esse tipo de verso traz uma certa irregularidade rítmica. Desse modo, o ritmo nos poemas do livro *Ritos de Passagem* pode ser percebido, a meu ver, por meio: a) da extensão dos versos (curtos e longos); b) de palavras ou ideias que se repetem ao longo dos poemas, trazendo uma percepção de ciclicidade e circularidade; c) da presença de figuras de linguagem, como a aliteração³⁴, que produzem jogos entre os sentidos, as sonoridades e o campo imagético das palavras. As características esboçadas se realizam interpenetrando-se umas às outras.

Leiamos o poema *O mamão* (TAVARES, 2011, p. 31):

O MAMÃO

Frágil vagina semeada
pronta, útil, semanal
Nela se alargam as sedes

no meio
cresce
insondável
o vazio...

Esse é um poema curto, onde os sentidos apresentam-se concentrados e condensados numa forma e os versos possuem tamanhos díspares. Reitero a necessidade de lê-lo em voz alta, visto que, ao enunciá-lo, colocamos o poema para funcionar no nosso corpo por meio da voz e no momento do aqui e agora, pois é no presente que se inscreve o ritmo e os sentidos. A palavra se torna, então, portadora de imagens, símbolos, metáforas, alegorias, etc., despertando “um prazer

³⁴ A aliteração “consiste na repetição do mesmo som ou sílaba em duas palavras ou mais, dentro do mesmo verso ou estrofe. Via de regra, a recorrência dá-se entre fonemas ou sílabas iniciais, mas pode ocorrer no meio ou no fim dos vocábulos. [...] A base da aliteração é sempre um fonema consonântico, mas não se exclui a hipótese de fonema vocálico” (MOISÉS, 2004, p. 17).

sensorial pela sua própria articulação: durezas de guturais, explosões de labiais, suavidades de linguais” (CÂNDIDO, 1996, p. 45)

Em *O mamão* ocorre um sutil processo de aliteração, com a repetição sonora do fonema [s], nas sílabas em negrito das palavras **semeada/semanal/sedes/cresce/insondável**. O fonema [z] em **frágil** e **vagina**, mostra, como observa o linguista russo Roman Jakobson que,

por efetiva que seja a ênfase na repetição, em poesia, a textura sonora está longe de confinar-se a combinações numéricas, e um fonema que apareça uma única vez, mas numa palavra-chave, em posição pertinente, contra um fundo contrastante, pode adquirir relevo significativo (1971, p. 154-155).

Assim, a “**frágil vagina**” é o centro da metáfora a que se refere o mamão e o fundo contrastante pode ser compreendido como a recorrência do fonema [s] no poema. Ao mesmo tempo em que percebemos o ritmo pela enunciação da palavra poética, sua visualidade (disposição gráfica da letra) está em profundo diálogo com o conteúdo expresso pela forma da palavra no papel: o poema *O mamão* vai minguando, isto é, os versos vão ficando cada vez mais curtos à medida que chegamos ao final do poema e, assim, temos a imagem de uma escada que nos leva ao vazio expresso pelas palavras. Trago o poema novamente para que o leiamos mais uma vez:

O MAMÃO

Frágil vagina semeada
pronta, útil, semanal
Nela se alargam as sedes

no meio
cresce
insondável
o vazio...

Cada poema, percebido como um universo de sentidos dentro de um universo maior, o livro, apresenta-se em sua multiplicidade semântica, sonora e enunciativa. Os efeitos sonoros dentro do verso propõem sentidos e estão em jogo com a visualidade da poesia de Paula Tavares em *Ritos de Passagem*. A correspondência entre um som e um sentido, por exemplo, semântico-sinestésico, pode atingir relações complexas, levando-nos a uma percepção mais intensa do poema numa trama que envolve todos os sentidos físicos e que nos convida a experiências.

Por isso, a importância de colocar a palavra no espaço, fazer com que ela soe, pois a leitura silenciosa³⁶ deixa submersa alguns aspectos que dizem respeito à palavra poética enunciada. Vocalizando o poema o fazemos funcionar em seu campo particular de sonoridade.

No poema *A abóbora menina* (TAVARES, 2011, p. 19, grifos meus), percebe-se a presença das oclusivas linguodentais surda [t] e sonora [d] e da africada palatal sonora [dʒ]³⁷. A repetição e alternância desses sons provocam efeitos sonoros que estão em profundo diálogo com a forma como o poema se apresenta aos nossos olhos e ouvidos, seja por meio dos sentidos que aí trafegam ou por sua espacialidade gráfica:

A ABÓBORA MENINA

Tão gentil de distante, tão macia aos olhos
vacuda, gordinha
de segredos bem escondidos

estende-se à distância
procurando ser terra
quem sabe possa
acontecer o milagre:

folhinhas verdes
flor amarela
ventre redondo

depois é só esperar
nela **desaguam todos** os rapazes.

Esse poema reitera a modernidade de Tavares: a extensão dos versos atende a pressupostos rítmicos. Os versos alinhados à direita tendem a esclarecer o sentido do anterior ou trazer alguma especificidade a ele, funcionando como apostos.

A metáfora das frutas e a sinestesia em diálogo com a superfície sonora do poema e a visualidade da palavra poética no papel criam um jogo entre som, sentido e imagem. Assim sendo, nos poemas perscrutados, o eu lírico observa e faz uma fotografia do que observa, contudo, esse olhar, o da poetisa, é carregado de impressões, sensações, ações sobre a realidade, oferecendo ao

³⁶ Farei uma abordagem reflexiva sobre o assunto no Capítulo 3 quando falo da experiência que realizei com a leitura vocalizada dos poemas de *Ritos de Passagem* no início do processo de investigação prática.

³⁷ Para ouvir os sons e conhecer mais sobre o Alfabeto Fonético Internacional acesse: <http://www.yorku.ca/earmstro/ipa/index.html>. A diferença entre os fonemas [d] e [dʒ] estão relacionados ao ponto de articulação. Por exemplo: a transcrição fonética da palavra “dado” se dá do seguinte modo [dado], já a palavra “dia” pode ser transcrita, pensando em como articulamos essa palavra em Brasília (sotaque brasiliense), do seguinte modo [dʒia]. Os poemas de Tavares foram escritos, pensando, talvez, na superfície sonora do português de Portugal. Lá não se usa o fonema [dʒ], então a palavra “dia” é articulada como [dia]. A Fonética Articulatória estuda a produção dos sons da fala humana a partir de suas características fisiológicas e articulatórias.

leitor uma experiência com o corpo: inscrito na pele do poema, sentido pelo sabor da linguagem, vivenciado pelo prazer de dizer e ouvir as palavras poéticas. É um convite ao afeto, à multiplicidade de experiências que podem ser ativadas no contato com a poesia de Tavares em *Ritos de Passagem*.

Ao trazer à tona as sutilezas da superfície sonora de alguns poemas de Tavares, percebo que estes fazem um pacto com os sentidos e com a visualidade espacial do texto poético. O verso livre está à serviço de imagens que são ativadas pelo jogo entre o nível semântico e acústico da palavra poética, ligando-se à dinâmica da enunciação/articulação do poema. Assim, o verso obedece a preceitos rítmicos, fônicos, semânticos e gráficos.

Desse modo, tanto *o que* diz a obra quanto *o como* diz estão em profunda relação no corpus de poemas trazidos até agora neste trabalho. Assim, podemos perceber que a forma na poesia só existe, com efeito, na per[forma]nce, na experiência vivida, visto que é o *todo* em jogo. Assim, “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2007, p. 33). Colocar o poema para soar já oferece uma pista de que o campo de atuação da poesia está para além das palavras escritas, pois como afirma Zumthor,

na hora em que, em performance, o texto (que geralmente, na nossa cultura, é composto por escrito) se transforma em voz, uma mutação global afeta suas capacidades significantes, modifica o seu estatuto semiótico e gera novas regras de semanticidade. O tempo que continua a audição e que dura a presença, o gesto e a voz colaboram (necessariamente) com o texto para *compor* o sentido (2005, p. 148, itálico do autor).

Desse modo, ao dizer que o sentido se “compõe”, o autor deixa claro que o sentido não “se forma de elementos adicionados, mas, antes, que ele emerge como unidade, ao mesmo tempo múltipla e indissociável” (ZUMTHOR, 2005, p. 149). Toda a discussão levantada até o momento em torno da poesia contribui para uma reflexão acerca da potência do trabalho com esse gênero, não apenas literário, mas performativo por parte do performer.

Creio que toda esta trajetória de observação conscienciosa ativa dos poemas do livro *Ritos de Passagem* concorrem para buscas imagéticas e para a composição da performance dos poemas por meio da pesquisa da palavra e(m) movimento.

No capítulo 3, busco refletir sobre outras aproximações e experimentações em sala de ensaio com o universo poético de Tavares. Desse modo, trago os voos e pousos que experienciei durante o processo de composição da performance de alguns poemas.

3 EM PROCESSO OU PELO CAMINHO DO MEIO

*Não é fácil perceber as coisas pelo meio,
e não de cima para baixo,
da esquerda para a direita ou inversamente:
tentem e verão que tudo muda.*
GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI,
filósofos franceses

Chego neste ponto da escrita e vejo esta dissertação como um caderno processual que se constitui por um conjunto de reflexões: teóricas, poéticas, performadas, escritas, dialogadas. O processo de composição da performance dos poemas de Paula Tavares me lança a muitos lugares, fazendo do meu corpo lugar de passagem. Este trabalho é, também, um exercício da minha intuição, da minha sensibilidade, do afeto gerado no contato com o livro *Ritos de Passagem*.

Portanto, há mudança, transformação, retorno, idas e vindas num processo que se faz pelo meio. Tudo com o que eu entrei em contato em algum momento está aqui, está desde que eu comecei a desenhar o contorno de uma experiência que é construída pela força gerada pelos afetos, encontros e desencontros. Interessa-me o *como* tudo se deu e vem se dando... os voos e sobrevoos cartográficos desta pesquisa. Como afirma Antônio Araújo, em nossa área, ou seja, nas Artes Cênicas,

a produção de conhecimento não ocorre somente ao final, com a apresentação da obra, mas se dá diariamente, no cotidiano da sala de ensaio, em todas as etapas do trabalho. [...] E o saber aí produzido — ou melhor, experimentado — não pode ser avaliado apenas quantitativamente, mas sim, por seu potencial crítico, pelas conexões suscitadas e, principalmente, pela transformação daqueles que participaram de sua elaboração (2012, p. 107).

Portanto, o conhecimento produzido no processo não é linear, “se dá por avanços e retrocessos, por ondas e paralisias, por fragmentos desconstruídos, por sucessões de anticlímax” (ARAÚJO, A., 2012, p. 110). O caminho do meio me leva ao equilíbrio, às coisas que não são ditas, às coisas que estão: leva-me até onde cheguei. O caminho do meio embaralha o fazer, visto que o percurso se dá por atravessamentos, pelo que foi previsto e, principalmente, pelo que não foi. Desse modo, o caminho e o caminhar se fazem no fluxo. De acordo com os filósofos franceses Deleuze e Guattari:

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37, itálico dos autores).

O caminho do meio me revela que o trânsito [*entre*] os diferentes momentos da pesquisa são potentes, pois constituem o próprio ato de investigação. Desse modo, há sobreposição de práticas, saberes e dessaberes à medida que vou entrando em contato e tocando a superfície do meu território de pesquisa.

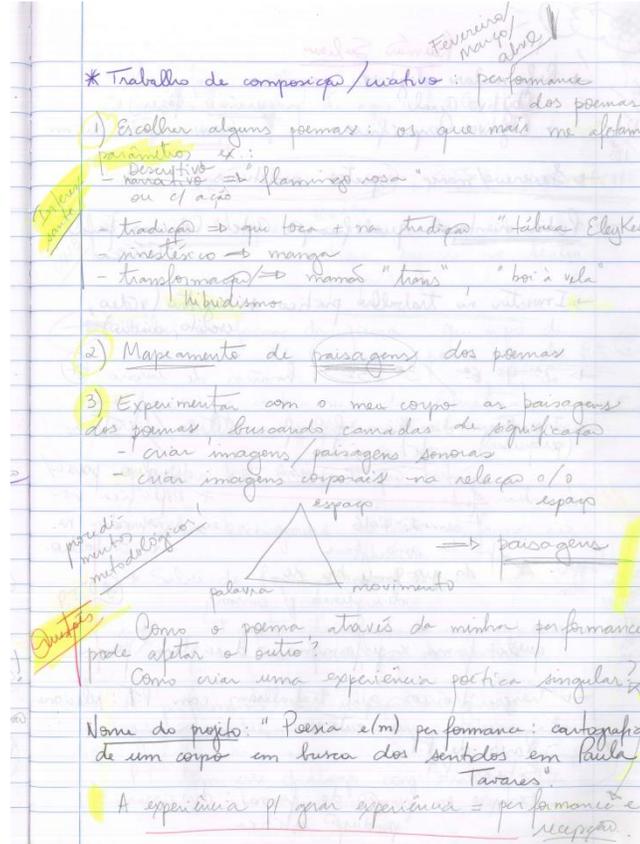
Desta forma, vou flertando com algumas práticas, como as leituras vocalizadas, a composição de memória dos poemas, as explorações e experimentações com a palavra e(m) movimento, buscando, assim, o meu modo de fazer, um modo que me sirva e que funcione na minha relação com a poesia em performance. Portanto, a via de regra são as múltiplas possibilidades experimentadas ao longo desta investigação. Assim como o rizoma que “não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32), esse processo cresce e transborda pelo meio.

Anotações do Caderno Amarelo

Como organizar através da escrita um processo que não se dá de forma organizada? Sinto-me realizando essa tarefa aqui: colocando em linha reta algo que ganha movimento por meio de formas transversais, diagonais, circulares. De todo modo, a escrita torna-se lugar de potência, pois permite que eu vá reconhecendo, aos poucos, *o que* estava fazendo através do *como* estava fazendo e no *quando* estava fazendo.

Trago rastros do processo a partir das anotações do meu **caderno amarelo**, um caderno brochura que está comigo desde que embarquei neste mestrado. Nele anoto ideias, questões, descobertas, dificuldades, inquietações que surgem pelo caminho da escrita do meu corpo no tempo-espaço da ação. Também há o que não escrevo, mas que está lá: minhas pausas, meus silêncios, minhas incertezas. Segue abaixo, como exemplo, uma das páginas do **caderno amarelo**:

Figura 5 – Anotações no Caderno Amarelo



Fonte: da autora, 15 dez. 2016.

O **caderno amarelo** é o caderno que é revisitado por ora. Então, ele não mantém intacto um registro. O registro é alterado, é riscado, é traçado novamente, sofrendo alterações à medida que eu retorno a ele. Portanto, trata-se de camadas de percepções ao longo do tempo. Cada vez que o visito tenho uma percepção e acrescento um novo rabisco, um novo traço, uma nova palavra. E, assim, ao visitar algo já *feito* novas coisas se fazem, novas ideias se formam. Nada está parado, tudo em movimento. O processo é movente, não linear.

A partir de agora vou dando forma para as questões que foram surgindo, tentando dialogar com o que realizei até o momento a partir deste presente. Busco, portanto, mapear a experiência do meu corpo na relação com o livro de poemas *Ritos de Passagem*. É dessa relação que vai surgindo a performance dos poemas de Paula Tavares a partir da pesquisa da palavra e(m) movimento. Ao compreender que as entradas são múltiplas, por que as saídas não o seriam também?

3.1 O corpo como lugar da produção de sentidos: tráfegos em intensidade

A noção de corpo, definida pela pesquisadora Silvia Davini (2006, p. 309), como o “lugar de intersecção entre as dimensões visual e acústica da cena”, considera a voz e o movimento como duas produções corporais capazes de provocar sentidos em performance. O corpo torna-se, assim, lugar de experiência, é passagem e dá passagem para intensidades, revelando-me como se dá o encontro com os poemas em estado de investigação empírica.

O corpo performa a palavra em cena e os elementos acústicos (som, voz, palavra) e cinéticos (movimentos, gestos, microgestos) são instâncias de materialização do universo semântico presente na poesia. Os sentidos aqui são percebidos tanto em relação ao significado, quanto às formas de percepção do corpo (visão, olfato, paladar, audição, tato) e à ação das palavras que fazem mover nossas energias corporais. Assim, manifesto o desejo de me relacionar com o caráter material e corporal da letra e da palavra articulada.

O corpo também, enquanto temática, materializa-se no livro *Ritos de Passagem* por meio das metáforas do feminino, nas palavras poéticas e no espaço literário, onde se inscreve em performance. Assim, o meu corpo físico, em suas múltiplas possibilidades de existência, dialoga com o corpo~livro, corpo~poema, corpo~palavra, inscrevendo-se em performance.

Ao valorizar o hábito da escuta da poesia em consonância e dissonância com a visualidade do meu corpo no espaço, vou mapeando o *por onde* entro na palavra poética em ação, ou seja, vou compreendendo como o corpo é colocado em processo ativo na busca pelos sentidos. No artigo *O jogo da palavra*, Davini nos diz que “é importante lembrar que o corpo de quem atua é o suporte material de toda proposta cênica. É da apropriação individual dos sentidos que cada ator e atriz realiza, no próprio corpo, sua interferência na realidade” (1998, p. 38). É, dessa forma, através do meu corpo que a performance se realiza, ele é o primeiro espaço de performance, onde a palavra se concretiza e por onde eu passo por uma experiência com os poemas de Tavares.

De acordo com o dramaturgo suíço Valère Novarina (2009, p. 16), as palavras são corpos que se exprimem, pois revelam o lugar de onde se fala. Quando entro em contato com a poesia de Tavares sei que as palavras são corpos que se expressam, que ganham vez e voz através da linguagem e que operam mudanças no mundo. Cada poema se revela como um universo de sentidos único em diálogo com um universo maior, o livro *Ritos de Passagem*. Assim, percebo que cada poema propõe uma certa respiração, um certo andamento, uma musculatura que é preciso

compreender para que se possa produzir sentidos com/a partir/sobre ele. Desse modo, o corpo lê a palavra e cria leituras outras, novas, possíveis ou não, sobre o que se é lido. Segundo, ainda, Novarina, faz-se necessário

Buscar a musculatura desse velho cadáver impresso, seus movimentos possíveis, por onde ele quer se mexer; vê-lo pouco a pouco se reanimar quando se sopra dentro dele, refazer o ato de fazer o texto, reescrevê-lo com seu corpo, ver com o que é que foi escrito, com músculos, diferentes respirações, mudanças de elocução; ver que não é um texto mas um corpo que se mexe, respira, tem tesão, sua, sai, gasta-se. De novo! E esta a verdadeira leitura, a do corpo, do ator (2009, p. 20).

Como podemos ler a palavra com o corpo? Ler a poesia com o corpo é um desafio que envolve experiência e contato com a materialidade das palavras em performance. Desse modo, o corpo precisa ser ativado e o texto, no caso o poético, precisa ser compreendido e atualizado em sua dinâmica. O corpo como produtor de sentidos opera um jogo entre palavra e movimento, promovendo um trânsito entre (meu) CORPO ↔ CORPUS (de poemas).

Faço, portanto, a seguir, uma reflexão sobre os diferentes lugares de performance ocupados pela leitura silenciosa e pela leitura vocalizada (em voz alta) e como o corpo é ativado de maneira diferente em cada tipo de leitura. Logo depois, trago minha experiência com a prática da leitura vocalizada em grupo que, nesse contexto, constitui-se como uma primeira abordagem performativa, como ponto de partida dialógico na minha relação com os poemas de Tavares.

3.2 A leitura silenciosa e a leitura vocalizada como performance

*Leite, leitura
letras, literatura,
tudo o que passa,
tudo o que dura
tudo o que duramente passa
tudo o que passageiramente dura*
PAULO LEMINSKI,
poeta brasileiro

*Qual Ioga, qual nada!
A melhor ginástica respiratória que existe
é a leitura, em voz alta, dos Lusíadas.*
MÁRIO QUINTANA,
poeta brasileiro

Paul Zumthor no livro *Performance, recepção e leitura* (2007), interroga-nos sobre o papel do corpo na relação entre performance e recepção da letra. A leitura promove diferentes engajamentos do corpo no ato de ler. Portanto, procuro refletir sobre a leitura silenciosa e a leitura vocalizada, visto que se configuram, neste trabalho, como a primeira porta de entrada nos poemas do livro *Ritos de Passagem*, de Paula Tavares.

Quando recorremos à noção de performance para pensar o lugar da poesia, necessariamente, estamos considerando o corpo no estudo da obra (ZUMTHOR, 2007), isto é, compreende-se que o corpo é ativado durante o processo de leitura e assumimos, desse modo, a própria leitura como ato. A performance é, assim, um ato de comunicação, ligada ao momento presente, ela “atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza” (ZUMTHOR, 2007, p. 50). Assim, o autor nos leva a considerar o ato de leitura, tanto a silenciosa quanto a vocalizada, como performance, ou seja, como “o exercício de um esforço em vista da consumação de uma ‘forma’ [...]” (2005, p. 140).

Nesse sentido, somos convidados a reconhecer a dimensão performativa das práticas de leitura de poemas, levando em conta os investimentos do corpo humano e seus diferentes modos de percepção na realização do fato estético. Desse modo,

O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissoluvelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. [...] O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação (ZUMTHOR, 2007, p. 53).

Acessamos estados emocionais e/ou sensoriais através da leitura, pois ao depararmos com a letra na página impressa do livro somos convidados a participar de seu jogo estético, compondo sentidos tão múltiplos quanto únicos. Assim, as intervenções das tecnologias de escrita na criação poemática permitem a abertura de percepções estéticas entre os leitores e os poemas grafados, diferentes daqueles criados entre a plateia e os poemas em performance. De todo modo, o ato de ler está impregnado pela procura do prazer estético-visual-sonoro e mesmo, em menor grau, a leitura silenciosa engaja o corpo no processo ativo de atuação~recepção poética.

Assim, na leitura silenciosa, a presença corporal do intérprete~ouvinte é colocada em

suspenso, contudo, subsiste, de toda forma, “uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais” (ZUMTHOR, 2007, p. 68-69), além de haver a presença de uma articulação interiorizada enquanto o leitor~performador lê.

Assim, diferentes *índices performanciais*³⁸ (COSTA, 2001) estão presentes na leitura, pois nos deparamos com a letra em performance na página impressa do livro e é ela quem joga conosco compondo os sentidos da poesia. Quando a voz surge durante a leitura, outros jogos estéticos entram em campo, visto que “ouvindo-me, eu me *autocomunico*. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos — embora de uma maneira diferente — que ao outro” (ZUMTHOR, 2007, p. 87, *italico do autor*). Portanto, além de sermos estimulados pelos significados das palavras, somos, de fato, incitados pelos sons do que dizemos. Ouvimos simultaneamente pelo ouvido interno e externo e a vibração do som que produzimos se propaga por toda matéria que nos cerca e também pela que nos integra: o corpo humano produz a voz com a qual ressoa os sentidos.

Ao lermos um texto em voz alta, colocamos nossos músculos, percepções e sensações “em jogo”. A palavra poética vocalizada viabiliza uma certa dança articulatória por onde trafega a fruição e o prazer estético. Nesse mesmo sentido, McLuhan observa que “a leitura em voz alta favorece a sinestesia e a taticidade” (1972, p. 110), visto que através do som da voz podemos evocar imagens³⁹, sensações e sermos tocados pelas próprias palavras.

Assim, podemos compreender a leitura vocalizada como um outro nível/tipo de performance, onde há um maior engajamento do corpo e de suas potências, maior, ao menos, que na leitura silenciosa, como já foi dito. Desse modo, a vocalização de poesia é um “ato que é exercício respiratório, ritmo, imagem e sentido [...]. Respirar é ato poético porque é ato de comunhão” (PAZ, 1982, p. 362), visto que envolve a sintonia de sentimentos, de modos de pensar, agir ou sentir. Aí reside o prazer do contato com a poesia: nas diversas sensações e percepções que ela ativa no corpo.

³⁸ Os índices performanciais estão ligados ao grau de engajamento do corpo durante a leitura, isto é, à recepção e performance poética. Quanto mais o nosso corpo estiver implicado no ato de ler, ou seja, quanto mais nos valemos dos aspectos cinético-acústico-visuais implicados na performance, mais nos aproximamos dos *sentido(s)* imersos na poesia.

³⁹ Podemos definir imagem como um aspecto particular pelo qual um ser, um objeto, etc., é percebido, correspondendo à repetição de uma sensação ou percepção na mente. A imagem aponta para o concreto ou concretiza algo. Em literatura podemos compreendê-la como qualquer maneira singular de expressão literária que tem por efeito substituir a representação precisa de um fato, situação etc. por uma alegoria, visão, evocação, etc. Desse modo, podemos dizer que a poesia de Tavares é repleta de imagens, por exemplo.

Assim, a leitura do poema escrito, silenciosa ou vocalizada, e a performance cênica do mesmo, além de envolverem intensidades de presença diferentes, envolvem graus de engajamento do corpo na ação vocal-cinética diversos, pois diferentes índices performanciais estão em jogo, sendo que “o índice mais alto de diferenciação é sem dúvida a intensidade da presença do corpo que, na leitura, fica como que em suspenso, ‘entre parênteses’ ou na ordem do desejo” (COSTA, 2001, p. 252).

Assim, ao entrar em contato com a poesia por meio da voz, nos surpreendemos com o que é ativado sutilmente nesse contato. Então, nos questiona Zumthor: não nos surpreendemos “na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço?” (2007, p. 54). O autor conclui, portanto, que “todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz” (2007, p. 54). Ao ouvir o que a poesia nos diz através de nossa própria voz, esta torna-se lugar de alteridade: um duplo de mim emerge (aquele que diz, aquele que ouve). E assim,

percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dele que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia (ZUMTHOR, 2007, p. 54).

Desse modo, a performance como dupla ação (emissão-recepção) coloca em presença performadores, podendo ser esses tanto emissores quanto receptores, único ou vários, que jogam com a poesia por meio da voz e do gesto. Tudo isso acontece num tempo-espaco em ação (ZUMTHOR, 2010).

Ao levantar essas questões sobre a leitura silenciosa e a leitura vocalizada como performance, onde podemos perceber a presença de diferentes índices performanciais, apontam-se caminhos para a pesquisa com os poemas de Tavares, visto que o primeiro contato com sua poesia parte da relação com a letra, como demonstrado até o momento. Desse modo, compreender as diferenças entre esses dois tipos de leitura nos permite reconhecer as formas de percepção que são acionadas no corpo humano em cada modalidade a fim de compreender suas funções metodológicas para a performance de poemas.

Abordo, a seguir, o processo de levantamento dos *sentidos* dos poemas de Tavares através da prática de leitura vocalizada, como um modo possível de aproximação com o material poético

de *Ritos de Passagem*, visto que tal abordagem performativa atinge os jogos temporais e espaciais que o corpo na produção da palavra enunciada alcança.

3.3 As leituras vocalizadas como primeira abordagem performativa

*A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem de suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
formato de pássaro.*
MANOEL DE BARROS,
poeta brasileiro

Por sua característica de identificar as diferenças formais a fim de reconhecer a potência performativa de materiais textuais, a abordagem pragmática foi experimentada nesta fase do processo. Assim, a leitura em voz alta foi um procedimento utilizado para trazer novas camadas de significação para os poemas do livro *Ritos de Passagem* de Paula Tavares no intuito de mapear os sentidos pela voz. Essa prática ocorreu em setembro de 2016, teve a duração de 2 semanas (3 encontros com 1 hora cada) e privilegiou a leitura e a recepção da palavra poética, em duplas e em grupo, contando com a participação de seis *ledores*~performadores: a professora e pesquisadora Sulian Vieira, os estudantes do curso de graduação em Artes Cênicas, Alexandre El Afionni, Jemima Tavares, Kika Sena e Thiago Boaventura, e eu, Priscila Garcia. As leituras vocalizadas e as percepções/impressões dos leitores foram gravadas e transcritas. E é sobre esse material que me debruço por ora.

A necessidade de ler em grupo foi apontada pela professora Sulian Vieira que entendia que os estudos sobre os poemas deveriam considerar o contato acústico (e despretenso) com a palavra poética, pois isso permitiria maior aproximação ao universo performativo dos poemas, evitando a exclusiva ênfase ao significado. Foi a partir dessa experiência que pude, pela primeira vez, escutar as palavras sem dizê-las, que pude recebê-las através de uma outra respiração, de um outro corpo que era afetado de maneira diferente do meu pela palavra poética. Percebi que a prática da leitura vocalizada coletiva poderia trazer novas dimensões para a composição dos sentidos na obra de Tavares. Interessava-me compartilhar as impressões e sensações das leituras do livro e essa prática possibilitou que fôssemos atravessados pela palavra sonora e pelo o que ela poderia provocar em nossos corpos, enquanto *ledores*~performadores~receptores da poesia de Tavares.

Esse tipo de abordagem performativa do poema, a leitura vocalizada, permite que transitemos entre a relação visual com a letra e a forma da poesia no espaço do papel e a palavra articulada. Percebo que, nessa prática metodológica, cada corpo que ocupa a palavra num dado momento da leitura a experimenta e faz o outro experimentá-la de um modo novo e diferente. Ao final da leitura dos poemas fica a sensação de que é preciso ler mais, de novo e de novo:

Jemima Tavares: *tem uma coisa que eu percebi, mais na escuta do que na leitura, que foi a falta de um final. Porque todos os poemas que eu escutava eu tinha vontade de saber mais, mas na leitura você sabe [que acabou]. Eu quero mais, mas eu sei que acabou e na escuta eu queria ouvir mais, queria saber mais... [...]*

Sulian Vieira: *pra mim já vem mais essa imagem da mulher, mas me vem muito a coisa do cotidiano de algum lugar... do cotidiano e da história desse lugar, do cotidiano e a sensação que eu tenho de não ter um final é essa sensação de futuro de abertura, de que as coisas elas seguem, do cotidiano, de que as coisas não tem começo, meio e fim, de que elas vão se metendo umas nas outras, né?*

Esse desejo por saber mais, ouvir mais, refere-se ao tempo e a duração das poesias de Tavares e ao convite ao retorno, a ler o poema mais de uma vez, para que novas percepções possam ir se fazendo. A poetisa faz caber dentro de poucas palavras uma multiplicidade de sentidos e imagens semântico-sonoras. Seus poemas são curtos, mas carregados de intensidades e se realizam no tempo presente da enunciação. Por isso, acredito que habitar diversas vezes a palavra pela leitura dá conta dessa necessidade de ser preenchido pelo começo e pelo fim do poema, pois quando nos damos conta ele já acabou. O que nos resta é retomá-lo e ser surpreendido por uma nova sensação ou percepção:

Sulian Vieira: *quando a gente leu da primeira vez me veio uma coisa mais descritiva, mas depois da segunda vez, não... me pareceu uma coisa mais mitologia, me apareceu mais ação...*

O que percebi com essa prática foi que cada corpo que habitava a palavra poética promovia pequenos movimentos corporais (uma inclinação do corpo, um gesto, uma relação de equilíbrio/desequilíbrio com o corpo) e deslocamentos semânticos, isto é, a cada leitura novas camadas de significação iam se compondo. O corpo reagia ao sabor dos versos e a leitura vocalizada permitiu que a palavra se inserisse num outro tempo, o tempo do aqui-agora e do agora que passa, mas que se sustenta em sua potência de efemeridade.

De acordo com Paul Zumthor (2005), os sons em presença compartilhada “realizam” a poesia, promovendo diálogos e variações semânticas a partir da palavra articulada. A poesia mostra-se assim como pertencente ao território do corpo~voz. E cada corpo~voz que ocupa o espaço poético se oferece para habitar o território da potência poética. Desse modo, em poesia,

dizer é agir, pois o ato de enunciar mobiliza a ação do corpo no espaço de um acontecimento. Podemos pensar, então, que a poesia é um gênero que explicita a dimensão performativa da palavra.

Thiago Boaventura: *na hora que eu tava escutando que aí que era o momento de mergulhar e tal, é... eu achei interessante porque daí você percebe uma cerimônia de passagem e aí você pensa numa coisa grandiosa, mas às vezes, a cerimônia de passagem é aquele momento, é a exata fronteira em que uma coisa era aquilo e ela passa a ter uma outra característica na vida e que todo um ciclo é desencadeado, por exemplo, a zebra tropeça na pedra...*

[...]

Eu, eu acho muito isso da poesia num todo, porque todo texto na verdade tem uma abertura pro leitor, o leitor é sempre coautor do texto porque ele vai trazer toda a bagagem de vida dele na leitura, mas eu acho que ela faz um convite muito grande à participação do leitor, a essa coautoria do leitor que é o olhar pra um desenho impreciso e dali você tirar mil interpretações, então eu não vou dar todo o antes e todo o depois da zebra, eu te digo que ela é uma cerimônia de passagem e o único momento que eu vou te dar é: a zebra tropeçou na pedra, e todas as informações são mínimas, são muito poucas assim e dali eu posso tirar um mundo de antes, de depois...

Segue o poema citado na fala do Thiago, *Cerimônia de passagem* (TAVARES, 2011, p. 15):

CERIMÓNIA DE PASSAGEM

“a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume”

a rapariga provou o sangue
o sangue deu fruto

a mulher semeou o campo
o campo amadureceu o vinho

o homem bebeu o vinho
o vinho cresceu o canto

o velho começou o círculo
o círculo fechou o princípio

“a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume”

O comentário do Thiago me coloca uma percepção de que a poesia de Tavares está aberta, pronta para receber mudanças e ser conectada ao antes e ao depois, ela se faz por dentro, pelo meio, busca dar passagem para os sentidos. De forma geral, percebo que, nesta prática, a escuta era o momento de “mergulho” e a leitura, por estar numa relação com o nível visual da palavra, proporcionava um outro tipo de experiência com os sentidos. Assim, quando eu digo um poema,

tenho uma impressão, mas quando eu o ouço através de uma voz diferente da minha, de uma outra respiração, outro modo de pontuar os silêncios, de dar andamento ao texto, o sinto de modo novo.

Percebo que este tipo de abordagem nos coloca mais próximos à forma propriamente dita do poema, à sua duração, à sua dinâmica tempo-ritmo, às suas texturas acústicas e semânticas, às suas provocações e convites às sensações e memórias. Talvez, também, pode nos ajudar a abrir mão dos nossos clichês de leitura que, por vezes, podem nos impedir até de entrar em contato com o material textual. A leitura silenciosa e individual, diferentemente da leitura vocalizada compartilhada, tende a favorecer a nossa aproximação e persistência em torno da dimensão do significado, não favorecendo o contato com a amplitude de sentidos para os quais a vocalização de poema pode apontar.

Assim, aos poucos, os sentidos na poesia vão se abrindo... A leitura materializa a palavra. Cada leitura e a forma como se lê, dá ênfase a um aspecto da poesia e, assim, os sentidos vão sendo construídos na presença dos corpos em contato com os poemas. Pude perceber que a poesia de Tavares se oferece a pintar imagens através dos sentidos das palavras e que o uso da adjetivação favorece a descrição e a abertura para o que se vê e se ouve nos poemas. A prática da leitura vocalizada me fornece pistas de como penetrar na performance dos poemas de Tavares pela pesquisa da palavra e(m) movimento: o trabalho com o campo imagético dos poemas suscitado pelas leituras surge como um caminho a ser explorado.

Ao refletir sobre o modo como os poemas de Tavares produzem efeitos no leitor~performador entro em contato com o poeta e crítico literário americano Ezra Pound (2006) que compreende que a poesia pode ser atravessada por três modos de utilização da linguagem: a fanopeia, a melopeia e a logopeia. A fanopeia lança imagens visuais na imaginação⁴⁰ do leitor~performador; a melopeia dá ênfase aos aspectos sonoros e rítmicos das palavras; e a logopeia trabalha sobre o arranjo de ideias no poema, privilegiando o nível intelectual ou conceptual do texto. Portanto, podemos dizer, simplificadamente, que a fanopeia se relaciona às imagens, a melopeia ao som e a logopeia à reflexão.

A poética de Tavares é voltada para os sentidos, sejam eles físicos ou os próprios sentidos da linguagem, trazendo imagens que remetem ao corpo feminino. Desse modo, os aspectos que mais me chamam a atenção no livro *Ritos de Passagem* são as imagens criadas pelo trabalho com

⁴⁰ Podemos compreender imaginação como a capacidade de formar imagens originais, evocando-as pelo modo como se percebe algo ou alguma coisa. Assim, a imaginação cria coisas que podem existir ou acontecer.

os sentidos das palavras. Assim, a dimensão mais evidente na maioria dos poemas é a fanopeia, pois a imagem do poema é oferecida de imediato no contato entre o leitor~performador e o poema. Desse modo,

A imagem na poesia além de ser apresentada como uma experiência sensorial, externa e concreta, também pode ser apresentada como imagens mentais, imagens internas ao sujeito, fruto de imaginação e a partir de experiências. É na imagem mental que a poesia pode sugerir situações sinestésicas. [...] A Fanopeia centraliza a imagem como principal elemento de apresentação poética. O vocábulo, ou o espaço virgem, a disposição das letras num plano, as imagens formadas pelas letras (que por sua vez são desenhos por si só), ideogramas, rabiscos, rubricas, caligrafias, etc.” (PRAZERES, 2016, p. 208-209).

Portanto, trabalharei sobre o nível imagético na pesquisa da palavra e(m) movimento, buscando explorar imagens construídas pelo corpo ao dizer os poemas. A imaginação completa a palavra. Há, desse modo, o desejo de construir camadas de significação e valorizar o gesto na performance de poemas.

Depois de mapear os sentidos por meio da leitura vocalizada e compreender alguns aspectos da poesia de Tavares, iniciei o processo de memorização das palavras poéticas. Trago essa prática de ensaio a seguir.

3.4 A composição da memória das palavras enquanto prática de ensaio

*O olho vê, a lembrança revê,
e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.*
MANOEL DE BARROS,
poeta brasileiro

Após as leituras vocalizadas de *Ritos de Passagem* escolhi, dentre os 24 poemas desse livro, trabalhar com a memorização de 12: *A abóbora menina*, *O mamão*, *A manga*, *Circum-navegação*, *O amor impossível*, *Boi à vela*, *Rapariga*, *Exacto limite*, *Colheitas*, *“Desossaste-me...”*, *“para Ana...”* e *Cerimônia secreta*, pois, nesse momento da pesquisa, seria mais possível explorar intensamente metade dos poemas do que todos os 24 poemas do livro, visto que cada poema oferece múltiplas possibilidades de experimentação. A opção por investigar os poemas selecionados se deu a partir da exposição ao material poético de Tavares. Desse modo, segue o mapeamento de algumas características presentes na poesia de Tavares, que me interessam investigar em performance:

- Poemas com traços descritivos/narrativos: *Rapariga*, *Exacto limite*, *O amor impossível*, *Circum-navegação*, “*para Ana...*”, *Boi à vela* e *Cerimónia secreta*
- Poemas sinestésicos: *A manga* e *A abóbora menina*
- Poema com metáfora dos frutos: *A manga*, *A abóbora menina* e *O mamão*
- Poemas que tratam de cerimônias de passagem: *Rapariga* e *Exacto limite*
- Poemas que abordam a transformação do corpo: *Rapariga*, *Exacto limite*, *Colheitas*, “*Desossaste-me...*”, *Circum-navegação* e *Cerimónia secreta*

A ideia de compor a memória desses poemas surgiu como um momento de apre(e)nder a sequência de palavras, aproximando-me das demandas da performance, e dialogar com a perspectiva da abordagem pragmática. De acordo com Sulian Vieira no artigo *Composição da Memória: a letra, o corpo e a palavra em cena* (2015), os processos de composição da memória de materiais textuais precisam sair da periferia das práticas teatrais e passarem para os processos de ensaio. A memorização do texto é um procedimento importante que está em profunda relação com o *como* a palavra se manifesta em cena.

A composição de memória dos poemas escolhidos ocorreu entre os meses de outubro e novembro de 2016, no Núcleo de Dança⁴¹ da UnB, com ensaios uma vez por semana (com duração de cerca de duas horas cada). A maioria dos poemas foi apre(e)ndida na relação com o meu corpo, deixando-o ressoar, visto que “a memória é um processo de composição em torno da relação corporal com o objeto memorizado” (VIEIRA, 2015, p. 23). Alguns poemas, como “*Desossaste-me...*”, já haviam sido memorizados antes dessa prática. No entanto, essa memorização não ocorreu de forma programada: depois de ler o mesmo poema tantas vezes, já o sabia de cor.

Algumas estratégias são sugeridas por Vieira para apre(e)nder e memorizar a sequência de palavras dos poemas, como, por exemplo, a leitura de trechos para que seja repetida em voz alta e o registro do poema em áudio para que seja reproduzido e apre(e)ndido por meio da escuta e não da visão. Além disso, enquanto compomos a memória do poema, sugere-se: não hierarquizar as palavras, realizando uma leitura com poucas variações sonoras; desconsiderar ou evitar as pausas propostas pelo texto: vírgula, ponto, etc., pois propõe-se que a pausa seja pautada pela respiração que é da ordem do fluxo; memorizar a sequência de palavras sem se fixar no significado ou intenção para que mais adiante haja uma abertura para a multiplicidade de sentidos.

⁴¹ Toda a pesquisa prática ocorreu no Núcleo de Dança, espaço composto por duas salas com jardins internos, administrado pela DEA/DAC, situado no SG 10, ao lado do Departamento de Música da Universidade de Brasília.

O procedimento de composição de memória sugerido por Vieira difere do modo como eu estava habituada a decorar o texto para a cena ou qualquer outro tipo de texto. Além da repetição em voz alta, utilizava-me da escrita que organizava e dividia o texto por blocos de ideias e intenções⁴². Desse modo, quando me lembrava da sequência de palavras, essa memória estava ligada à espacialidade ocupada pela escrita na página do livro.

Na abordagem pragmática da memorização dos poemas, fui repetindo cada sequência de palavras por partes. Por vezes, percebia-me apre(e)ndendo e deixando a impressão vir, colorindo as palavras... Segue registro do dia 20/10/2016 do caderno amarelo:

Dificuldade em memorizar de forma “neutra”, ainda mais quando me coloco em movimento. Falei o texto andando pelo espaço: linhas retas, diagonais, de costas, andando rápido, correndo... Busquei ter como parâmetro a respiração, era ela quem pautava as pausas do texto. Às vezes me ative no sentido do poema ou no que ele fazia vibrar em mim, assim que percebia isso, buscava voltar para a forma “neutra”, mas havia o desejo de deixar as palavras inundar as emoções que me provocavam...

A dificuldade relatada acima está associada ao desejo de realizar os sentidos no corpo por meio da voz, uma espécie de ansiedade de significação. No entanto, foi preciso ter calma para apre(e)nder as palavras, nesse momento, sem intenção. A palavra articulada, por meio da sequência de vogais e consoantes, promove uma certa dança coreográfica da língua. As palavras dançam e é difícil não seguir os movimentos dessa dança. Acredito que esse modo de trabalho entre memória e palavra me ajudou a pensá-la partindo da relação com a produção/recepção sonora do meu próprio corpo no espaço.

Ao abordar a memorização de forma mais pragmática percebi que a minha relação com a palavra se tornou mais fluida, pois a percebia ocupando os espaços do meu corpo e projetando-se no espaço físico ao redor. Assim, a evocação da palavra já a colocava numa situação de exploração sonora-cinética-espacial. Desse modo, a memorização dos poemas de Tavares tornou-se parte do meu processo de ensaio e de pesquisa com a palavra e(m) movimento. Considero, pela minha experiência com essa prática de composição, ter apre(e)ndido as palavras numa relação mais próxima com o meu corpo, em movimento, em ação.

Após ter a memória dos poemas apre(e)ndida, iniciei o processo de experimentações e explorações dos poemas que envolviam aspectos acústicos, cinéticos, visuais e espaciais, o qual será explicitado a seguir.

⁴² No teatro, principalmente na prática de atuações realistas, as intenções estão relacionadas aos objetivos das personagens.

3.5 A *intuição amorfa* como processo criativo

*Lembra o tempo
em que você sentia
e sentir
era a forma
mais sábia de saber
E você nem sabia?*
ALICE RUIZ,
poetisa brasileira

*[...] Melhor um cheio de dentro
Que não conheces, um faltar-se
De um nada conhecimento
Do que um vazio de luto
Um casca sem os frutos
Pele sem corpo, ou ossos
Sem matéria que os sustente.*
HILDA HILST

A primeira vez que ouvi a expressão *intuição amorfa* foi na disciplina de Direção Teatral, no Departamento de Artes Cênicas da USP, com o professor, diretor e encenador do Teatro da Vertigem, Antônio Araújo. Tal expressão foi cunhada pelo diretor teatral britânico Peter Brook (1994) e se refere ao momento de experimentação livre e não-direcionada, em que o artista se coloca a partir de sua própria experiência com o material experimentado, no meu caso, com o livro de poemas *Ritos de Passagem*.

Busquei reconhecer os limites do meu corpo: até onde minha voz alcança uma determinada intensidade ou quais demandas de movimento a palavra me solicita e até onde o meu corpo consegue ir. Neste momento, o objetivo era deixar o corpo o mais receptivo possível. A tarefa pode parecer fácil, mas não é. Acreditamos ter o controle, queremos, em certa medida, o controle. Estar aberta e surpreender-me na ação das minhas próprias vísceras (ZUMTHOR, 2007), deixar-me afetar pelo som e pelo movimento do meu corpo incorreu em algumas resistências, advindas de dificuldades de não saber ou não reconhecer que eu sabia, que estava me propondo a experimentar a partir de um conhecimento não muito organizado, um conhecimento que partia do sentir e do saber do corpo.

Este momento de experimentações e explorações ocorreu entre o final do mês de fevereiro e o final do mês de maio de 2017, também no Núcleo de Dança da UnB, com ensaios duas vezes

por semana de cerca de duas horas cada. A busca por caminhos possíveis na exploração da palavra poética partiu das referências adquiridas anteriormente, de experiências vividas em aulas de voz e movimento e em processos criativos que pude vivenciar em algumas composições cênicas no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Alguns dos procedimentos de trabalho com os poemas de Tavares serão explicitados a seguir. Algumas dessas práticas foram reformuladas por mim a partir da pesquisa entre voz, palavra, movimento, imagem e espaço no contexto desta pesquisa de Mestrado.

RESPIRAR E OCUPAR O CORPO!

A respiração consciente⁴³ e o silêncio se tornaram práticas de pré-ensaio. No entanto, aos poucos percebi que esse *antes* já era o começo, pois essas práticas já instauravam um campo de presença para o trabalho com os poemas, visto que me traziam para a ação de inspirar e expirar com foco e atenção. Descrevo a seguir como se dava o trabalho com a respiração consciente sentada (essa prática também pode ser realizada deitada):

Senta-se no chão, apoiando-se nos ísquios⁴⁴. Em seguida, movimenta-se o eixo do tronco da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, buscando equilíbrio e perceber se a coluna vertebral está alongada. Os ombros devem estar um pouco para trás e para baixo. Deve-se pensar no crânio como uma ossatura que se encaixa na cervical e manter o queixo paralelo ao chão. Os olhos ficam entreabertos e o olhar pousado a frente. A partir dessa primeira conscientização corporal, faz-se o seguinte exercício respiratório: inspira-se naturalmente pelas narinas (a inspiração é passiva), apenas deixando o ar entrar. Faz-se uma pausa e deixa-se o ar sair pela boca bem devagar, abrindo a glote para que se ouça o som do ar sendo expelido.

A respiração consciente pode ser realizada com uma produção clara de som, geralmente com a vogal [a], ou não. Percebo que a prática com o som do ar sendo expelido pela boca me conecta mais com a ação presente, pois eu tenho um foco de atenção. Assim, ao me conectar com a ação, tomo consciência do estado do corpo para o trabalho com os poemas, ou seja, se estou mais ou menos disponível para esse trabalho. A partir dessa consciência, sentia-me pronta para *começar*. As experimentações iniciais se deram de dois modos:

a) do movimento à palavra: começava caminhando, usando a respiração como pulsação e a partir disso deixava um poema surgir, enunciando-o; Do mesmo modo, buscava dizer um poema

⁴³ A respiração consciente é uma prática que experimentei em vários contextos, como: aulas de voz e movimento no curso técnico em Teatro do Conservatório Carlos Gomes de Campinas, na graduação em Artes Cênicas na USP e está relacionada a práticas de yoga e de meditação.

⁴⁴ O ísquio é um osso que constitui a zona inferior da pélvis (quadril) e que apoia o corpo quando estamos sentados.

parada, provocando o equilíbrio/desequilíbrio do corpo, percebendo como a palavra a partir do movimento também sofre alterações. A mudança de eixo provocava instabilidade e por consequência a palavra adquiria novas cores e formas;

b) da palavra ao movimento: começava dizendo um poema, tendo como pausa apenas meu fluxo respiratório e, a partir daí, ia me movimentando. Desses procedimentos, imagens corporais e sonoras iam sendo construídas.

Outra proposta de trabalho com os poemas foi a repetição. Desse modo, experimentei e explorei também movimento e palavra ao mesmo tempo: repetindo-os em fluxo. O objetivo era ver o que surgia da repetição tanto do poema quanto da ação.

Aos poucos fui percebendo que o movimento foi surgindo como anúncio da palavra porque eu também estava trabalhando com o imaginário que tinha dos poemas a priori. Então, o corpo, por meio de gestos e/ou movimentos, antecipava um sentido compondo uma imagem no espaço. De todo modo, a princípio, esse anúncio aparecia de forma sutil: um movimento de cabeça, um gesto pequeno que partia das mãos, por exemplo. Ao mesmo tempo, o som da minha respiração surgia como a antessala da palavra, como impulso primeiro para dizer. Explorei o sopro (o som da expiração), o sibilar e a palavra sussurrada. Assim, aos poucos, colocava-me no campo da investigação da palavra poética em performance.

Esboçava-se um jogo entre imagem, poema e movimento. Os poemas ao serem enunciados, coexistiam numa relação entre som, sentido (como significado e como sentido físico/corporal) e imagem. Essa percepção se deu a partir da experiência com as imagens de alguns poemas, como *Circum-navegação* e “*Desossaste-me...*”, onde o espaço do corpo é o espaço da composição/decomposição da imagem do feminino.

A relação entre meu corpo, a palavra e o espaço também foi investigada a partir de um exercício realizado no mês de março de 2017, descrito a seguir:

Ia de um ponto a outro do espaço, dizendo um poema (desconsiderando a pontuação), me atendo ao ponto de referência inicial e final no espaço. Quando chegava em um dos pontos, parava de dizer o poema e escolhia um novo ponto referencial e continuava ou iniciava o poema novamente.

Aos poucos, o som da minha voz ia tomando o espaço e eu ia trabalhando com alguns parâmetros do som⁴⁵, como altura, duração e intensidade. Essa investigação se deu em busca de criar camadas de significação a partir da própria voz e do deslocamento do meu corpo no espaço, tendo o tempo (rápido ou lento) de uma trajetória como mobilizador da palavra em performance. O trabalho com a projeção da voz e do texto poético no espaço (perto/longe) favoreceu a experimentação de dinâmicas sonoras e a comunicação dos sentidos dos poemas, que até o momento estavam sendo explorados em todas as suas múltiplas possibilidades.

Procurei desenvolver a compreensão de que o primeiro impulso para dizer a palavra não é o fim e nem deve limitar o trabalho por vir: esse foi um dos maiores desafios neste momento da pesquisa porque, por vezes, via-me querendo resolver a performance de um dado poema esteticamente. Quando percebia isso, parava e retomava o fluxo de experimentação, pois não havia o que ser resolvido, somente o que ser experimentado nesse ponto do processo. Não havia, portanto, nessa fase a intenção de fixar os sentidos, pois tinha como objetivo abri-los. Isso não é uma tarefa fácil porque somos habituados a resolver as coisas, a estar sempre um passo à frente de onde estamos.

Com essas práticas percebi que alterava a dinâmica tempo-ritmo dos poemas, assim como seus sentidos. Ao experimentar com o meu corpo os poemas, ia compondo imagens em relação com o espaço. Nesse momento, mais exploratório, estava buscando possibilidades de contato com os poemas em performance, buscando ver o que surgia das minhas proposições amorfas.

Descobri junto ao poema *Circum-navegação* (TAVARES, 2011, p. 39) outras formas de usar a palavra e trazer o universo de sentidos presentes no poema. O trabalho com a sibilização⁴⁶, a duração e a intensidade do som me fizeram esticar a sílaba inicial da palavra *Circum-navegação*, título do poema, ao máximo, trazendo a imagem de uma abelha a partir do som. A sibilização se deu de forma constante e alternada, como demonstrado a seguir: *sisisisisisi zizizizizizi sisisisisisi zizizizizizi, sisisisisisi Circum-navegação*. Segue o poema:

⁴⁵ De modo simplificado, os parâmetros do som são propriedades que definem a sua forma ou como nós o percebemos e tem algumas características, como intensidade (fraco/forte), duração (curto/longo), altura (grave/agudo), timbre (qualidade sonora-vocal).

⁴⁶ A sibilização refere-se à ação de produzir som agudo e contínuo, assoprando.

CIRCUM-NAVEGAÇÃO

Em volta da flor fez
 a abelha
 a primeira viagem
 circum-navegando
 a esfera

Achado o perímetro
 suicidou-se, LÚCIDA
 no rio de pólen
 descoberto.

Ao mesmo tempo em que ia entrando na palavra através da sibilância, o meu corpo ia se movendo, buscando dialogar com uma ideia de circularidade nesse poema: sobre o próprio eixo do corpo, mantendo os pés fixos no chão, ia ampliando, aos poucos, o movimento circular que principiava pelo tronco. Zumthor nos diz que “nenhum gesto é pontual, sempre traça um percurso, que é também duração: haveria um ponto no traçado, um instante na duração, onde o sentido emerge, atinge sua plenitude, se subtrai?” (2010, p. 219). Assim sendo, percebi que para o gesto e/ou o movimento produzir sentido era preciso fazer com que ele durasse no tempo, que ele ganhasse um ritmo. Neste momento da pesquisa, fazer o sentido emergir na relação do corpo em movimento, não foi tarefa fácil, pois minha atenção estava dirigida para muitos aspectos. Contudo, considero que a busca e o encontro/desencontro fazem parte do processo de investigação.

Quase todos os poemas de Paula Tavares no livro *Ritos de Passagem* possuem títulos, quando não o trazem, antecede ao poema um provérbio ou uma dedicatória. O título anuncia o poema por vir. Vejo-o como uma forma condensada do poema, o qual também se mostra como uma forma condensada carregada de multiplicidades de sentidos. Assim, os títulos funcionam e proporcionam a experiência da potência da síntese da síntese, visto a natureza sintética dos poemas. O trabalho com o título do poema *Boi à vela*, por exemplo, fez-me buscar um jogo com a palavra dentro da palavra: b[oi] e [oi], que se desenvolveu em outros poemas também, como na performance do poema *Rapariga*, que será explicitada no subcapítulo seguinte. Esse jogo fez com que eu começasse a esboçar algumas dinâmicas e sentidos para além daqueles no poema, mas que estavam em profundo diálogo com ele.

Percebo que fixar o sentido de antemão não ajuda na pesquisa nas diversas possibilidades que o poema traz. Portanto, optei por deixar o corpo soar, esgotar as possibilidades para daí, sim,

realizar escolhas. A partir desse primeiro momento exploratório percebi que havia um desejo pulsante em trabalhar os poemas a partir das demandas do corpo em performance.

Fui mergulhando aos poucos no universo de cada poema e, a partir dessa pesquisa, percebi que estava trabalhando na relação: voz/movimento - espaço - sentidos - imagem - imaginação. A respiração estava funcionando enquanto pulsação.

Na busca de experimentar as amplitudes e minimitudes do meu corpo na relação com a palavra poética, fui percebendo que a gestualidade se promove a partir do olhar, das sensações geradas no corpo pelo contato com o poema e pela escolha de alguns sentidos que são trazidos à tona pela percepção dessas sensações. Também percebi que precisava trabalhar a minha imaginação em relação aos poemas, ativá-la para produzir sentidos em primeira instância para mim.

Assim, entre os meses de abril e junho de 2017, a professora Sulian Vieira esteve em alguns ensaios (03 e 04 de abril, 05 e 19 de maio e 02 de junho) e fez algumas provocações referentes às atitudes e aos blocos de sentidos no intuito de resolver dificuldades referentes à presença, à gestualidade e ao olhar, no intuito de fazer com que eu me conectasse com a ação realizada em performance. As atitudes podem ser definidas como os modos por meio dos quais as intenções ou desejos são realizados/atualizados. Desse modo,

As intenções podem ser expressas por verbos no infinitivo, como expressamos objetivos, enquanto as atitudes são comumente mais relacionadas a advérbios ou locuções adverbiais, posto que nos remetem à determinados estados de presença, posicionamentos das personagens diante das diferentes situações. Assim, as atitudes associadas às intenções produzem as ações (LIGNELLI; VIEIRA, 2017, p. 9).

O trabalho com as atitudes e os blocos de sentidos parte de perguntas de ordem pragmática como: O que acontece no poema? O que ele faz? O que ele provoca? Desse modo, busca-se explorar a atitude da palavra poética em tensão com os sentidos dentro de cada poema. Essas perguntas provocativas fizeram com que eu buscasse me conectar com a ação realizada e comunicá-la à plateia.

Acredito que a dificuldade em relação à presença e ao olhar em performance adveio do fato de eu não estar considerando, até o momento, a plateia na pesquisa entre os poemas e o meu corpo. A partir do momento que eu comecei a dimensionar a presença (ausente) da plateia nos ensaios, criei pontos de apoio no espaço para fazer com que a minha performance dialogasse com um outro, a princípio, apenas imaginado.

A opção por explorar as dimensões performativas dos poemas a partir da pesquisa da palavra e(m) movimento opera um jogo entre imagem, imaginação, olhar. Em busca de trazer à tona atmosferas e imagens por meio do corpo, um campo de sentidos e camadas de significações se interpõem... Desse modo, há uma busca por uma semântica visual, cinética e sonora em performance, a qual será explicitada a seguir.

3.6 Quatro poemas em palavra e(m) movimento: *Rapariga, A manga, Exacto limite e Colheitas*

O processo de composição da performance dos poemas *Rapariga, A Manga, Exacto Limite e Colheitas* se deu a partir da produção de conhecimento *em situação*, ou seja, é do ensaio, do contato corpo a corpus (de poemas) que surge a pesquisa. Em consonância com Antônio Araújo, compartilho da ideia de que “o processo questiona o saber adquirido, desestabiliza os modos de percepção, reinventa as formas da experiência e faz com que sejamos, amorosa ou impiedosamente, críticos de nós mesmos” (2012, p. 108). Neste trabalho, o caminho da investigação se dá por atravessamentos, conexões, desmontes, reconexões. Como um mapa aberto está suscetível de receber modificações ao longo do percurso.

É na sala de ensaio, sob o imperativo do aqui-e-agora que as reflexões provisórias são construídas, no espaço do desconhecimento e de conhecimentos instáveis e incertos, mas que, aos poucos, vão dando a medida do que o trabalho é feito.

ESTADO DE PESQUISA

Ao trabalhar, nessa fase do processo, com quatro dos 24 poemas do livro, busco aprofundar a pesquisa e mergulhar intensamente na investigação, por meio dos poemas escolhidos. A temática do corpo feminino performatizado, ritualizado, hibridizado se encontra, de certa maneira, em todos os poemas, mas está potencializada em *Rapariga, A manga, Exacto limite e Colheitas* e se oferecem como um desafio para o corpo de uma pesquisadora~performadora. Assim sendo, trago o processo de composição dos poemas citados e reflito sobre a escolha de pesquisá-los em performance sob o viés da palavra e(m) movimento. Retomo os critérios de seleção dos poemas, já citados no início do subcapítulo 3.4:

- Poemas com traços descritivos/narrativos: *Rapariga* e *Exacto limite*
- Poema sinestésico: *A manga*
- Poema com metáfora dos frutos: *A manga*
- Poemas que tratam de cerimônias de passagem: *Rapariga* e *Exacto limite*
- Poemas que abordam a transformação do corpo: *Rapariga*, *Exacto limite* e *Colheitas*

Esta etapa da pesquisa começou em outubro de 2017 e foi até março de 2018 com ensaios duas vezes por semana, de duas horas cada um (mais ou menos) na sala A do Núcleo de Dança, da UnB. O espaço onde a pesquisa se dá também é instância de produção de sentidos, pois o trabalho [entre] dois ambientes trouxe diferentes possibilidades de interação entre a palavra e o movimento e o meu corpo no espaço. A sala de madeira vazia (com espelho) propiciava um espaço amplo para a pesquisa do corpo em performance. Já o jardim interno, com espaço mais reduzido, proporcionava o contato com a terra e uma mangueira. No jardim, o som da minha voz, enunciando os poemas, não alcançava a mesma potência que na sala fechada e oca por dentro:

Figura 6 – Sala A do Núcleo de Dança (Sala de madeira e Jardim)



Fonte: fotos de Adolfo Souza, março de 2018.

Durante este período da pesquisa, filmei o trabalho com uma câmera de celular uma vez por semana, visto que me interessava acompanhar o processo de composição da performance e perceber como o meu corpo construía imagens e dialogava com a palavra poética. Creio que a presença de uma câmera de vídeo nos ensaios colaborou para construir, durante esse tempo, um certo olhar de alteridade sobre a investigação que ia se constituindo. Por ser o meu olhar de fora, a câmera contribuiu com a minha pesquisa, pois era onde o meu olhar se apoiava, meu ponto de comunicação, de direcionalidade da performance. Ao mesmo tempo, o estar dentro~fora se tornou

um modo de pesquisar que se estende por todo o processo. De acordo com Jerzy Grotowski, no artigo *Performer*,

Nos textos antigos é possível ler: Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que olha. Um vai morrer, um vai viver. Preocupados em bicar, e embriagados com a vida dentro do tempo, esquecemos de fazer viver aquela parte de nós que olha. Então, há o perigo de existir apenas dentro do tempo e, de modo algum, fora do tempo. Sentir-se olhado por essa outra parte de si (aquela que parece estar fora do tempo) traz outra dimensão. [...] Trata-se de ser passivo ao agir e ativo ao olhar (ao contrário do habitual). Passivo: ser receptivo. Ativo: ser presente (2015, p. 4).

Assim, compreende-se que a experiência do performer é dupla, ao mesmo tempo, esboça-se uma terceira via, que impede que incorramos em dualismos dilacerantes: o performer está dentro e fora do tempo, pois é sujeito e objeto de sua experiência. Essa atitude perante o processo, a de estar dentro e fora do tempo, parece-me ser um exercício importante para o artista, pesquisador, performer. Viver o trabalho e olhá-lo de forma distanciada contribui para a totalidade (ou não) do que se pesquisa e somente ele, o pesquisador~performer, pode fazê-lo, pois é aquele que vive as contradições do dentro~fora. Portanto, a relação dentro~fora se torna uma relação heterogênea de força consigo mesmo, uma relação de afeto com o processo ao longo do tempo.

Na investigação da performance dos poemas de Paula Tavares por meio da pesquisa da palavra e(m) movimento fiz a opção de deixar que os próprios poemas do livro *Ritos de Passagem* me guiassem nessa busca. Quando, em sala de ensaio, o meu corpo entra em contato com o corpus de poemas escolhido para esse trabalho, vou encontrando, aos poucos, pistas para a composição da performance. Desse modo, a metodologia de pesquisa, nessa fase do processo, emergiu da própria prática, não veio da exterioridade, mas brotou de dentro, do meio de/por onde as coisas pedem passagem, da minha relação/contato com os poemas em ação, dizendo-os, ativando imagens e a minha imaginação, que dialogavam com gestos e/ou movimentos, palavras, olhar e silêncios...

Neste momento do processo, a pesquisa foi se fazendo a partir da formulação de alguns procedimentos de ensaio, visto que me interessava trabalhar as camadas de significações que poderiam surgir do contato entre palavra poética, gestualidade e movimento:

- 1) Enunciação dos poemas memorizados em voz alta: deixar o poema soar e perceber por onde ele quer se mexer.
- 2) Externalização de uma sensação: visual, tátil, gustativa, auditiva ou olfativa, que provoca uma reação por meio da gestualidade e dos movimentos do corpo e do *como* se diz a palavra

em performance. Por exemplo, na performance do poema *A manga* me vem quase todos os tipos de sensações citados anteriormente, então eu realizo uma determinada sensação ou o conjunto dessas sensações por meio de uma ação vocal e/ou cinética.

- 3) Produção de imagens corporais que dialogam com os sentidos, que escolho trazer à tona, dos poemas.
- 4) Ativação da imaginação por meio da evocação de imagens: aqui a palavra, o gesto e o olhar constroem espaços, objetos e o outro em performance. Por exemplo, na performance do poema *Exacto limite* quando digo o primeiro verso “A cerca do Eumbo estava aberta”, antes de o dizê-lo construo a imagem da surpresa e do espanto de ver a cerca do Eumbo aberta e isso se realiza através do olhar e de um gesto que se abre ao mesmo tempo que enuncio esse verso. A performance desse poema será explicitada mais adiante.
- 5) Percepção de como a palavra e o gesto dialogam e/ou se conectam e como cada relação potencializa os sentidos dos poemas em performance

Um modo de fazer se esboça.

Ao longo da pesquisa, observei algumas relações possíveis entre a palavra enunciada e a gestualidade. O mapeamento dessas relações, assim como suas definições e alguns exemplos de como se realizam podem ser verificados abaixo:

1. <i>Acentuação</i>	Ato ou efeito de colocar em destaque ou dar uma ênfase maior ao que se diz por meio do gesto. Por exemplo: na performance do poema <i>Rapariga</i> , que será analisada mais adiante, quando digo os versos finais “Uma vaca sagrada / concedeu-me / o favor das suas tetas úberes”, o gesto das tetas grandes e pesadas se transformam em leves e embaladoras. Assim, acentua-se o que se diz por meio da gestualidade.
2. <i>Acompanhamento</i>	Ato ou efeito de ir junto: o dizer e o gesto são concomitantes e acontecem ao mesmo tempo, não necessariamente, há ilustração por parte do gesto. Palavra e gesto podem se justapor ou não.
3. <i>Anúnciação</i>	Ato ou efeito de demonstrar um sentido ou trazer alguma atmosfera do poema, antes de dizê-lo, por meio do gesto. A anúncioção funciona na pesquisa como uma espécie de preâmbulo da performance em si do poema.
4. <i>Continuidade</i>	Ato ou efeito de o gesto continuar, prolongar ou perdurar o sentido do que se diz: o gesto como extensão do sentido da palavra no tempo. O gesto funciona aqui, às vezes, como um eco da palavra.
5. <i>Contraposição</i>	Ato ou efeito de o gesto criar oposição ao que se diz, criando camadas de significação.
6. <i>Ilustração</i>	Ato ou efeito de o gesto exemplificar o que se diz.
7. <i>Justaposição</i>	Ato ou efeito de o gesto e o que se diz serem realizados juntos, mas manterem seus sentidos independentes e dialogarem entre si. Essa relação dialoga com a relação de acompanhamento.

8. <i>Sobreposição</i>	Ato ou efeito de o gesto acrescentar um sentido ao que se diz, isto é, não há contraposição, uma nova camada de significação surge nessa relação.
9. <i>Substituição</i>	Ato ou efeito de o gesto tomar o lugar do dizer.

O mapeamento acima surge da observação do trabalho com a composição da performance dos poemas em sala de ensaio, na busca de fazer emergir camadas de significação na pesquisa entre palavra e(m) movimento. Algumas dessas possibilidades foram pensadas a priori, outras surgiram durante a composição, outras foram observadas através das filmagens dos ensaios. As relações não ocorrem isoladamente, elas se interpõem umas às outras. Desse modo, o corpo tem a incumbência de trazer à tona alguns sentidos dos poemas. O imaginário que se tem dos poemas e a palavra enunciada, nessa experiência, funcionam como ativadores da gestualidade.

Assim, ao enunciar cada poema por meio da voz, a materialidade do som se abre para os amplos sentidos das palavras, das imagens e significações, de impressões e sensações que transformo em movimento e que retornam à palavra, trazendo modificações semântico-sonoras. O contato com cada poema propõe um modo de performá-lo, compreendidos como universos múltiplos e singulares, os poemas de Tavares fazem surgir respostas emocionais que são conectadas a imagens, ações, modos de trazer a palavra em performance.

Pesquisa, portanto, lançando mão de imagens, sons, narrativas, corpos, palavras (que são corpos que se exprimem, como diz Novarina), no intuito de potencializar os afetos no encontro com os poemas do livro *Ritos de Passagem*. Assim, ao construir imagens e atmosferas com o meu corpo (palavras, gestos, ações), busco evocar possibilidades de enunciar e anunciar o universo poético de Tavares, mais do que apresentar afirmações categóricas, trago rastros da experiência (inverdades experimentadas).

Desse modo, faço, a seguir, uma reflexão sobre o objeto estético em processo composicional. Trago, para cada poema performado, o mapeamento de planos acústico-cinético-visuais, visto que havia uma procura por uma semântica acústica, cinética e visual em performance. Deixo claro que a proposta debruça-se sobre a qualidade do gesto cinético e vocal bem definidos.

Ao entender que fiz uma opção pela performatividade da palavra e(m) movimento, busco compreender *como* o processo de composição da performance foi sendo construído e que conexões foram se estabelecendo pelo caminho da pesquisa. A apresentação da performance ocorreu no dia 12 de março de 2018 na Sala A do Núcleo de Dança. Contudo, vale ressaltar que tive a presença de algumas pessoas assistindo a composição da performance ao longo dos ensaios. Os poemas foram performados sem marcações definidas de início e fim.

Rapariga: o corpo performatizado

Rapariga é um poema que me oferece muitos desafios, pois, enquanto forma condensada de uma poética de sentidos, sons e imagens, proporciona um outro tipo de tempo, diferente do da prosa, por exemplo, para o corpo em performance. Percebo que cada verso e/ou estrofe desse poema contém uma narrativa, proporcionando um tempo curto para fazer as passagens e mudanças de estados corporais de um bloco de sentidos/ações para outro. Deparo-me, assim, com a necessidade de imprimir um impulso novo a cada nova enunciação da “rapariga”, enunciação esta que traz um novo fato sobre a sua condição. Há, desse modo, uma busca por mais fluidez, mesmo quando há fragmentação, no todo do meu corpo em jogo.

Segue o poema *Rapariga* (TAVARES, 2011. p. 49) para que seja lido mais uma vez:

RAPARIGA

Cresce comigo o boi com que me vão trocar
Amarraram-me às costas a tábua Eylekessa

Filha de Tembo
organizo o milho

Trago nas pernas as pulseiras pesadas
Dos dias que passaram...
Sou do clã do boi —

Dos meus ancestrais ficou-me a paciência
O sono profundo do deserto,
a falta de limite...

Da mistura do boi e da árvore
a efervescência
o desejo
a inquietude
a proximidade
do mar

Filha de Huco
Com a sua primeira esposa
Uma vaca sagrada
concedeu-me
o favor das suas tetas úberes.

A atmosfera pastoril da região da Huíla, sul de Angola, faz-se presente nesse poema. Os povos dessa região tem o boi como dote de casamento. A tábua Eylekessa é usada para garantir a

postura física das meninas. Tembo⁴⁷, personagem conhecida da mitologia angolana, aparece no poema para referenciar a linhagem à qual pertence a personagem rapariga: “Sou do clã do boi”. A tradição encontra na poesia novos caminhos possíveis por meio do lirismo. O eu lírico “rapariga”, apresenta-se em primeira pessoa, trazendo à tona e re(visitando) os sentidos de uma realidade por meio do presente da enunciação do sujeito poético.

Entre a tradição, a linhagem a qual o corpo da mulher precisa se atrelar na sociedade, e a liberdade, esse lugar que parece estar, na poesia de Tavares, para além do que nos cerca, busco trazer para a performance um lugar de contradição por meio da pesquisa da palavra e(m) movimento, abrindo o trabalho para as diversas camadas de significação que podem ser construídas por meio dessa relação. Desse modo, não busco negar a presença da tradição, nem apontar a vida fora dela como o melhor lugar para se estar. A tradição tem seu peso para o corpo feminino: isso está expresso no poema. Ao mesmo tempo, é o que permite a construção do sentimento de identidade. Então, o corpo e o desejo de ir/permanecer, em performance, ficam *entre*.

Para a performance do poema *Rapariga* optei por trabalhar mais estática: explorei a imagem do boi, da árvore e da vaca. Busquei deixar os movimentos o mais definidos possível, pontuando quando um gesto começa e quando ele termina. Palavra e gesto marcam onde tem pausa, silêncio, sussurro, suspiro (que sai como um sopro de ar e com intenções variadas). Explicitarei a seguir como isso foi se dando. Para tanto, dividirei a composição da performance desse poema em três momentos: 1) Anúnciação: *entre* a menina e o boi; 2) Contradições: *entre* ser boi e ser árvore; 3) *Entre* o peso e a leveza das tetas.

1) Anúnciação: *entre* a menina e o boi

Recebi a imagem abaixo de uma das mulheres da plateia que assistiu a apresentação da performance no dia 12 de março de 2018. Após duas semanas e meia, ela me enviou essa imagem, por meio de um amigo em comum. Segundo a espectadora, a ilustração *Menina carregando touro*, do artista bielorrusso Vladimir Fokanov, tinha relação com o meu trabalho. Trago a imagem em questão, pois privilegio as conexões geradas pelos poemas em performance, conexões que vêm se dando desde o começo desta pesquisa.

⁴⁷ Paula Tavares escreveu um conto sobre a personagem Tembo intitulado *Tembo, a primeira esposa*. O texto está disponível em: <http://m.redeangola.info/palavras-deserto/tembo-a-primeira-esposa/>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Figura 7 – *Menina carregando touro* (2009), de Vladimir Fokanov



Fonte: <https://fokanov.webnode.com/nju-i/#girl-carrying-bull-jpg>. Acesso em: 01 abr. 2018

Durante todo o processo de composição busquei modos de entrar no poema *Rapariga* por meio de uma atmosfera lúdica. Em algumas experimentações apareceu a brincadeira: primeiro o jogo da amarelinha com o caroço seco da manga, depois um desejo de pisar ora sim ora não os quadrados do chão de madeira da sala onde ensaiei e, por fim, a procura pelo boi, como numa brincadeira de esconde-esconde.

Apostei na procura do boi, no jogo entre ser menina e ser boi, na confusão de crescer junto ao boi e se fundir a ele. Assim, acabei construindo uma narrativa, espécie de preâmbulo, em que, sentada junto ao público, a “rapariga” começa a se manifestar a partir de uma respiração de boi, bufando e expelindo ar pelo nariz com força. A seguir, avista o boi, ou pensa que o avista ao longe, e aí começa a brincadeira: a busca pelo boi (esse procurar aparece como uma incerteza se ele está onde parece se ver; como uma brincadeira de criança, onde o boi parece se esconder), procura-o em diversas direções, chama-o: “boi, boi, êêê boiiiiii”, então desiste e se torna o próprio boi, enunciando-se: apresenta a contradição de ser.

A atmosfera poética anterior foi uma das estratégias encontradas para a performance desse poema. O teatro possibilita que imagens e atmosferas sejam criadas e/ou sugeridas por meio do corpo do ator-performador, que ele presentifique o que não está, que ele use de sua imaginação para trazer o que não se vê, mas se vê, diante do outro. Esse trabalho se dá por meio do olhar em jogo com o espaço e o desejo de tornar visível o invisível. A seguir, o momento posterior ao preâmbulo citado no parágrafo anterior:

Figura 8 – A menina boi



Fonte: fotos de Murilo Abreu, março de 2018.

O mapeamento da composição da performance é apresentada da seguinte forma: trago o poema com as escolhas realizadas, escolhas que tocam a pesquisa da palavra e(m) movimento. Reitero que trago os rastros da composição e da performance em si. Os versos do poema estão numerados e são atravessados pelas minhas escolhas em processo ativo de pesquisa. Os colchetes funcionam como uma espécie de rubrica para indicar gestos, movimentos, modos de produção vocal, assim como os sentidos escolhidos para o poema em performance. Segue o mapa da performance, o qual foi experimentado por mim e que pode ser experimentado por quem me lê:

[Apresentando-se] RAPARIGA

[Inspirando profundamente, encho o peito de ar, levanto os braços até a altura da cabeça formando os chifres do boi: o corpo cresce. Constato:]

1. Cresce comigo [quebrar o quadril e a cabeça para trás, a coluna enverga e retornar para frente, permaneço na imagem do boi], o boi com que me vão trocar

[Sentindo a presença da tábua endireitando o corpo para trás: a mudança na postura altera a produção vocal, pois ao comprimir as costelas, as palavras do verso seguinte saem com dificuldade. Estranhamento e incômodo]

2. Amarraram-me às costas a tábua Eylekessa

[O corpo se endireita e alonga-se para cima. Orgulho e felicidade em pertencer à linhagem de Tembo]

3. Filha de Tembo

4. organizo o milho

[Em confidência: baixo e sussurrando para o público. Ainda na postura inicial do boi]

5. Trago nas pernas as pulseiras pesadas

6. Dos dias que passaram...

[O gesto dos chifres na altura da cabeça se abrem/se alargam mais. Com certeza, convicção e orgulho]

7. Sou do clã do boi —

[Inclina-se a cabeça para trás. O corpo entra em desequilíbrio e ocorre um deslocamento: ações mais fluidas, em fluxo. Corre-se para frente, em direção à plateia]

8. Dos meus ancestrais ficou-me [Pausa. O gesto encolhe-se. Com impaciência] a paciência

[Ênfase na palavra “profundo”. As mãos formam uma onda para frente. Com intensidade]

9. O sono profundo do deserto,

[As palmas chocam-se uma contra a outra, ao mesmo tempo se diz o verso a seguir. Com entusiasmo e desejo de ruptura]

10. a falta de limite...

Do verso 1 “cresce comigo” até a constatação “Sou do clã do boi”, verso 7, as ações são estáticas, há movimento, contudo mais na parte de cima do corpo (da cintura para cima). Invisto mais na imagem do boi, em variações da figura 8. As imagens abaixo (figura 9) se referem à performance dos versos 8 ao 10. Os movimentos se dão mais em fluxo, como passagem entre a atmosfera criada nessa primeira parte e a que virá depois.

Figura 9 – Imagens em fluxo: “Dos meus ancestrais...”



Fonte: fotos de Murilo Abreu, março de 2018.

Percebo que até aqui, os gestos estão na seguinte relação com a palavra enunciada:

<i>Anúnciação</i>	Ato ou efeito de demonstrar um sentido ou trazer alguma atmosfera do poema, antes de dizê-lo, por meio do gesto: isso se dá por meio do preâmbulo citado anteriormente: a busca pelo boi como numa brincadeira de esconde-esconde, e através da construção da imagem do animal no corpo da “rapariga” (figura 8).
<i>Continuidade</i>	Ato ou efeito de o gesto continuar, prolongar ou perdurar o sentido do que se diz (o gesto como extensão do sentido da palavra no tempo): entre os versos 8 e 10, os gestos prolongam alguns sentidos que ilustram.
<i>Ilustração</i>	Ato ou efeito de o gesto exemplificar o que se diz: no verso 2, “Amarraram-me às costas a tábua Eylekessa”, o movimento do corpo ilustra o motivo da tábua ser amarrada às costas: para endireita-la e, assim, o corpo se endireita.
<i>Sobreposição</i>	Ato ou efeito de o gesto acrescentar um sentido ao que se diz: observa-se que no verso 8, “Dos meus ancestrais ficou-me a paciência”, o dizer é interrompido em “ficou-me” para que o gesto mostre o tamanho da paciência (curta) e em seguida enuncie “paciência” de modo paciente. Aqui também há uma relação de <i>Contraposição</i> .

Em relação à forma como enuncio os versos, busco me apoiar nos verbos e nas locuções verbais e atentar para as palavras conectadas ao verbo. A palavra aparece sussurrada em um dado momento (versos 5 e 6), há, também, uma busca por encontrar modos de enunciá-la, enfatizando a escolha de alguns sentidos. Ao mesmo tempo, é o gesto que conduz o modo de dizer, é ele que anuncia o que está por vir, reiterando os sentidos e afirmando-os por meio das imagens e atmosferas construídas pelo corpo.

2) Contradições: *entre* ser boi e ser árvore (estar)

Nessa segunda parte da composição da performance do poema *Rapariga*, o corpo fica no meio [*entre*], dividido em dois:

Figura 10 – [*Entre*] o boi e a árvore



Fonte: fotos de Murilo Abreu, março de 2018.

Enuncio os versos seguintes parada (estática) na imagem anterior, no entanto, há pequenos movimentos, os quais são impulsionados pela respiração:

[Os braços estendidos numa diagonal lateral geram tensão: contraposição. O boi está abaixo e a árvore está acima. Como representado na figura anterior. Os versos são enunciados com intensidade e ênfase nas palavras “boi” e “árvore”. O verso é dito ao mesmo tempo que se constrói os gestos da imagem da figura 10. Fatigamento: estou dividida]

11. Da mistura do boi e da árvore

12. A[hhhhhhh: suspiro prazeroso] efervescência

[Desejante]

13. o desejo

14. A[hhhhhhh: resmungo doloroso/penoso] intranquilidade

[O corpo se inclina para frente: desejo de ir, vai e vem sutil, como ondas do mar, a respiração vai se tornando revolta]

15. a proximidade

16. do mar [repetição sonora da sílaba “ar”, no começo como um sopro, depois buscando o ar em desespero: “ar, a, ar, ar” (como um pedido de socorro, necessidade de respirar dentro da palavra “mar”, essa proximidade também é distância)]

Aqui, a imagem corporal (figura 10) cria signos/símbolos para o boi e a árvore: produzindo oposição. Há uma busca por encontrar outras sonoridades dentro de algumas palavras, como quando encontro/procuro o “ar” na palavra mar (verso 16). A relação entre as palavras enunciadas e os gestos se dão da seguinte maneira:

<i>Acompanhamento</i>	Ato ou efeito de ir junto (o dizer e o gesto são concomitantes): na performance do verso “Da mistura do boi e da árvore”, a enunciação se dá ao mesmo tempo em que o gesto escolhido para simbolizar o boi e a árvore.
<i>Anunciação</i>	Ato ou efeito de demonstrar um sentido ou trazer alguma atmosfera do poema, aqui o dizer e o gesto anunciar um sentido: no verso “a proximidade do / mar”, o dizer, repetindo a palavra “ar” em busca de ar, e o gesto, que acompanha essa busca inclinando-se para frente e para trás, anunciam um pedido de socorro.
<i>Ilustração</i>	Ato ou efeito de o gesto exemplificar o que se diz: ao dizer o verso “Da mistura do boi e da árvore”, o corpo traz um gesto que simboliza o boi e outro que simboliza a árvore, esses gestos criam oposição e dividem a “rapariga” ao meio.
<i>Sobreposição</i>	Ato ou efeito de o gesto acrescentar um sentido ao que se diz: no verso “a proximidade do / mar”, o dizer, repetindo a palavra “ar” em busca de ar, e o gesto, que acompanha essa busca inclinando-se para frente e para trás, anunciam um pedido de socorro e trazem uma nova camada de significação, que não está no poema, mas amplia o campo de contradição em que vive a “rapariga”.

Os sentidos que trago estão atrelados a ações que realizo durante a performance desse poema. Realizo algumas ações que remetem ao passado (tradição) e ao futuro (desejo do novo). As mudanças de situação e de estados envolvem uma questão de ordem temporal e ao manter o contato,

por meio da direcionalidade do olhar, constante com a plateia, busco comunicar os sentidos performados pelo corpo.

3) *Entre o peso e a leveza das tetas*

Figura 11 – Entre o peso e a leveza das tetas



Fonte: fotos de Murilo Abreu, março de 2018.

[Da imagem anterior (figura 10), o corpo inclina-se para baixo (figura 11), como se estivesse ninando, embalando o próprio corpo. Movimento de transição que constrói a imagem das tetas pesadas (da tradição) e que se torna, aos poucos, leve (como gesto de agradecimento pela fertilidade), mas firmes e definidas. Ênfase nas palavras: “vaca sagrada”, “concedeu-me”, “favor” e “tetas úberes”. Os sentidos transitam entre a maldição e a gratidão]

17. Filha de Huco

18. Com a sua primeira esposa

19. Uma vaca sagrada

20. concedeu-me

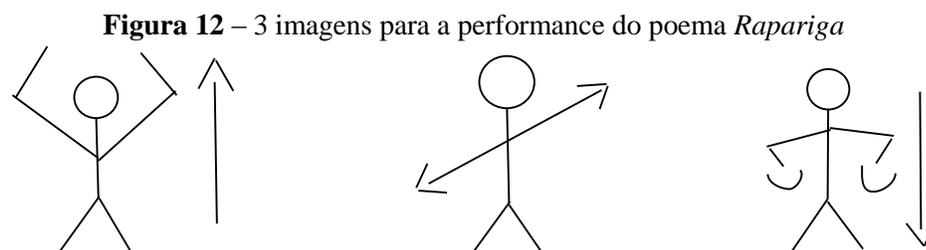
21. o favor das suas tetas úberes.

Há na composição da performance desse poema, como um todo, uma atmosfera mais lúdica. Faço um convite para jogar e estabeleço pontos de tensões entre dureza e suavidade. Busquei um estado de presença que contribuísse para que eu me deleitasse com as passagens e com a imagem

do boi. Essas buscas são tentativas para ampliar as camadas de significações do poema em performance.

Senti dificuldade nas passagens de um verso ou estrofe para outro e tentei compreendê-las como ruptura. Assim, ao percorrer o gesto, deixei que ele tivesse o seu fluxo. Como são muitas ações em sequência, por vezes percebia o gesto se antecipando ou atropelando as palavras. Quando isso acontecia, buscava ativar meu estado de presença, de disponibilidade para realizar as ações propostas. As dificuldades encontradas estão ligadas ao ritmo e ao tempo dentro do poema (de cada verso). Em *Rapariga* há uma concentração forte de tempo e situações, cada verso/estrofe lança-nos a outra situação/acontecimento, devido a curta duração do verso em relação à densidade de informações.

As imagens construídas pelo corpo são importantes, por isso busquei investir na qualidade tônica do boi, da árvore, das tetas da vaca. Então, há a presença de gestos estáticos, de ruptura e gestos de passagem. Assim, busco dar vazão ao entendimento de que a poesia, ao menos a de Paula Tavares, se oferece como uma questão de corpo, pois o corpo está presente de modo performativo na linguagem poética, na disposição gráfica dos poemas, enquanto metáfora do feminino. Assim, a palavra poética gera imagens e me conduz a um movimento ou gesto corporal. Desse modo, percebo que cada parte da composição da performance do poema *Rapariga* se dá pela construção e desconstrução de 3 imagens que possuem vetores de força que equilibram o estar em performance:



Fonte: da autora, março de 2018.

Esses vetores de força indicam relações *entre* o peso e a leveza do corpo performatizado. Na primeira parte, os braços e as mãos estão para cima: trazem a imagem do boi. No segundo momento, o corpo se divide: a personagem rapariga se divide, há dúvida. Na última parte ainda há contradição, mas o peso das tetas (como fardo e fartura) a empurra para baixo. Minha “rapariga” encontra no próprio corpo, em constante transformação, o caminho que a guia em direção a ser e estar no mundo, que também se oferece em estado de transformação. É desse modo que a “rapariga”

se insere no tempo.

As pausas, a entonação, a velocidade e a intensidade da enunciação em conjunto com a corporalidade apresentada influenciam a performance como um todo. O movimento anuncia atmosferas criadas para determinado verso e buscam criar linhas de contradição com o que está sendo dito. No entanto, geralmente, o que percebo é que o gesto afirma e concorda com o que o verso diz, mas logo traz um ponto de tensão sobre o que se diz. O gesto anuncia o que será enunciado, mas quando a palavra chega o gesto se mantém e afirma o que se diz. Segue abaixo outras relações cartografadas:

<i>Acentuação</i>	Ato ou efeito de colocar em destaque ou dar uma ênfase maior ao que se diz por meio do gesto. Por exemplo: quando digo os versos finais “Uma vaca sagrada / concedeu-me / o favor das suas tetas úberes”, o gesto das tetas grandes e pesadas se transformam em leves e embaladoras. Assim, acentua-se o que se diz por meio da gestualidade.
<i>Continuidade</i>	Ato ou efeito de o gesto continuar, prolongar ou perdurar o sentido do que se diz (o gesto como extensão do sentido da palavra no tempo): isso acontece quando mantenho a imagem do corpo envergado para baixo por conta do tamanho das tetas. A imagem se cristaliza.
<i>Contraposição</i>	Ato ou efeito de o gesto criar oposição ao que se diz: também ocorre nos versos “Uma vaca sagrada / concedeu-me / o favor das suas tetas úberes”, pois o gesto das tetas grandes e pesadas se transformam em leves e embaladoras, criando contraposição.
<i>Ilustração</i>	Ato ou efeito de o gesto exemplificar o que se diz: ao falar das tetas úberes, trago a imagem, por meio do gesto, das tetas úberes.
<i>Sobreposição</i>	Ato ou efeito de o gesto acrescentar um sentido ao que se diz: isso também se dá na performance entre os versos 17 e 21.

Há, de todo modo, uma busca para dosar as relações entre palavra e gesto, pois ao trabalhar com as imagens criadas pelo corpo em diálogo com a materialidade da palavra poética de Tavares, há uma procura/desejo de potencializar os sentidos aí percebidos. Assim, na performance do poema *Rapariga*, o gesto/movimento anuncia (preâmbulo), acompanha, sobrepõe-se e, por vezes, contrapõe-se, intensificando os sentidos que serão trazidos pela voz, pela palavra enunciada.

Desse modo, transito entre o que o poema me oferece e o que eu quero oferecer em performance. O caminho é pendular e o tráfego entre percepções visuais, semânticas e sonoras compõem a experiência de composição da performance desse poema.

***A manga*: a sinestesia como provocação estética**

O poema *A manga* metaforiza a mulher e o sexo de maneira sutil e delicada: a manga remete ao corpo, ao sexo, à vagina, ao prazer. Desse modo, a poetisa nos oferece uma descrição minuciosa e de caráter polissêmico da manga. As palavras poéticas despem o corpo da manga, tirando-lhe a pele, saboreando-o e colocando em foco a intensa presença do movimento que desvela a mulher e o prazer pela linguagem. Há a vontade de experimentar, sentir, explorar os sentidos para trazer à tona a experiência do corpo.

Como atualizar a sinestesia presente no poema *A manga* em performance? Apoio-me, em performance, nos sentidos trazidos pela linguagem e nas imagens que esses sentidos suscitam no meu corpo. Para trazer a sinestesia para a performance desse poema, que já é por si sinestésico e repleto de imagens que ativam nossos sentidos físicos, foi preciso investir no cheiro da fruta, no dizer as palavras poéticas comendo-as, como uma carne doce que se oferece ao sabor dos olhos de quem olha e sente o poema em performance. A manga é a “fruta do paraíso / companheira dos deuses” e essa fruta do paraíso, que não é a maçã, traz beleza e sensualidade. A carne exposta é saborosa e é saber que vem do corpo.

No jardim interno da Sala de Dança, local onde se deram os ensaios, há uma mangueira. Acompanhei o ciclo da árvore: a floração, as primeiras mangas verdes, a manga ganhando cor e sabor, sua queda e o apodrecer da fruta, trazendo mau cheiro e insetos. No ápice de sua madurez, a pele da manga é tátil, macia e cheirosa. Por dentro, os fiapos fazem morada e aconchegam o símbolo do princípio: a semente.

Desde que comecei a experimentar o poema *A manga* em performance, surgiu como referência a pintura *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, que apresento a seguir:

Figura 13 – Pintura: *O nascimento de Vênus* (1486), de Sandro Botticelli



Fonte: InfoEscola⁴⁸, 2018.

Essa referência estética me fez chegar à imagem que abre a performance do poema:

Figura 14 – Corpo~manga: em contato com o divino



Fonte: fotos de Murilo Abreu, março de 2018.

⁴⁸ Disponível em: <https://www.infoescola.com/pintura/o-nascimento-de-venus/>. Acesso em: 20 mar. 2018.

Segue o mapa da performance do poema *A manga* para ser experimentado:

[Faço a ação de sentir o cheiro da manga, esse cheiro o encontro no meu corpo, então o cheiro]
A[hhhhhh com prazer, descoberta e entusiasmo] MANGA

[Escondo com as mãos os seios e o sexo, como se estivesse nua em frente ao público. Há alegria]

1. Fruta [pausa] do paraíso

2. companheira [aponta com uma das mãos para o céu, a outra se mantém sobre o sexo] dos deuses

[As mãos fazem o gesto de ir tirando camadas de véus sob o corpo, ir se deslocando em direção ao público. Tudo dito num golpe de ar: do verso 3 até o começo do 8]

3. as mãos

4. tiram-lhe a pele

[saboreando a sonoridade de cada consoante]

5. dúctil

[Explicativa]

6. como, se, de mantos

7. se tratasse

8. Surge [pausa. Com volúpia e aspirando o “ar” da palavra c“arrrr”ne] a carne [mais articulado] chegadinha

9. fio a fio

10. ao coração:

[repetir 4 vezes, intercalando as intenções: leveza e levar]

11. leve

[Aspirar morrrrrno]

12. morno

[mastigar cada sílaba]

13. mastigável

[Em pé, gesto de como se estivesse caçando, procurando. Inspira fortemente. Pergunta]

14. o cheiro [?] [pausa. Sensual] permanece

[Andando cruzando as pernas, como se estivesse caçando]

15. para que a encontrem

[sibilar nas sílabas finais]

16. os meninos

17. pelo fa[hhhh]ro.

A carne que chega “fio a fio / ao coração” torna-se a metáfora do aconchegar-se no lugar onde a vida pulsa, literalmente. No verso 11 “leve”, busco criar ambiguidade para essa palavra, ao trabalhar sobre o significado do substantivo leveza e o do verbo levar no imperativo. O verso 12, “morno”, sai quente e não com o sentido de menos intensidade. “Mastigável”, verso 13, torna-se a experiência de triturar, não a experiência, mas percebê-la bem entre os dentes que a mastiga. Por fim, o que sobra da manga é o cheiro, que permanece, e que ligado ao cio, converte o feminino em caça e caçador.

Na investigação da palavra e(m) movimento o gesto das mãos conduz quase todos os movimentos do corpo em performance e estão em relação com o espaço ao redor. Cada gesto/movimento faz um percurso/trajeto no espaço e tem um tempo de duração.

Figura 15 – Os gestos das mãos como elemento evocador de sentidos em performance



Fonte: fotos de Murilo Abreu, março de 2018.

As mãos apontam, despem, tocam o corpo e é um elemento importante na performance desse poema, assim como o sabor de dizer as palavras e trazer por meio da voz a sutil superfície sonora em sua relação com os sentidos. A transposição desse poema para o corpo em performance permitiu uma maior liberdade para o deslocamento de pausas ou, até mesmo, para a sua inclusão.

Busquei trabalhar com a duração das palavras, estendendo ou encurtando-as ao dizê-las. Esse é um poema em que procurei me deliciar com o dizer, saboreando-o.

Há texturas sonoras, como explicitado no Cap. 2, que são ativadas no momento da enunciação. O som, tridimensional e mecânico, é percebido por nossos ouvidos, mas também por nossa pele que sente e capta as ondas sonoras e suas nuances. Como a construção poemática de Tavares já privilegia essa relação entre som, sentido e sinestesia, busquei trabalhar sobre a construção de signos, símbolos, ampliando e direcionando alguns sentidos por meio do corpo em performance. Não acentuei os recursos de aliteração sonora do poema, pois eles se manifestam à medida que se enuncia as palavras poéticas.

Na pesquisa desse poema surgiram movimentos mais fluidos, em fluxo, com uma dinâmica mais de passagem e continuidade entre um gesto e outro. A performance se inicia com uma imagem estática (figura 14) que se rompe e transforma à medida que o poema vai sendo enunciado. Desse modo, diferente da pesquisa com *Rapariga*, aqui há mais momentos em que o gesto funciona como passagem de um momento para outro. Para mim, foi importante não abandonar o gesto e compreender os momentos de ruptura e passagem na performance de todos os poemas.

Aqui, a relação entre palavra e(m) movimento se deu por anunciação (antes de dizer o título do poema), justaposição (verso 1, primeira imagem da figura 14), acompanhamento/ilustração (versos 2 ao 13) e acentuação/sobreposição (versos 14 ao 17). O jogo entre movimento e palavra poética busca intensificar as camadas de significação escolhidas para o poema em performance:

<i>Acentuação</i>	Ato ou efeito de colocar em destaque ou dar uma ênfase maior ao que se diz por meio do gesto: quando digo o verso “o cheiro permanece”, há ênfase no que se diz por meio da busca pelo cheiro da manga.
<i>Acompanhamento</i>	Ato ou efeito de ir junto (o dizer e o gesto são concomitantes e acontecem ao mesmo tempo). Nesse caso, há ilustração do que se diz por parte do gesto.
<i>Anunciação</i>	Ato ou efeito de demonstrar um sentido ou trazer alguma atmosfera do poema, antes de dizê-lo, por meio do gesto: antes de dizer o título do poema, busco o cheiro e o gosto da manga, cheirando o corpo e trazendo e buscando a mangueira pelo espaço.
<i>Ilustração</i>	Ato ou efeito de o gesto exemplificar o que se diz: entre os versos 3 a 7 as mãos realizam o que se diz no poema, repetindo movimentos como se tirasse a roupa do corpo (ver primeira imagem da figura 15).
<i>Justaposição</i>	Ato ou efeito de o gesto e o que se diz serem realizados juntos, mas manterem seus sentidos independentes e dialogarem entre si: construção, por meio dos gestos, da imagem da Vênus (ver figura 14).
<i>Sobreposição</i>	Ato ou efeito de o gesto acrescentar um sentido ao que se diz: nos versos “para que a encontrem / os meninos / pelo faro”, trago movimentos que remetem ao ato de caçar de uma onça, atenta, em pé, cruzo as pernas para um lado e a cabeça se move para o outro, criando contraposição de movimentos.

Exacto limite: o círculo que contém e expande o movimento de perten[ser]

Como já dito nos capítulos anteriores desta dissertação, há uma relação íntima entre o poema, a escrita e a oralidade na poética de Tavares. Minha relação com o poema *Exacto limite* é engendradora no trânsito entre a performance da letra e a performance do poema no tempo-espaço. Assim, meu corpo é convidado e desafiado a dialogar com a potência dessa relação.

Leiamos o poema novamente:

EXACTO LIMITE

A cerca do Eumbo estava aberta
 Okatwandolo,
 “a que solta gritos de alegria”
 colocou o exacto limite:
 árvore
 cabana
 a menina da frente
 saíram todos para procurar o mel
 enquanto o leite
 (de crescido)
 se semeava azedo
 pelo chão
 comi o boi
 provei o sangue
 fizeram-me a cabeleira
 fecharam o cinto:
 Madrugada
 Porta
 EXACTO LIMITE

Trabalhar em diálogo com a performance da letra e a materialidade da poesia de Tavares é uma forma de entrar em contato com as pistas oferecidas pela própria poetisa para a performance de seus poemas que, nesta pesquisa, dá-se por meio do meu corpo no tempo-espaço. Em *Exacto limite*, o título e o último verso são escritos em caixa alta e alegorizam o “exacto limite”, sugerindo a imagem de uma cerca⁴⁹ ou de um ciclo que encerra sobre si mesmo sua trajetória.

O corpo feminino, no poema, está restrito ao espaço do quintal, “árvore”, e da “cabana” e vive uma cerimônia de passagem, não tendo o controle sobre as ações que sofre. Tavares atinge, a meu ver, formas únicas e singulares de expressão e construção de imagens por meio da linguagem

⁴⁹ A imagem do “cercado” é recorrente nos poemas de Tavares.

poética, reinventando experiências do cotidiano. Trago, a seguir, uma intervenção visual sobre o poema em questão:

Figura 16 – Dinâmicas circulares em *Exacto limite* (intervenções)



Fonte: da autora, março de 2018

A imagem acima é marcada por intervenções gráficas que eu faço no poema e que dialogam com a dinâmica de movimentos em que ele é performado. O espaço circular é explorado em performance e delimita o espaço em que o corpo pode trafegar. O círculo é a única forma que mantém o movimento e ainda o contém, não impedindo o fluxo e o ciclo da vida.

O soar do poema se dá, portanto, numa relação entre a superfície grafada do poema no livro e o meu corpo, lugar onde os sentidos se inscrevem. As imagens construídas a partir do contato com as superfícies semântico-sonoras do poema geram ação: surgem à medida que eu enuncio as palavras poéticas em voz alta.

O “exacto limite” torna-se o [des]limite, pois ao explorar as potencialidades do dizer abre-se espaço para as possibilidades do corpo e da experiência. De toda forma, a imposição ao corpo,

no poema, está lá, cerceando os limites das palavras no papel e na linguagem. Portanto, inicio a performance desse poema andando em círculo e parando algumas vezes, buscando gestualmente o “exacto limite”, aqui o gesto substitui o dizer:

Figura 17 – O “exacto limite” em gesto



Fonte: foto de Murilo Abreu, março de 2018.

Segue o mapa da performance, no qual busquei construir um trabalho sobre a imaginação através do olhar, da palavra e do gesto, que dialogavam com o espaço, o público e a evocação de imagens e atmosferas:

[O gesto das mãos da figura 17 abre e fecha a performance. Ando em círculos, repetindo esse gesto, definindo e tentando entender o “exacto limite”. Vou dizendo, repetidamente, em som não audível: “exacto limite”]

EXACTO LIMITE

[Avisto à frente a cerca aberta, o gesto se abre (figura 18). Constatação com espanto]

1. A cerca do Eumbo estava aberta

[Dizer pausadamente cada sílaba, brincando com o som das palavras, baixo, mas audível. Respeitosamente]

2. Okatwandolo,

[Voz fina, mais aguda e mais alegre também]

3. “a que solta gritos de alegria”

[Mais séria: retomando o gesto inicial]

4. colocou o exacto limite:

[Ser a Okatwandolo. Construir para o público, por meio do meu olhar, a árvore e a cabana, em oposição no espaço]

[Escolher um ponto no espaço e defini-lo como “árvore”. Olhar para o público e entrar em acordo sobre onde está o que digo]

5. Árvore

[Escolher um outro ponto (oposto) no espaço e defini-lo como “cabana”. Olhar para o público e entrar em acordo sobre onde está o que digo]

6. cabana

[Apontar para si, como Okatwandolo e depois cair em si, como menina, apalpando-se e reconhecendo o corpo]

7. a menina da frente

[Indo em direção ao público, para frente. Intrigada, tentando decifrar os enigmas, desconfiada]

8. saíram todos para procurar o mel

[No chão, agachada. Temendo por sua liberdade]

9. enquanto o leite

10. (de crescido)

[Deixar evidente a aliteração do som [s] no verso seguinte. Constatação]

11. se semeava azedo

12. pelo chão

[Levando a mão à boca. Com convicção e espanto]

13. comi o boi

[Gesto de uma das mãos para baixo. Intrigada]

14. provei o sangue

[Mãos em pente, levando a cabeça para trás. Com satisfação]

15. fizeram-me a cabeleira

[Mãos em cruz entre as pernas e indo em direção ao chão. Penosa]

16. fecharam o cinto:

[Pausa. Expelindo o ar pausadamente: o passar do tempo. Constatar]

17. Madrugada

[Pausa. Indicar a porta à frente com o olhar]

18. Porta

[Pausa. Retomar o gesto inicial das mãos (figura 17)]

19. EXACTO LIMITE

A circularidade e a repetição caracterizam o ciclo ao qual a mulher está submetida. “Okatwandolo”, espécie de feiticeira, delimita os espaços corporais por meio da linguagem, dizendo até onde o corpo pode ir. Isso também se dá em performance. A cerca do Eumbo, agregado de habitações, está aberta, mas não indica liberdade, pois algo está por vir: prepara-se um cerimonial para o eu lírico que se enuncia, que impactará na vida daquela que passa por esse ritual.

Assim como no poema *Rapariga*, em *Exacto limite* há a presença de traços narrativos. O tempo verbal é o pretérito perfeito do Indicativo, portanto o que se enuncia faz referência a algo que passou (pelo corpo). No entanto, experimento esse poema no presente, pois esse é o tempo da

performance. O corpo começa em pé, andando em círculos, e termina agachado, pois o espaço corporal vai sendo reduzido aos poucos pela “cerca”, pela “porta”, pelo “cinto” de castidade.

Aqui há um trabalho maior com a imaginação e o olhar: vejo a cerca do Eumbo aberta, mas não posso sair (figura 18), sou a Okatwandolo (quando ela se manifesta), sou a que sofre a cerimônia de passagem, como o boi (figura 19), que na performance do poema *Rapariga* se confunde com a própria personagem, bebo o sangue... E, assim, os gestos reiteram o que se diz, acompanhando o movimento do que é dito, desenhando no espaço as ações e imagens advindas da enunciação.

Figura 18 – A cerca do Eumbo se abre



Fonte: foto de Murilo Abreu, março de 2018.

O estranhamento em comer o boi se relaciona com a imagem construída pela performance do poema *Rapariga*. Em *Exacto limite* há uma outra cerimônia de passagem em que o boi aparece e a “rapariga” come o boi (um outro? ou devora a si mesma?).

Figura 19 – Como o boi

Fonte: foto de Murilo Abreu, março de 2018.

Na performance de *Exacto limite* busquei trabalhar mais os silêncios e as pausas nos movimentos e na palavra enunciada, pois precisava construir as imagens (imaginadas) por meio do olhar e compartilhar os sentidos com o público. Na relação palavra e(m) movimento: os gestos acompanham o fluxo do dizer. O corpo desenha as imagens no espaço, por vezes, ilustrando e afirmando o que se diz em performance. O gesto também delimita o espaço, físico, dos sentidos...

<i>Acompanhamento</i>	Ato ou efeito de ir junto (o dizer e o gesto são concomitantes e acontecem ao mesmo tempo). Nesse caso, há ilustração do que se diz por parte do gesto: palavra dita e gestos ocorrem juntos, ao mesmo tempo. O gesto afirma os sentidos ilustrando-os, seja com imagens que exemplificam o dizer, seja com imagens que simbolizam o dizer.
<i>Anúnciação</i>	Ato ou efeito de demonstrar um sentido ou trazer alguma atmosfera do poema, antes de dizê-lo, por meio do gesto: aqui o gesto abre a performance, repetindo-se de maneira circular, ao mesmo tempo em que o corpo se movimenta em círculo, construindo e delimitando o espaço físico de atuação da performance.
<i>Ilustração</i>	Ato ou efeito de o gesto exemplificar o que se diz. Para cada ação que se enuncia com verbo, por exemplo, “comi o boi / provei o sangue”, há um gesto que procura dar conta do que acontece com a “personagem”.
<i>Substituição</i>	Ato ou efeito de o gesto tomar o lugar do dizer: no preâmbulo, o gesto traz/apresenta o título “exacto limite”, substituindo o dizer pela repetição de um gesto com as mãos (ver figura 17).

Colheitas: o ciclo está no corpo

O poema *Colheitas* não é marcado pela primeira pessoa do singular. Não há singularidade, mas a certeza de um ciclo que se cumpre, pois assim o é quando observamos a natureza. Esse ciclo se impõe sobre o corpo feminino: de 28 em 28 dias...

COLHEITAS

De dez em dez anos
 cada círculo
 completa sobre si mesmo
 uma viagem
 nasce-se, brota-se do chão
 e dez anos depois o primeiro
 forma-se espera e cai
 por gravidade
 ao vigésimo oitavo dia

entre dez e dez anos
 prepara-se
 para a semente
 a terra
 aos vinte surge
 o arado
 a chuva
 o sorriso

ALGUNS ANOS DEPOIS
 ESPERA-SE O FIM
 de vinte e oito
 em
 vinte e oito dias

O ritual de plantio e colheita aponta para outros rituais, os do corpo (feminino): são ciclos dentro de ciclos. Por gravidade a manga cai da mangueira, por gravidade o corpo expele sangue de 28 em 28 dias, por gravidade do corpo grávido nasce outro corpo. Resistir à queda, à força que nos empurra para baixo, para a morte, torna-se inútil. Então, em performance, o corpo gira em torno de si mesmo, nasce do chão e ao chão retorna. Uma intervenção visual sobre a superfície do poema dá a tônica de *como* a pesquisa se deu:

Figura 20 – O poema sob o eixo: duas linhas verticais

COLHEITAS

De dez em dez anos
 | cada círculo
 completa sobre si mesmo
 | uma viagem
 nasce-se, brota-se do chão
 e dez anos depois o primeiro
 forma-se espera e cai
 | por gravidade
 ao vigésimo oitavo dia

entre dez e dez anos
 | prepara-se
 para a semente
 | a terra
 aos vinte surge
 | o arado
 | a chuva
 | o sorriso

ALGUNS ANOS DEPOIS
 ESPERA-SE O FIM
 | de vinte e oito
 | em
 | vinte e oito dias

Fonte: da autora, março de 2018

Tanto o meu corpo em performance quanto o corpo textual poético trazem questões referentes à fertilidade feminilidade e à fertilidade da terra que faz nascer e morrer todos os seres num fluxo contínuo da vida. Segue o mapa da performance:

[Agachada: de cócoras. Anunciar: alegre]
 COLHEITAS

[Passar a mão no chão, formando um oito. Limpa-se as mãos uma na outra]
 [Compartilhamento da descoberta]

1. De dez em dez anos

2. cada círculo

3. completa sobre si mesmo

4. uma viagem

[As mãos empurram o chão para baixo, o corpo sobe]

5. nasce-se, brota-se do chão

[As duas mãos dirigem-se ao ventre]

6. e dez anos depois o primeiro

7. forma-se [pausa] espera [pausa. Os joelhos se flexionam, algo cai por entre as pernas] e cai

[as mãos limpam as virilhas]

8. por gravidade

9. ao vigésimo oitavo dia

[Um giro em torno do próprio corpo/eixo. Com satisfação]

10. entre dez e dez anos

11. prepara-se

12. para a semente

[Um vetor com as mãos para baixo: aterrar. Trabalhar com os sentidos do verbo aterrar e do substantivo (a) terra]

13. a terra

[Girar novamente sobre o próprio eixo e apontar para o céu, sentir antecipadamente a chuva caindo no rosto (figura 21)]

14. aos vinte surge

15. o arado

[Ser a chuva, estar na chuva (figura 21)]

16. a chuva

[Sorrir para o público]

17. o sorriso

[Permanecer sorrindo de braços abertos, ir murchando, o riso se transforma, aos poucos, em tristeza (figura 22). A voz sai a poucos golpes de ar e os braços vão se recolhendo no corpo curvado, que vai voltando à posição inicial: agachado. Os versos 18 e 19 são ditos sem muita energia, em voz baixa, mas audível]

18. ALGUNS ANOS DEPOIS

19. ESPERA-SE O [último golpe de ar] FIM

[retoma-se o movimento inicial, de tocar o chão e limpar as mãos, repete-se os versos seguintes algumas vezes, cada vez mais baixo. A alegria retorna]

20. de vinte e oito

21. em

22. vinte e oito dias

Na performance do poema *Colheitas*, a chuva se anuncia por meio do gesto, depois o corpo está sob a chuva e, por fim, diz-se “a chuva”, constatando a sua presença. Há uma relação de anunciação e um trabalho sobre a imaginação.

Figura 21 – A chuva no corpo fertiliza a vida



Fonte: fotos de Murilo Abreu, março de 2018

CORPO, TEMPO, CICLO. Abertura e fechamento do corpo na sequência gestual a seguir:

Figura 22 – O corpo define (cumpre o ciclo)



Fonte: fotos de Murilo Abreu, março de 2018

Algo acontece antes (o imaginário que tenho sobre o poema) quando se diz: vou enunciar este poema. Ou vem a palavra num golpe, desnudada, ou vem um movimento anterior, ou vem tudo junto, ou nada acontece e o nada é o começo de algo que não se sabe, mas que está por vir. O processo de composição se dá por descobertas, por investimentos nas qualidades das palavras ditas em relação com a gestualidade. Os movimentos antecedem e sucedem as palavras, transformando-se em gestos, imagens.

A repetição sonora de alguns versos como “de vinte e oito / em / vinte e oito dias” trabalha para compor a ideia de circularidade, de ciclo, imagem tão presente e marcante na obra de Tavares, como podemos perceber até o momento.

Na performance do poema *Colheitas*, busco reverter o espaço da terra para o espaço do corpo, o ciclo da colheita também se oferece a nós, mulheres, por meio da circularidade. Procurei conduzir o imaginário do público por meio da palavra e(m) movimento. Aqui a gestualidade é atravessada pelo *o que* e *como* se diz. Há relações de acompanhamento, sobreposição, substituição, ilustração, anunciação:

<i>Acompanhamento</i>	Ato ou efeito de ir junto (o dizer e o gesto são concomitantes e acontecem ao mesmo tempo): aqui, mais do que nas performances anteriores, o gesto acompanha todo o dizer. Há a presença de algumas pausas que interrompem o fluxo da palavra dita para, assim, potencializar o que se diz. Isso acontece, por exemplo, no verso “forma-se, espera e cai”: depois da palavra espera, faço uma pausa e há um movimento que simboliza a queda.
<i>Anunciação</i>	Ato ou efeito de demonstrar um sentido ou trazer alguma atmosfera do poema, antes de dizê-lo, por meio do gesto: isso acontece depois do verso 17, depois de “o sorriso”. A movimentação lenta do corpo em dialoga com a expressividade facial indicam a decomposição ou desmonte do corpo que retorna a terra, nível baixo, de onde começou a performance.
<i>Ilustração</i>	Ato ou efeito de o gesto exemplificar o que se diz. Aqui os gestos ilustram as palavras, buscando construir uma ideia de fluxo e conexão.
<i>Sobreposição</i>	Ato ou efeito de o gesto acrescentar um sentido ao que se diz. Por exemplo, depois do verso “o sorriso”, os movimentos e a gestualidade do corpo se encaminham para o fim da vida, assim o corpo define e há um peso que empurra o corpo para baixo, para retornar à terra.
<i>Substituição</i>	Ato ou efeito de o gesto tomar o lugar do dizer: depois do verso “o sorriso”, os movimentos e a gestualidade do corpo se encaminham para o fim da vida, assim o corpo define e há um peso que empurra o corpo para baixo, para retornar à terra. Ver figura 22.

Quando a palavra tem autonomia e quando o gesto a tem? O gesto é dependente do texto (poema) ou tem momentos em que é autônomo? A palavra poética precisa do gesto para se dizer? O mapeamento do trabalho faz com que eu reconheça que quando palavra, gesto e movimento se relacionam em busca de compor camadas de significação em performance, os poemas podem adquirir novos códigos expressivos no tempo e no espaço da ação.

Pensando o *como* tudo se deu, a pesquisa entre a palavra e(m) movimento, apresenta-se como uma possibilidade, como uma maneira de experimentar e fazer passar os sentidos dos poemas de Tavares pelo corpo de uma pesquisadora~performadora. É uma tentativa de atualizar os sentidos

em performance e fazer com que a gestualidade, em diálogo com a palavra poética, produza sentidos (novos) ou reafirme aqueles que o corpo do performer deseja privilegiar.

CONSIDERAÇÕES DE PASSAGEM OU EM PERCURSO

*Saio do meu poema
 como quem lava as mãos.
 Algumas conchas tornaram-se,
 que o sol da atenção
 cristalizou; alguma palavra
 que desabrochei, como a um pássaro.
 Talvez alguma concha
 dessas (ou pássaro) lembre,
 cônica, o corpo do gesto
 extinto que o ar já preencheu;
 talvez como a camisa
 vazia, que despi.*

JOÃO CABRAL DE MELO NETO,
 poeta brasileiro

Escrever é um modo de palavrear a experiência, modo de *transcrever* (trans-ver-rever) os acontecimentos e organizar em linha reta movimentos transversais, diagonais, circulares. Escrever é fazer passar e dar passagem para o *como* tudo se deu. Em consonância com o filósofo da educação espanhol Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 21), “quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como [...] nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos”. Assim sendo, na tentativa de nomear o processo composicional da performance dos poemas de Tavares, vejo o percurso desenhado pela escrita como uma possibilidade de experiência para quem lê e reconheço o quão necessário é a reflexão pelo verbo.

A cartografia possibilitou que eu me aproximasse dos poemas por diversas entradas performáticas: leituras, assemblagem, ensaios, performances. No processo, fui reconhecendo as potencialidades da materialidade múltipla da poesia de Tavares: a performance da letra contém índices performáticos que me levam a perceber sua poética como uma poética do corpo que passa e dá passagem para o universo de sentidos contidos em sua poesia.

Fui me dando conta dos fluxos e de como o meu corpo se relacionava com este outro corpo, o livro *Ritos de Passagem*, repleto de vozes e ecos do feminino, de Angola, de palavras que me aproximam da oralidade, do cotidiano e dos ciclos da vida, de imagens oferecidas aos olhos de quem lê, vê, ouve os poemas pelo corpo das palavras no espaço do papel. Esse corpo dialoga inteiramente com o meu, que se diz e movimenta em performance.

A pesquisa se estabeleceu pelo processo de busca por procedimentos de trabalho que dessem conta das motivações iniciais de investigação dos poemas de Tavares por meio da palavra e(m) movimento. O contato com o corpus de poemas de *Ritos de Passagem* me levou a escutá-los atentamente, por meio da minha e de outras vozes, no intuito de perceber como a sua materialidade gráfico-sonoro-semântica provocava meu corpo em performance. Desse modo, assumi uma perspectiva pragmática no contato com os poemas.

A gestualidade em jogo com a palavra poética foi uma das escolhas de ação sobre quatro poemas do livro *Ritos de Passagem: Rapariga, A manga, Exacto limite e Colheitas*. Na procura por possibilidades semântico-acústico-cinético-visuais em performance, os encontros com os poemas se deram por meio de um processo de experimentação ativa. Assim, apoiei-me nas imagens não tão definidas de uma poesia que está ancorada, a meu ver, nas infinitas possibilidades que o corpo tem de se manifestar, seja por meio do corpo textual, do corpo performatizado pelas palavras, do corpo (o meu) que se lança a sentir os poemas por meio de sua própria materialidade sonoro-cinético-gestual.

Os procedimentos foram sendo experimentados aos poucos, de acordo com as demandas do processo. Assim, o trabalho foi se dando no contato com cada poema, visto que, entendidos enquanto um universo de sentidos, cada um propunha e solicitava diferentes modos de entrada em sua performance. Desse modo, foi preciso ver, ouvir, sentir cada poema e ver por onde ele queria se mexer. Com *Rapariga* precisei explorar uma dinâmica mais lúdica e narrativa. Em *A manga* foi preciso ativar o campo sinestésico por meio das referências aos sentidos físicos: tato, olfato, visão e paladar. *Exacto limite* me levou a explorar dinâmicas circulares tanto por meio da palavra dita quanto dos gestos: isso se deu por meio da repetição. Ao mesmo tempo, trazia traços narrativos, assim como *Rapariga*, performatizando o corpo através da cerimônia enunciada. Na performance do poema *Colheitas* foi preciso, novamente, investir o corpo de ciclicidade, “de 28 / em / 28 dias” ou de “dez em dez anos”, e diminuir o espaço da performance para os gestos e movimentos que aconteciam sobre o próprio eixo do corpo, em uma linha vertical que me fez crescer para cima, enquanto me empurrava aos poucos para baixo.

As dificuldades enfrentadas, em performance, dizem respeito ao próprio gênero em questão. A poesia concentra em poucas palavras muitos sentidos e o corpo do performer precisa lidar com a síntese presente nos poemas. Quando percebemos, o poema já acabou e fica a sensação de que não se conseguiu dar conta de sua performance. Assim, a presença das imagens e atmosferas

corporais buscavam fazer com que os sentidos ecoassem por mais tempo em performance, compondo camadas de significação visual-cinético-sonora.

As relações entre palavra e(m) movimento indicam que as conexões podem se dar por contraposições, ilustrações, justaposições, etc. Reconhecer como palavra poética e gesto se interligam favorece na compreensão de que há muitos modos de colocá-los em jogo. Cientes disso, podemos fazer escolhas de acordo e em diálogo com a materialidade dos poemas.

Nos ensaios, o outro, no caso a plateia, foi sendo dimensionado a partir do momento em que comecei a gravar os ensaios com uma câmera de celular: posicionava o aparelho onde estaria a plateia, assim, aos poucos, fui trabalhando com a direcionalidade do olhar em performance, buscando dialogar com uma certa alteridade. Essa dimensão do outro como esse olho que olha e observa ajuda a ativar o desejo de comunicar o *como* percebo e realizo os poemas de Tavares por meio da performance.

No contato com os poemas em diálogo com o corpo em ação, esta investigação estabelece reflexões teóricas, práticas, poéticas, dialogadas, performatizadas. Creio que o estudo desenvolvido nesta pesquisa de mestrado, colaborou para a reflexão sobre o potencial performático da poesia. A discussão foi fomentada a partir do viés da palavra poética que soa e dialoga com o gesto e o movimento corporal. Desse modo, assumo as consonâncias e dissonâncias acústico-cinético-visuais em performance como tentativas de atualizar o universo de sentidos presentes no corpus de poemas de Tavares.

Após as experiências vividas e compartilhadas, reconheço que os sentidos em performance vêm por meio da voz e do corpo que se desenha no espaço por meio das imagens que constrói em diálogo com a palavra poética. São possibilidades que se esboçam, a busca é o caminho, a pesquisa é o percurso.

Desse modo, acredito que a investigação em questão é uma possibilidade dentre tantas maneiras de experimentar e performar poemas. Manifesto aqui o meu interesse de desenvolver outros modos de pesquisar os poemas de Tavares em performance: sem nenhuma gestualidade; com gestualidade corporal expandida ou muito definida; enfrentando o poema com o mínimo possível. Do mesmo modo, continuarei a experiência com os poemas tavianos em contextos diversos. Interessa-me levar e compartilhar a performance com públicos femininos, pois a temática abordada é cara a todas as mulheres e àqueles que se identificam ou querem se aproximar desse universo.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas:

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARAÚJO, Antônio. A cena como processo de conhecimento. In: RAMOS, Luiz Fernando (Org.). **Arte e ciência: abismo de rosas**. São Paulo: Abrace, 2012. p. 105-113.

ARAÚJO, Lara Firmino. **Visualidade na poética de Ana Paula Tavares e Manoel de Barros**. 2012. 98f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, n. 19, p. 20-28, jan/fev/mar/abr, 2002.

BROOK, Peter. A intuição amorfa. In: **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais (1946-1987)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p. 19-22.

CÂNDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

COSTA, Edil Silva. A leitura como performance: a lição de Paul Zumthor. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 1, 2001.

COSTA, Fernanda Antunes Gomes da. **Paula Tavares e a poética dos sentidos**. 2014. 184f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

_____. Os “Frutos Amargos” de Paula Tavares: por entre os sentidos da poesia. **Metamorfoses: Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ**, v. 13, n. 2, p. 128-135, 2015.

DAVINI, Sílvia. O Jogo da Palavra. **Revista Humanidades: Teatro**, Brasília: Ed. UnB, n. 44, p. 37-44, 1998.

_____. O lado épico da cena ou a ética da palavra. Os trabalhos e os dias das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações. **Anais/IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 308-309.

DELEUZE, Gilles. **Abecedário de Gilles Deleuze**. 1988. Disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** – Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** – Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. Performer. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 3, n. 14, p. 1-7, jul. 2015.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 5. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África: Metodologia e Pré-história da África** - Vol. I. Brasília: UNESCO, 2010.

LINS, Daniel. **Estética como acontecimento: o corpo sem órgãos**. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Editora Nacional; Editora da USP, 1972.

_____. Visão, som e fúria. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e para Louis de Funès**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POUND, Ezra Loomis. **Os cantos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

PRAZERES, Rafael Alexandre Gomes dos. *Pé, Vôo, Vírgula: fanopeia de Ezra Pound em poemas de Arnaldo Antunes*. **Revista Estação Literária**, Londrina, v. 15, p. 206-219, jan. 2016.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Jogar, representar**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TAVARES, Paula. Ritos de Passagem. In: **Amargos como os frutos: poesia reunida**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

_____. In: LABAN, Michel. **Angola: Encontro com escritores**. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991.

VIEIRA, Sulian. Composição da Memória: a letra, o corpo e a palavra em cena. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, Brasília, v. 14, n. 1, p. 19-34, 2015.

VIEIRA, Sulian; LIGNELLI, César. Narrativas, atitudes e parâmetros do som: a voz e a palavra em uma aproximação pragmática. **Pitágoras 500: Revista de Estudos Teatrais**, Campinas/SP, v. 7, n. 2 [13], p. 4-13, jul./dez. 2017.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e Nomadismo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Videográficas:

TAVARES, Paula. In: NOVA ANGOLA. **Leituras: Ana Paula Tavares – Ritos de Passagem**. 2014. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UV2jErtOUXk&t=334s>. Acesso em: 21 jun. 2017.

Páginas na Internet:

ANGOLA. Governo. **A história**. Disponível em: <http://www.governo.gov.ao/historia.aspx>. Acesso em: 21 jun. 2017.

MENEZES, Philadelpho. **Poesia Sonora**. Disponível em: http://54.232.114.233/extranet/arte_tecnologia/sala_03.htm. Acesso em: 01 jul. 2017.

SLAM POESIA. **As regras do Slam Poesia**. 2008. Disponível em: <http://slampoesia.blogspot.com.br/2008/06/as-regras-do-slam-poesia.html>. Acesso em: 09 jun. 2017.

TAVARES, Paula. **Ana Paula Tavares: entrevista**. Entrevistador: Claudia Pastore. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2000a. Disponível em: http://www.blocosonline.com.br/entrevista/pop_artistas/ana_paula.htm. Acesso em: 02 fev. 2017.

_____. **A oralidade é meu culto.** Entrevista concedida a Pedro Cardoso. 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-oralidade-e-meu-culto-entrevista-a-ana-paula-tavares>. Acesso em: 02 fev. 2017.

_____. **Entrevista com Ana Paula Tavares.** Entrevistador: Susana Ramos Ventura. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000b. Disponível em: <http://archive.li/9QmeT#selection-573.0-1437.1546>. Acesso em: 15 jun. 2017.

USP DIGITAL. **Disciplina:** CAC0574 – Poéticas do Corpo e da Voz III. Disponível em: <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sldis=CAC0574&verdis=1>. Acesso em: 11 abr. 2017.