

CONSAÇÃO

LUTO,

EVOCAMOS O TEMPO DE DIREÇÃO

DA INTEGRAÇÃO ANTICORPOS COMO CAMPO

O ESPETÁCULO ANTICORPOS

ENTRE

PREFEITURA DE Foz do Iguaçu

CIRCULAR "A SOCIEDADE

DA

PRESENTA

APRESENTA

POÉTICAS DO ENTRE PRESENTA EL ESPETÁCULO

UTOPIA COLETIVA.

COMO ECOSISTEMA

ANTICORPOS

ESPECTÁCULO

POÉTICAS DO

A SOCIEDADE

MEMÓRIA,

ESQUECER.

ENTRE

BRASIL, ARGENTINA, PARAGUAI, BOLÍVIA,

TRAGÉDIAS

DOS ANTICORPOS

FOZ DO IGUAÇU

VIDEO

RY WONG V OPERAÇÃO A NO BRASIL; ão DE

MARTINS, I IZACÃO PO CHIA. GABF

MAS TAMBÉM DOS ANTICORPOS COMO POÉTICAS

NY KA IN DES ão GIC

HO CUI IANA, IE FRUTO

RELAÇÃO ARTÍSTICAS ALGORÍTMICA. SOCIEDADE DA

ALGORÍTMICA.

INTEGRAÇÃO LATINO-AMER A SOCIEDADE DOS ANTICORPOS

O MORTO POR EXU.

POÉTICAS DO ENTRE PRESENTA EL ESPECTÁCULO
**A SOCIEDADE DOS
ANTICORPOS**

**24
25** Y

**OCTUBRE 2023
AUDITÓRIO UNIOESTE
FOZ DO IGUAÇU
GRATUITO**

**INSTAGRAM.COM/
POETICASDOENTRE**

20H

ENTRE



UNILA



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná



PREFEITURA DE
Foz do Iguaçu



FUNDAÇÃO
CULTURAL

Foz do Iguaçu

Versão Final Homologada
09/05/2024 20:54



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
(ILAACH)
MEDIAÇÃO CULTURAL - ARTES E
LETRAS**

**AMANHÃ, ONTEM E HOJE
TEMPO ESPIRALAR E O ESPETÁCULO “A SOCIEDADE DOS ANTICORPOS”**

**JOÃO RICARDO DE CARVALHO DA SILVA -
CABOCLA JOÃO**

Tríplice Fronteira, Foz do Iguaçu, Brasil

2024



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)
MEDIAÇÃO CULTURAL - ARTES E
LETRAS**

**AMANHÃ, ONTEM E HOJE
TEMPO ESPIRALAR E O ESPETÁCULO A “SOCIEDADE DOS ANTICORPOS”**

**JOÃO RICARDO DE CARVALHO DA SILVA -
CABOCLA JOÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Mediação Cultural - Artes e Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Angelene Lazzareti

Tríplice Fronteira, Foz do Iguaçu, Brasil

2024

JOÃO RICARDO DE CARVALHO DA SILVA - CABOCLA JOÃO

AMANHÃ, ONTEM E HOJE - Tempo Espiral e o Espetáculo “A Sociedade dos Anticorpos”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Mediação Cultural – Artes e Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profa. Dra. Angelene Lazzareti
UNILA

Profa. Dra. Tereza Maria Spyer Dulci
UNILA/UFOP

Prof. Dr. Fabio Guilherme Salvatti
UNILA

Yalase Cristiane Aparecida Aureo Galdino
Ilê Asé Ojú Ogún Funmilaiyó

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Dedico este trabalho à memória de Tia Katulê, Iyalorixá cuja sabedoria e presença transformou minha vida e a de muitas gerações do povo de santo. Sempre ao chegar e ao partir para uma nova viagem ela cantava como Dona Ivone Lara: Um sorriso negro, um abraço negro / Traz.... felicidade / Negro é a raiz da liberdade!

Olorun kosi pure! Sua bênção amada Tia!
Atotô!

AGRADECIMENTOS

!Laroyê Exú! Saúdo o dono dos caminhos, cujo apoio eu recorri inúmeras vezes para realizar este trabalho e para me acompanhar para o palco. !Ogunhê! Bênção meu pai, obrigado por toda força para lutar e vencer na fronteira. !Atotô! Obaluayê meu pai, peço sua bênção pelo dia de hoje, agradeço por transformar minha vida e meu espírito, pela sua sabedoria e benevolência. !Peço sua licença para compartilhar ao longo deste trabalho palavras sobre nosso encontro e dedico toda minha vida para reverenciá-lo!

- Agradeço a Maria Luiza Alves de Carvalho, Mãe, Bruxa, Professora, Agricultora e Contadora de histórias, mulher que me deu a vida e estendeu a mim seu espírito revolucionário e o legado do encantamento através das palavras. Aqueles que comeram em sua mesa souberam como os reis e rainhas foram tratados e aqueles que ouviram suas histórias encontraram a beleza de sonhar e lutar por um mundo melhor, dedico este trabalho também a sua memória.
- Agradeço a Mãe Marina Tunirê que salvou minha vida e me devolveu a dignidade. Que me chamava em tom jocoso de “meu filho acadêmico” e confiou a mim um lugar no mundo, em sua casa e em seu coração virtuoso. Obrigada Mãe pelo pão e pelo aço de Ogún, por suas palavras e asé, dedico este trabalho também a sua memória.
- Agradeço a Mãe Roberta de Ogún, minha Iyalorixá que me permitiu renascer pelas suas mãos e navalha. A Iyalaxé Crica, minha Mãe Pequena, que aceitou ser minha banca. A todo o asé Funmilaiyó, especialmente a Ekedí Ângela; Axogun Elias, meu Pai Pequeno; Tia Karêci; Babaegbé Leonardo e nossa Yaow mais amada Marina; Também a todos meus irmãos de santo e com muito carinho aos meus irmãos de esteira Angelo, Janaína, Yarah e Rafael e a meu irmão amado Maurício, quem a muito me inspira e orienta que nos cuidou com muito amor nessa travessia do recolhimento.
- Agradeço à minha orientadora, a professora Dra. Angi Lazzareti. Amada amiga e comadre que tornou este trabalho possível, ensina compartilhando paixões, que tornaram um momento de desfrute e de alegria a realização deste TCC. Bruxa do corpo. Obrigada pela criação e sustentação do nosso coletivo “Poéticas do ENTRE”, espaço revolucionário de pesquisa criação na fronteira. Obrigada por desde 2019, me orientar e me colocar na espiral de seu coração. Sem ti não haveriam dias depois da peste, não haveria revolução no contágio do agora, te amo e te admiro.

- Agradeço ao professor Dr. Fábio Salvatti que recebe este trabalho como banca. Amado compadre que junto com Angi me deram a alegria de ser madrinha da criança encantadora que é o bebê Gio. Obrigada por toda a sustentação no “Poéticas do ENTRE”, pela Arte Rebelde e os tantos sabores que me ensinou a levar para o palco. Agradeço a Profa. Dra. Tereza Maria Spyer que generosamente recebe este trabalho como banca. Tereza é sem dúvida uma das professoras mais transformadoras com quem tive o privilégio de ter aula, suas provocações e ideias me fizeram ter febres de paixão, fundamentou verdadeiramente meu olhar crítico e meu coração pela busca por uma América Latina una e diversa. Te levo comigo pra todas as salas de aula que eu passar, como força e como exemplo. Tereza, obrigada por tanto.
- Agradeço aos meus compadres e comadres e aos meus afilhados e afilhadas. Sem o apoio e carinho de vocês, amo muito vocês, jamais teria conseguido chegar até aqui: Edna e Nicolas. Isadora Flores e Bruno. Ellen e Yarah. Angi, Fabio e Gio.
- Agradeço a meu irmão mais velho Roberto e minhas sobrinhas Bella e Maria Luiza. Também agradeço a meu pai Ailton José da Silva e minha irmã Pamela.
- Agradeço especialmente a dois amigos que são primos, Maicon e Carol cujos corpos e imaginários fundam comigo um território extraordinário e real que reorganiza com magia e poesia o Oeste do Paraná, como o nosso próprio Oeste, nesse cosmos que criamos juntos desenrolo muito deste trabalho, amo vocês.
- Agradeço amorosamente ao Coletivo Poéticas do ENTRE. Especialmente ao núcleo que criou a dramaturgia de “A Sociedade dos AntiCorpos”, cuja análise compõe este trabalho: Lara Sorbille amiga de longa data, obrigada por tantas magias e histórias; João Lírio arte educador e caminhante que me propôs tantas derivas e sonhos; Angi e Fábio. E amorosamente a Cybelle com quem divido palco e a Miguel que operou nossos ossos e fluidos virtuais, gracias hermosos.
- Agradeço aqui aos demais companheiros de coletivo, a todos e a cada um, com quem aprendi e partilhei grandemente o ENTRE, o palco e a fronteira: Agatha; Giovanne; Guadalupe; Karen; Maria Luiza; Miguel; Vitória; Letícia; Zary. Para agradecer também a todos os artistas que já partilharam o ENTRE conosco, três de nossas egressas: Iolanda, meu broquel. Gabi Fronteriza e Ana Clara.
- Faço uma menção honrosa ao Coletivo Teatro y Fronteira, jamais esquecerei de nossos ousados encontros no horário do almoço, nossa arte crua e verdadeira que invadiu as ruas e meu fazer artístico.
- Agradeço duplamente a Antonin Artaud, meu amado, e a Wynia Lopes, minha

primeira mestra no teatro e que me presenteou com Teatro e Seu Duplo.

No corpo o tempo bailarina.

Leda Martins

no teatro como na peste, há uma espécie de estranho sol, uma luz de intensidade anormal em que parece que o difícil e mesmo o impossível tornam-se de repente nosso elemento normal.

Antonin Artaud

RESUMO

O presente memorial descritivo apresenta a construção da cena “Amanhã, Ontem e Hoje”, integrante do espetáculo cênico “A Sociedade dos Anticorpos”, fruto da pesquisa do Coletivo Poéticas do ENTRE, sediado na UNILA. Este trabalho elabora um relato sobre a trajetória percorrida dentro e fora da sala de ensaio, junto a reflexões sobre tempo espiralar e a experiências advindas do Candomblé, que dividem espaço com os aportes teóricos e poéticos de Leda Maria Martins, Antonin Artaud e Byung-Chul Han. Apresentam-se diálogos entre as corporalidades negras com o fazer teatral como base para a elaboração da personagem a “Narradora” da cena “Amanhã, Ontem e Hoje”.

Palavras-chave: artes cênicas; corporalidade; entre; candomblé; tempo espiralar;

RESUMEN

En este memorial se describe la construcción de la escena “Mañana, Ayer y Hoy”, que es parte del espectáculo escénico “A Sociedade dos Anticorpos”, resultado de una investigación del Colectivo Poéticas do ENTRE, con sede en la UNILA. Este trabajo presenta un informe sobre la trayectoria desarrollada dentro y fuera de la sala de ensayo, junto con reflexiones sobre la espiral del tiempo y las experiencias derivadas del Candomblé, que comparten reflexiones teóricas y poéticas con Leda Maria Martins, Antonin Artaud y Byung-Chul Han. Se presentan diálogos acerca de la corporalidad negra el teatro como base para el desarrollo del personaje del “Narrador” de la escena “Mañana, Ayer y Hoy”.

Palabras clave: artes escénicas; corporalidad; entre; candomblé; tiempo en espiral;

.

ABSTRACT

This descriptive memoir presents the creation of the scene "Amanhã, Ontem e Hoje" ("Tomorrow, Yesterday and Today" in literal translation), part of the stage production "A Sociedade dos Anticorpos" ("The Society of Antibodies"), which was the result of research by the Poéticas do ENTRE collective, based at UNILA. The work offers an account of the path taken in and out of the rehearsal room, together with reflections on spiral time and Candomblé experiences. These reflections share space with the theoretical and poetic contributions of Leda Maria Martins, Antonin Artaud and Byung-Chul Han. Dialogues between Black corporealities and theatrical performance are presented as the basis for the development of the character of the "Narrator" ("Narradora") in the "Amanhã, Ontem e Hoje" scene.

Key words: performing arts; corporality; in-between; candomblé; spiral time

.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. APRESENTAÇÃO	16
3. O COLETIVO POÉTICAS DO ENTRE	56
4. A SOCIEDADE DOS ANTICORPOS, SINTOMAS DO ESPETÁCULO	69
5. AMANHÃ, ONTEM E HOJE - TEMPO ESPIRALAR e a PESTE	91
5.1 AMANHÃ	104
5.2 ONTEM	128
5.3 HOJE	138
6. CONCLUSÃO	157

1. INTRODUÇÃO

A presente escrita trata da experiência de pesquisa e montagem do sintoma “Amanhã, Ontem e Hoje”, cena de abertura do espetáculo teatral “A Sociedade dos Anticorpos” que gira em torno dos acontecimentos da pandemia de COVID-19. A obra foi realizada pelo coletivo Poéticas do ENTRE que se articula como projeto de pesquisa e extensão sediado na UNILA, formado por artistas multidisciplinares de diferentes países da América Latina e Caribenha.

Apresento neste trabalho de conclusão de curso, parte do processo de criação vivido na sala de ensaio e que sustenta o universo dramaturgico que levamos para o palco, assim como a experiência da estreia do espetáculo que aconteceu em outubro de 2023. Organizo aqui, em caráter de memorial descritivo, os rastros da construção da minha personagem a “Narradora”, que se apresenta como portadora da memória das pestes ao longo das eras, abrindo para o público o espetáculo e com uma temporalidade movente.

Depois do alerta de inúmeros casos de pneumonia vindos da cidade de Wuhan, na República Popular da China, a Organização Mundial da Saúde, a partir de 31 de dezembro de 2019, passa a alertar a comunidade internacional sobre o risco de uma pandemia de nível global. Os dois anos seguintes foram marcados por transformações radicais no modo de vida do mundo todo e no registro de cifras de mortes relacionadas a COVID-19, que passaram dos seis milhões.

Neste trabalho proponho relacionar a formação do coletivo Poéticas do ENTRE, que surge simultâneo ao início da pandemia, com a elaboração de uma linguagem teatral e estética *pestífera*, que resulta na montagem de “A Sociedade dos Anticorpos”. Estabeleço, também, diálogos com os cenários que o espetáculo tematiza, como a profunda digitalização do mundo e das relações *versus* a iminência da contaminação e da morte, fenômenos que foram acentuados durante os períodos mais agudos da pandemia. Abro janelas para tratar das raízes que sustentam as crises sanitárias, a destruição do meio ambiente e as relações de trabalho baseadas na exploração humana.

Ao longo deste memorial, compartilho reflexões com especial atenção à minha personagem e ao processo de elaboração da cena “Amanhã, Ontem e Hoje”, procurando mergulhar nos subterrâneos da criação teatral. Passo pelas relações desta personagem com meu repertório pessoal, estabelecendo pontes entre o corpo e a religiosidade, que estruturam a presença desta Narradora em uma base ritual, que acessa movimentos advindos de minha experiência no Terreiro de Candomblé e nas rodas de capoeira.

Começo este trabalho com uma apresentação, onde elaboro livremente e com bastante detalhes, minha jornada de formação como atriz e pesquisadora, passando por uma forte ligação com o território da fronteira e com as memórias da vida no campo. Compartilhar esta trajetória na abertura deste memorial é imprescindível, na medida que os caminhos e encruzilhadas que formam parte dessas memórias alimentam o processo criativo descrito ao longo do trabalho, o corpo que percorreu todas essas experiências é o mesmo corpo da cena.

Por acreditar em um fazer teatral onde a corporalidade grafada na pele, músculos e ossos, que baseia-se na história do corpo para compor todas as criações por ele elaborado, me relaciono com as figuras matriarcais que marcaram minha vida, base da formação de minha linguagem, minha identidade de gênero e meu pensamento político, construindo digressões que conectam experiências de minha infância com meu ingresso no mundo do teatro, da Universidade e do Candomblé.

Depois desse momento onde rastreio as forças vitais que confluem em minha mudança para Foz do Iguaçu, passo a tratar das transformações que vivi durante meu longo período na Unila e do caminho que fiz até chegar no Poéticas do ENTRE. Em seguida, em um novo capítulo, trato da formação desse coletivo, e das forças e pessoas envolvidas nessa trajetória. Em outro capítulo, abordo detalhes da peça “A Sociedade dos Anticorpos”, apresentando parte do caminho que resultou na dramaturgia e organizando uma breve síntese de cada uma das cenas. Por fim, proponho expandir as discussões e conceitos que assentaram a elaboração da cena “Amanhã, Ontem e Hoje”, narro também o processo de criação da obra, as experimentações, os desejos e experiências pessoais, insights e imagens, bem como a base teórica que permitiram o surgimento das palavras e do corpo da Narradora e dessa cena.

Em três sub-capítulos intitulados Amanhã, Ontem e Hoje, divido as principais atmosferas que são percorridas em cena, estabelecendo diálogos com o pensamento de Leda Maria Martins e o conceito por ela elaborado de Tempo Espiral, que compõe o nome deste trabalho e que é pilar central da cena em questão. Colocando em diálogo discussões que foram elaborados no limiar da pandemia de COVID-19, como as palavras de Ailton Krenak e Byung Chul Han com pensadores que aproximam a ação transgressora da peste e o poder comunicacional do teatro como Antonin Artaud e Emanuele Coccia.

2. APRESENTAÇÃO

Por um Cancioneiro Fronteiriço... ...uma Cabocla Performeira

Entre luzes e som, só encontro, meu corpo, a ti. Velho companheiro das ilusões de caçar a fera. Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo/mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras, que limitem a conquista de mim. Quilombo mítico que me faz conteúdo da sombra das palmeiras. Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar.
Beatriz do Nascimento

Para começar esta escrita acendo uma vela e me prostro para bater paow -três palmas longas lentas seguidas de sete palmas curtas rápidas, repito três vezes-, pois a terra tem fome de minha carne e de minhas palavras, mas a reverência as minhas ancestrais vem primeiro. Enquanto eu viver elas se movimentam, elas se alimentam e elas falam, se manifestam pela minha boca faminta e encantada.

Para este texto minha palavra aflita e encarnada é tudo o que prometo.

Escrevo desde a tríplice fronteira -Brasil, Paraguai e Argentina- meu território, meu palco de tantas performances e de tantos ritos que me escapa o completo registro, mas para os quais jamais deixei de acender uma vela. Falo pelo território assim como falo pelas minhas ancestrais. Falo de dentro da fronteira, falo da borda do mundo e levo comigo uma massa irreversível de vontades e limites, compreendo o território fronteiriço como o meu próprio corpo, ambos ciborgues da cultura e de gênero fluído.

Afinal quem passaria pelas aduanas de maneira preocupada?

Os passarinhos?

As capivaras?

De maneira nenhuma, apenas nós.

Entre tantas formas de vida, apenas a nossa espécie cultiva os seus limites como quem semeia a terra. Meu limite está ali, vai até lá, responde aquele marco, cruza aquela ponte, se definem na pele e se revelam no toque... ou na ausência do toque, como no meu

corpo onde indicações da solidão na miscigenação e na orfandade exuberam fronteiras intransponíveis, aduanas impenetráveis que taxam qualquer cruzamento em minha direção com tal alto valor, que ninguém é capaz de pagar, transformando essas fronteiras marcadas no corpo na moradia de quem delas elas desejava apenas a travessia.

Minha arte, assim como meu corpo, é profundamente afetada pela fronteiricidade. Meu repertório está ligado aos territórios fronteiriços, as fronteiras do sul do globo, as fronteiras entre português e o espanhol, as fronteiras entre o guarani e iorubá, as fronteiras entre as culturas dos povos originários e dos colonizadores, as fronteiras entre o rural e o urbano, as fronteiras entre as identidades de gênero. Fronteiras entre os grupos étnicos e entre a gradação das cores de pele.

Os diferentes ancestrais de meu corpo e de minha performance estiveram muitas vezes em guerra entre si, fronteiras marcadas por disputas de identidade, lutando pelo domínio de territórios, pelo domínio do leito de um rio e depois para o leito de outro rio mais distante. Rios de sangue. Este território e as guerras que nele já vem desde os tempos de minhas trisavós, quando um solo disputado eventualmente era perdido para o inimigo, o corpo dos derrotados se tornavam a morada final de toda sua paisagem. Estes corpos e estes territórios, todas estas guerras, a honra destes derrotados e a violências destes conquistadores, preenchem o vasto continente de meu corpo e as várias nações que o compõe, assim como as fronteiras que demarcam os limites e zonas em que esses territórios se atravessam.

Performeira, uma performer fronteiriça, artista do terceiro mundo, uma obreira da performance, uma artista-trabalhadora, uma poesia proletária, artista da cena e das visualidades, atuando a partir dos limites e entre linguagens. Dos encontros e nos atravessamentos de identidades distintas surge meu fazer artístico, que *dibujando* pelo corpo uma cartografia profunda vai criando mapas do tesouro, onde o X que indica a posição de todas as maravilhas secretas é uma encruzilhada.

Caminhos perpendiculares que no ponto exato de seu encontro, libertam vozes e movimentos reprimidos no corpo, ou mal semeados, ou mesmo esquecidos, que podem voltar pelas encruzilhadas e agir no hoje, no corpo presente, como memórias do ontem e ecos de nossos corpos que voltam do amanhã. A encruzilhada é a morada dos que jamais se esqueceram, daqueles que sabem como é *ser* um corpo e como esse saber é muito maior que qualquer noção sobre *ter* um corpo, as vozes que escapam pelas encruzilhadas são os verdadeiros tesouros. O tesouro escondido em meu corpo e demonstrado pela minha arte são os cruzos que me compõe, o cruzo entre as temporalidades, o cruzo entre

as identidades de gênero, o cruzo entre etnias, o cruzo entre linguagens... A encruzilhada se trata de uma cruz sagrada por onde os profetas são liberados é a partir das encruzilhadas que os filhos dos deuses são despregados de seus calvários todos os dias.

Escrevo este memorial acompanhada das minhas meninas do coração, como meu amado mestre -o injustiçado francês que prenderam em Rodez- me ensinou a chamar as mulheres que fazem de nós quem somos, que são nossos órgãos fora do corpo, que são gestantes de nossos sentimentos e sensibilidade, mulheres cuja força supera a corrupção da vida e com um simples toque ou com uma única palavra sanam nossa fome. Para essas bravas mulheres que me acompanham que procuro alcançar com o som de minhas palavras, revelando com a luz das velas e das fogueiras acesas que os poros de minha pele são como umbigos por onde saem cordões que nos conectam, que podem esticar sem jamais arrebentar. Melhores amigas que estão sempre perto, ainda que longe, ainda que em outros planos. Minhas mães e minhas comadres, professoras e mestras.

Marias e Marinas;

Lírias e Terezas;

Robertas e Cristiane;

Angelas e Angis;

Ednas e Elaides;

Ellens e Carois;

Laras e Anas;

Isadoras e Yarahs;

Yolandas e Clecis;

Bias e Ritas;

Luízas e Paulas;

Agathas e Vitória;

E outras Marinas e mais Marias ainda...

E tantas Pombo Giras.

E tantas Caboclas.

E tantas Pretas Velhas.

E todas as Yábas.



IMAGEM 1: João. Aniversário de 3 anos. Represo – 1997

Sul do Mundo,
minha Mãe
e as bisavós pegas no laço

Nasci no extremo oeste do Paraná no município de Medianeira na primeira metade dos anos noventa. Cresci como uma criança analógica, cercada por monoculturas e parabólicas. Viajei para dentro e para fora das margens do rio Represo, pelas ondas dos satélites e o vidro espesso da televisão, pelas estradas dos colonos e pelos cancioneiros intermitentes das minhas gentes.

Minha casa foi construída enquanto estive no útero de minha mãe, para esperar meu nascimento escolheram a sombra de uma laranjeira e o alto de uma cachoeira, o ponto ideal pra começar a nossa morada, marcar um retorno ao rural e começo de um novo e lento êxodo. Quando eu nasci a casa não tinha portas nem janelas, mas tudo já era possível ali. *“A minha casa não tem porta nem janela, o que é bom o vento traz o que é ruim o vento leva!!” -Ponto de Pombo Gira*

Além dos títulos de pedagoga e agricultora de minha mãe e de pedreiro e carpinteiro de meu pai, o fato maior sobre eles é que ambos eram contadores de histórias e ter um filho significava, antes de tudo, contar um novo caso, reavivar o cancionero cruel que compôs as histórias de amor e de poder que juntaram uma *colona* e um *agregado* sobre o solo vermelho do oeste Paranaense.

Estes dois, acumuladores compulsivos e mediadores culturais por excelência, depositaram planejaram para o corpo do filho que aguardavam, um relicário de êxodos variados. Memórias de cafuzos bóias-frias, delírios gauchescos, árvores genealógicas repletas de caboclos e germânicos. Fotos, facas, anzois, arados, discos de vinil, fitas cassetes, santinhos e praguinhas de campanhas antigas do PT, livros, panfletos, pregos enferrujados, tarrafas, cartões telefônicos, chapéus, estátuas sem cabeças, mapas, enciclopédias, enxadas, porcelanas, retalhos, um marreco, um cavalo chamado Pampa, dois cachorros pretos de nomes Tico e Teco. Junto a toda a indisposição em nascer e ser negra e rural naquela comunidade, minha primeira contribuição, uma *linha* formada principalmente por imigrantes de origem alemã e italiana vindos do Rio Grande do Sul.

As memórias deste Sul mítico sempre estiveram presentes na minha infância, era o cosmos da minha gente, servia para nomear as coisas e explicava o ritmo do tempo, aplicava leis sobre os destinos, se desenrolando até mesmo em mitologias opostas, cabia

nela: o fantasma de um negro pastoreiro, índios cavaleiros, uma princesa turca que virava lagartixa, o ouro perdido dos jesuítas, bisavós que foram pegas no laço, contrastando com um confuso e auto-elogioso pioneirismo dos colonos.

Fui criada junto à minha família materna, muito próxima de minha avó e minha mãe, num mundo onde as pastagens eram chamadas de potreiro, os pomares de arvoredo e o museu de galpão. O trabalho no campo e no espaço doméstico, serviam como expiação para todos os males, ocupando a maior parte do tempo, numa *lida* pela manutenção do sítio, cultivando os produtos agrícolas como os extratos da própria vida.



IMAGEM 2: Foto 3x4 de minha avó Lirilina Werberich de Carvalho. Por volta dos anos 80.

Passei minha primeira infância com minha avó, figura matriarca e também uma ótima contadora de histórias, numa casa de madeira, onde viveram muitos dos seus filhos e mais de uma dezena de netos. Ela contava uma curiosidade, que resume o realismo mágico por trás de tudo que acontecia em nossas vidas, dizia que ao sair do Rio Grande do Sul rumo ao Paraná trocara somente de estado, mas mantivera o nome da sua comunidade, partindo da fronteira com o Uruguai onde vivia na então chamada “Boa Vista do Buricá”, para viver por muitos anos em “Boa Vista” no que hoje é Serranópolis do Iguaçu, na fronteira com a Argentina.

Nesta segunda comunidade, foi onde minha mãe passou a infância e a adolescência, um período ainda mais manchado pela marcha para Oeste, onde muitas famílias foram levadas a migrar rumo às fronteiras com a promessa de terras baratas ou mesmo ambicionando a grilagem. Minha família materna prosperou, comprou uma quantidade significativa de terras, compraram um salão de molas onde os bailes centralizavam a vida da comunidade, meu avô trabalhava com um açougue e minha avó com todo o resto,

administrava a plantação, a casa e as vendas. Ela também fazia a tratativa com os músicos e organizava os bailes, meia dúzia de cantores que se tornaram famosos passaram por lá. A infância na copa sobre o balcão, servindo as pessoas, ouvindo histórias e participando de um hedonismo rural construíram muito da fantástica habilidade da minha mãe em celebrar sempre, mesmo ali onde a vida em gozo era rara e até mesmo desconhecida.

Minha mãe transformaria todo esse parnazianismo colono em arte um dia, ela foi para sempre politicamente agricultora, em tempo se formaria como educadora do campo, na casa onde fui criada, muitos símbolos eram recuperados dessa era que ela viveu no campo, seus jardins eram grandes portais para as plantas e saberes que as mulheres de seu tempo associavam as folhas. A decoração da casa, misturava bibelôs e arados, quadros e peneiras, máquinas antigas do trabalho campo cobertas por finas rendas e alvo crochê. A forma com que minha mãe contava histórias, era se referindo antes de tudo às suas mais velhas, começava suas falas sempre ponderando, que ela mesma só sabia metade do que a mãe dela soube, que a mãe dela também sabia apenas metade do que a vó dela soube. Hoje nesse mesmo afã sigo apresentando minhas história e meu repertório como fragmentos dessas mulheres, das muitas fases que elas viveram, seus corpos de meninas, sua mocidade, sua madurez, seguem voltando por sobre mim, precedendo minha escrita e minha performance.

Logo em seguida, conto como esse mundo que ela recriou como força também estava cheio de violência, mas antes queria dizer uma última delicadeza que compôs essa mulher que é a base de minha poesia e pensamento político. Ela ainda na infância, descobriu um vizinho que falava sobre um tal partido político que era a favor dos pobres, ela que cresceu durante a ditadura, achava aquilo tudo muito revolucionário. Enquanto meu avô era um grande apoiador da Aliança Renovadora Nacional (ARENA) abria seu voto, apoiando abertamente os militares a se manterem no poder, ela secretamente passou a confabular junto a minha avó e outras vizinhas para fazerem campanha para o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Quando chegava a época da campanha, prometia para meu avô que entregaria os santinhos do partido que ele apoiava e pegava o maior número possível de papezinhos, para depois jogar tudo fora e fazer campanha para os candidatos do partido que ele abominava, indo e voltando muitas vezes com o ônibus que levava os agricultores para votar na cidade.



IMAGEM 3: Minha mãe, Maria Luiza. Boa Vista -1967

Antes da vida adulta minha mãe teve uma filha, numa história cheia de violência e machismo ela foi destituída do convívio da família. Morou mais alguns anos nessa mesma comunidade, mas foi banida da igreja, da comunhão com os vizinhos e apesar de continuar morando na mesma casa, contava sempre que por quatro natais não recebeu presentes, que por quatro aniversários não recebeu parabéns. Ela trabalhava sob terríveis condições, tentava compensar de alguma maneira o que havia acontecido com o trabalho, um irmão de minha avó conta que minha irmã já havia ficado mais que 9 meses na barriga e passado uma semana do prazo que a bebe deveria ter nascido, ele foi buscar minha mãe na roça onde plantava fumo debaixo de uma garoa muito fria para levá-la para o hospital.

Pra aquele mundo em que ela vivia, ter tido aquela filha na adolescência, retirou de minha Mãe todo o prestígio e afeto que ela recebia em sua comunidade, ela sempre conheceu e conversou com todos, líder dos jovens na igreja e ativa nas atividades religiosas, participava de um grupo de animadores de torcida dos jogos entre as comunidades rurais, numa época que só em sua comunidade viviam mais de duzentas famílias, sempre conhecida e amadas por todos, com a gravidez ela perdeu tudo. Sua madrinha morreu muitos anos depois sem ainda ter dito sequer uma palavra em sua presença, quando minha irmã completou 4 anos, ela engravidou novamente e sabia que precisava deixar a casa dos pais. Ela perdeu esse bebe que esperava, mas a família já havia perdido quando deu à luz a sua primeira bebe. Só quinze anos depois, quando estava grávida de mim, voltaria a viver próxima de minha avó.

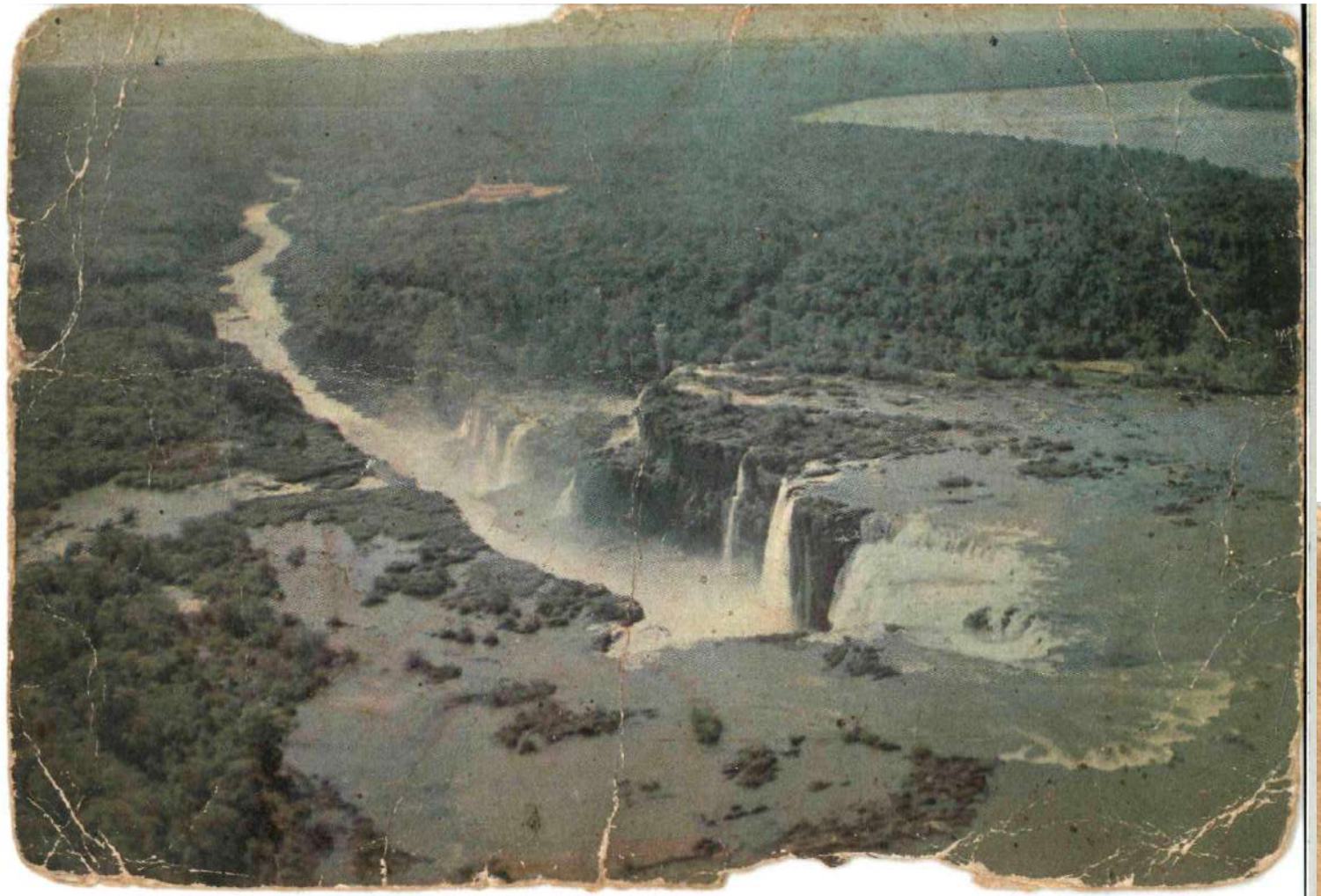
Minha mãe fez muitas coisas para sobreviver enquanto esteve fora do campo, seguiu agricultando canteiros e lotes baldios nas cidades, dezenas de empregos que não sei precisar, teve uma escola de datilografia onde foi professora, vendedora, secretária, venciu todos os concursos que participou, melhores risotos, melhores presépios... Mas seguiu cultivando algum alimento, em um vaso, ou num canteiro público que seja... Quando ela retornou do êxodo, já não era mais para a comunidade onde crescera, meus avós haviam se separado e minha avó vivia em outra comunidade rural na cidade de Medianeira, onde eu nasci.

A ruralidade define muito do meu olhar e do meu desejo, mais que a minha própria relação com a terra, o testemunho dessas mulheres que vieram antes de mim. No campo toda força ainda que mínima gera vida e gera alimento, no rural longe de tudo mesmo a destruição é força criativa, mesmo uma violência terrível pode servir como força para cultivar a terra. Procuro por uma arte que carpe das coisas seus sentidos daninhos, por um teatro que capina e depois semeia o palco.

A vida destas mulheres foi que me fizeram artista, ainda que seus corpos tenham sido tantas e tantas vezes saqueados, seu trabalho na terra sempre implicou em revolução das formas, dos sentidos. Minhas maiores referências artísticas são senhoras rurais e periféricas, que contam suas histórias e memórias em instalações e pelo corpo o tempo todo, tanto nas suas agriculturas e em seus jardins, como em suas roupas e culinárias. Eu me inspiro tanto em suas roças como nas coivaras que estão em meio ao cultivo. Estas mestras da linguagem, que mesmo terrivelmente abusadas, em todo trabalho que exercem, elaboram seu duplo, plantam milho e ao mesmo tempo fazem uma escultura, criam vacas e ao mesmo tempo compõe novelas e romances, organizam a economia de toda a

propriedade enquanto reelaboram suas próprias fantasias, talvez estas mulheres já não corram mais com os lobos, mas poderiam e fariam isso enquanto transformam suas vidas em mais e mais alimento.

.....



*Querida irmã não
te esqueças de mim
Elcenio J. Werberich*

IMAGEM 4: Cartão postal das Cataratas do Iguazu enviado pelo irmão de minha avó para ela, por volta dos anos 1970. “Querida irmã não te esqueças de mim”. Elcenio J. Werberich



IMAGEM 5: Meu irmão Roberto e minha Mãe.

IMAGEM 6: Minha mãe comigo no colo. Cabeceira do Represo – 1995.

Linha Cabeceira do Represo,
Marx o esotérico
e os corações de pedra que esculpi para as Cataratas

O rio Represo corta o vale onde nasci, tem sua foz muito longe no Rio Iguaçu, mas nasce ali mesmo indiscreto, espremido entre as roças e a cidade, batiza a comunidade como Linha Cabeceira do Represo, sendo “cabeceira” como se denomina a região onde estão as nascentes, onde se avolumam águas. Já o nome Represo advém da habilidade que num passado não muito distante, antes da colonização massiva de suas margens, quando em tempos de chuvas esse rio era navegável, formava naturalmente grandes represas, sendo que o que hoje é um rio tímido que cruza duas cidades antes de seu fatídico fim, outrora era por quem permitia entrar e sair daquele mundo, que quando nasci parecia impenetrável.

Ainda criança descobri que aquelas águas íntimas que ficavam ali ao lado de casa, onde meu umbigo havia sido entregue quando secou e caiu, muito além, transformavam-se nas conhecidas e imponentes Cataratas do Iguaçu. Nada me deixava mais curiosa que o fato de que águas que me pareciam tão domáveis, cujo curso com uma tarde de trabalho e pedras capturadas nas margens do rio eu transformava em minha própria barragem, poderiam ainda que tão longe, adquirir um corpo de titã.

Foi numa das primeiras vezes que visitamos as Cataratas que minha mãe me contou que nosso rio morava ali também, que um dia as águas que passavam nas nossas terras chegavam ali e se incorporavam naquelas volumosas quedas. Minha primeira pergunta foi, se caso eu jogasse então uma garrafa com uma mensagem dentro, se a garrafa chegaria ali e poderia ser vista caindo pelas Cataratas. Minha Mãe consentiu, dizendo que a probabilidade era pequena, mas que era possível. Isso me fez colocar muitas garrafas no rio de casa com mensagens do tipo “sabia que eu estou em Medianeira e meu rio chega até as cataratas?” Depois de um tempo comecei a entalhar as pedras do rio, fazia principalmente corações, cabeças humanas e até um hipogrifo com cabeça de leão, asas e garras de águia e jogava todos de novo no rio na esperança de que um dia chegassem até as cataratas, fossem descobertos e uma teoria super complexa fosse formulada. Pensava que poderia simular artefatos históricos com minhas mãos e fazer especialistas sonharem com a existência de povos antigos que viveram no curso destes rios, dezenas

de corações, garrafas e um hipogrifo foram minhas primeiras contribuições para forjar uma nova história para aquele meu mundo.

Quando eu completei cinco anos, já tinha uma série de preocupações quanto à sociedade de classes, com a globalização e com as tragédias do capitalismo, misturava meu mundo fantástico com preocupações materialistas histórico críticas. De fato minha Mãe sempre me presenteou com muitos livros infantis e eu os devorava, lia as imagens e implorava, repetidamente, para que fossem traduzidas as palavras para mim, o mesmo livro, uma vez depois outra.... Às vezes nos domingos ela sentava na área da casa e lia críticas feministas ao Capital e a Marx em voz alta. Quando eu lhe perguntava sobre quem era aquele barbudo da capa do livro, ela tentava me explicar dizendo que foi alguém que previu o futuro, que foi capaz de pensar nos problemas econômicos antes da história terminar de ser escrita. Eu aceitava o que ela dizia, mas por muito tempo acreditei que Marx havia sido um esotérico, que previu de forma mediúnica as greves nas fábricas e o fervor dos sindicatos.

Minha mãe foi professora por pelo mais de 34 anos, durante quase toda minha infância ela foi diretora em escolas públicas, o que ocupava seu tempo de maneira integral. Além disso, na parte da noite ela sempre estava estudando ou militando no partido ou no sindicato. Eu seguia minha mãe para todo lado e antes mesmo de começar minha alfabetização frequentava manifestações, palestras, visitávamos frequentemente acampamentos do MST, participávamos de formações do Partido dos Trabalhadores e suas campanhas eleitorais, quantas memórias dos já extintos showmícios... Frequentemente quando me perguntavam o que eu seria quando eu crescesse, respondia sem titubear: presidente do Brasil, mas só depois do Lula!



IMAGEM 7: Minha Mãe com o chimarrão; Meu Pai comigo no colo.
Minha avó Tereza com minha prima Marina no colo.
Parque Independência, Medianeira - 1994

Com meu pai a relação era outra, meu pai é um homem negro que foi viver naquela comunidade rural e preconceituosa e junto com minha mãe construiu a casa, levantou tijolo por tijolo, ela comprava os materiais e ele edificava, junto com meus tios e meu irmão mais velho fizeram a casa onde morei até os 19 anos. Meu pai sempre foi um homem prático e bem humorado, acredito que ele foi um melhor pai para mim que padrasto para meu irmão. Apesar de terem tido bons momentos, mesmo tão pequena já percebia que o casamento deles não era exatamente feliz. Minha Mãe sempre muito rígida e neste caso especialmente exigente, meu pai absolutamente desligado e sem ambição nenhuma, além das brigas muito raras, na minha memória lembro que eu sempre via uma verdadeira incompatibilidade entre eles.

Se a genealogia da minha família materna contava com ancestrais indígenas e pessoas negras, isso jamais seria visível no biotipo de minha Mãe e de sua pele alva. Já meu pai era identificado como negro ou como índio um desses fenótipos era usado por alguém a nosso redor para resumi-lo. O apelido de meu pai sempre foi “Índio” e eu por herança era o “Índinho” A questão mais problemática da minha comunidade, certamente, era o preconceito racial e o conservadorismo que imperava ao nosso redor. De maneira estranha isso sempre pareceu afetar mais minha mãe que meu ao meu pai, sendo ela uma mulher com seus diluídos, mas presentes traços germânicos e ele um clássico caboclo, filho de mãe mineira indígena e de pai nordestino e retinto.

Sempre tive muita dificuldade de saber da história da minha família paterna, diferente da história da minha família materna cuja árvore genealógica estendia raízes até a chegada de uns “tais alemães que vieram pro brasil” e algumas avós e bisavós que eram identificadas como “índias pega no laço”, passando por gerações e gerações com detalhes, sobrenomes e endereços, mesmo aqueles cujos os nomes já havia sido esquecidos, ainda moravam no funda da caixa de fotografias, em preto e branco, quase sempre em “branco e branco” na verdade.

Já meu pai... Meu pai ainda é vivo e minha avó, dona Tereza, também é viva, mas mesmo que eles estejam aqui perto e que eu pudesse com um telefonema tentar descobrir informações sobre nossos antepassados, não adiantaria. A história é sempre a mesma, o meu avô era alagoano e na vida como boia fria conheceu minha avó, viajaram todo o Brasil de plantação em plantação alheia, tirando o sustento mínimo e dando lucro aos patrões, tendo os filhos em meio a essa peregrinação, quando meu pai tinha 10 anos meu avô morreu. Deixando para meu pai o encargo de irmão mais velho de outros cinco.

IMAGEM 8: Meu pai e meu tio Arnaldo. Eu montando nosso cavalo chamado Pampa. Medianeira, 1997



IMAGEM 9: Meu pai e eu. Medianeira, 1995



11

WILSON ORAIA

...w promovido
...a Rádio Inde-
...a, levou para
...o da Avenida
...erca de 15 mil



...nãos naturais
...guaçu (SP), já
...ntos a 18 anos
...Ds lançados.
...uma folga e
...genda corrida
...s, Wilson e
...eparam o 5º
...peram alcan-
...smo sucesso
...n 93 com a
...Mais uma noi-
...ocê"- o pri-
...esso.

Um pouco do que é o país no Desfile Histórico

IMAGEM 10: Foto do extinto Jornal da Escola, onde estou representando um indígena, na mão a placa diz: "Falta de Dignidade". Em desfile que ocorreu em 1999 em homenagem aos 500 anos de colonização. Medianeira, Paraná.

Depois disso a história deles recomeça quando já são todos rapazes, fazendo suas próprias derivas rumo a trabalhos imagináveis, estiveram mais de uma vez em garimpos, plantações, fábricas de tijolos, trabalhos sempre muito exploratórios. Teve uma vez em que meu pai e um dos meus tios foram levados para a Argentina com promessa de trabalho e ficaram em regime de escravidão cortando árvores, até conseguirem uma boa desculpa para escapar. Foi só quando eu já era adolescente que fui compreender, que curiosamente meu pai e minha Mãe haviam passado as infâncias relativamente próximas geograficamente, pois quando o pai de meu pai morreu minha avó os trouxe para Aurora do Iguaçu, na cidade de São Miguel que também faz limite com Argentina.

Meus pais que só se conheceram na juventude, quando ambos estavam entrando na casa dos 30, passaram as infâncias a pouquíssimos quilômetros um do outro, sem jamais se conhecer. Minha Mãe era filha de colonos posseiros, que por mais apegados que fossem à ideia de que eram “pobres e trabalhadores”, eles tiveram acesso a terras, coisa que minha família paterna nunca teve. Meu pai passou a infância quase sempre como um agregado, morando nas terras daqueles, para quem desde muito pequeno trabalhava, a terra que ele meus tios tinham acesso era apenas a do barro da olaria, onde sobre duras penas transformavam a lama em tijolos cozidos.

Sinto que a história do Brasil e a história de minha família tem muitos paralelos, o apagamento das trajetórias, a cooptação das narrativas, o racismo desumano... O roubo das terras dos povos originários, a expulsão dos negros das terras que cultivaram por gerações, o convite de migrantes brancos a virem para o Brasil com a promessa de conseguirem terras baratas ou gratuitas... O fato de eu poder falar muito mais de meus parentes brancos, que mesmo mortos, tem seus nomes registrados, vinculados a datas e livros didáticos, enquanto meus parentes pretos tiveram entre muitos outros furtos a suas narrativas diluídas, soterradas. Essa violência racial toda, essa complexa trama de apagamento das nossas raízes negras e indígenas, sem dúvida também me forma como artista e como pesquisadora, procuro através de meu corpo contar essas histórias não contadas. Apenas quero reforçar que minha “família preta” como aprendi a me referir a eles quando criança, são todas pessoas donas de pensamentos autônomos, que minhas primas e suas filhas são donas de suas trajetórias e todos da família também fazem seus movimentos para rever em suas próprias vidas essa história negra e indígena.

Minha avó Dona Tereza e eu temos um afeto poderoso um pelo outro e quando a questioneei sobre esse silêncio em relação ao passado, lá pela milésima vez, ela me respondeu dizendo que antigamente o povo dela não falava de si mesmo, que a vida era

só trabalhar e que nas poucas vezes que ela perguntou para o pai dela sobre os pais dele, ele a repreendeu severamente dizendo algo como: “Pra que falar? O que falar mudaria?”

Digo tudo isso porque não encaro como sofrimento a consciência desses apagamentos, inclusive quando olho para meu corpo e para como são muitas de minhas relações, acabo por encontrar muitos paralelos com tudo isso que não é dito e também que minha voz como acadêmica não tem maior peso para todos nós, os da Silva, do que as narrativas de cada um deles, do que esse relato de minha avó.



Meu desejo maior é em transformar meu corpo em força criativa, recuperando memórias ancestrais, que contam essa história de meus tios e avós, mas que também retornam a tempos ainda mais distantes, procurando construir um teatro cuja força me leva até o além mar, até florestas encantadas, permitindo que eu retorne para o palco acompanhada dessas

multidões que habitam meu corpo.

Retorno para a minha própria infância e assinalo um caso especialmente absurdo que ocorreu na igreja da minha comunidade, onde meu irmão mais velho -que sempre teve uma inclinação para o sagrado- implorou para fazer parte da catequese. Minha Mãe relutantemente aceitou, quando chegou a sua crisma, na missa que antecedia a cerimônia, o pai de um dos seus colegas se levantou, interrompeu a missa e bradou “meu filho não crisma com preto!”. Prometia cobrar da igreja todo o dízimo já depositado, uma tal vaca que foi doada para a igreja e que também iria embora da comunidade caso o padre permitisse que seu filho e meu irmão subissem juntos ao altar da igreja.

No final da missa a catequista chamou meu irmão para conversar e explicou como era importante que ele não crismasse naquele ano pelo bem da comunidade. Logo ele, que era o melhor aluno, seria o primeiro a entender como Cristo lidaria, prezando pela comunidade em primeiro lugar... No final meu irmão precisou fazer mais um ano de

catequese e atrasou seu momento de receber a unção do óleo, nesse caso, por exemplo, meus pais discutiram porque minha Mãe achava inconcebível, mas meu pai parecia não se abalar, ou não entender a gravidade da situação.

Antes de completar meus seis anos de idade meu pai já havia ido embora de casa, depois de tentar a mediação de muitos dos nossos vizinhos, que vinham até nossa casa advogar em sua defesa, e diziam coisas como: “olha na TV quantos negros são bandidos, este é trabalhador”, ou algo do tipo: “mesmo ele sendo negro é melhor do que você ser mãe solteira de novo”. Nos anos seguintes vi meu pai poucas vezes, geralmente quando eu mesma ia até ele.

Apesar da ausência do meu pai, o meu sentimento de solidão tem raízes em outros aspectos que rodearam minha infância, o racismo foi o principal deles, além de já haverem poucas crianças no campo, quando meu pai foi embora do sítio, eu e meu irmão nos tornamos as duas únicas pessoas negras da comunidade.



IMAGEM 11: Pai e Mãe, Medianeira – 1999. IMAGEM 12: Pai e Mãe, Medianeira - 2000



IMAGEM 13: Eu e minha Avó Lirilina, em meu aniversário de 3 anos. Cabeceira do Represo -1997

Vó Liri,

Vale a pena ver de novo,

O corajoso Getúlio Vargas e os Lobisomens

Minha primeira melhor amiga foi minha avó Liri e nossa vida era baseada em fazer as tarefas do sítio e assistir TV, sabíamos de cor toda a programação da Rede Globo, assistimos a todas as telenovelas da noite, com especial carinho a novela que passava a tarde na seção do “vale a pena ver de novo”. Toda essa teledramaturgia e mais um momento muito especial no final da tarde em que ela mesma contava histórias, moldaram meu primeiro repertório para entender o mundo e construir minha própria fantasia.

Eu sentava no assoalho escorando-me no batente da porta, ela numa cadeira de balanço geralmente segurando uma xícara de café preto quente com uma pedra de gelo bem grande boiando e se desfazendo. As histórias que minha avó contava marcaram muito meu imaginário e também serviram, anos depois, para rastrear um pouco de onde veio a formação de minha avó. Histórias sobre o comportamento dos lobisomens do sul, cujo peculiar hábito alimentar incluía fezes de galinhas e os métodos mágicos que os agricultores aplicavam para usarem deles ao seu favor, histórias cristianizadas que eram na verdade partes da epopeia do Buda Sidarta Gautama, conflitos entre Maragatos e Chimangos, a vida e morte de tantos de seus vizinhos do passado e muito da paisagem do Rio Grande do Sul que era chamado de Colônia Velha.

Contava sobre o Brasil do século XX, falava da coragem e da ascensão de Getúlio Vargas, passando por conquistas trabalhistas e direito ao voto das mulheres, com grandes reviravoltas como quando ainda em seu governo, os descendentes de alemães foram proibidos de falar alemão entre si, mesmo em casa. Entre essas histórias da proibição do alemão, havia a de um homem que foi chicoteado em público por admitir que falava alemão quando orava, segundo minha avó ele teria dito: a pátria brasileira é meu pai, mas a pátria alemã é minha mãe.

Numa outra ela contava que quando anoitecia em sua casa da infância, as mulheres ficavam próximas do fogão tomando chimarrão e conversando em alemão, certa vez viram um vizinho que sempre se esgueirava em volta da casa tentando flagrar esse momento delas e assim que o homem chegou bem perto da janela elas jogaram um penico cheio de dejetos nele. Falava desse período com menos humor que das outras coisas, dizia que sua irmã mais velha era professora e tinha começado a ensiná-la a ler e escrever, apesar dessa

irmã ser muito rígida e que com o menor dos erros já batia em sua mão com a palmatória, com a chegada da proibição do alemão ela não pode aprender seu idioma.

Eu nunca entendi como ela aprendeu a ler e escrever em português sozinha, com o passar dos anos minha avó disse que pegava panfletos políticos e trechos da bíblia e que foi juntando as letras por conta própria até conseguir ler de fato. A escrita ela nunca gostou, não porque não sabia, mas porque não gostava de sua caligrafia, muitas vezes me pedia para assinar documentos em seu lugar, eu aprendi a escrever meu nome e o dela quase na mesma época. Sendo que o meu é formado por quatro letras, enquanto o dela era Lirilina Werberich de Carvalho, com muita paciência ela me ensinou a desenhar seu nome, quando estávamos em algum lugar como um fórum, ou algum lugar que exigisse maior formalidade, ela se prostrava por cima do papel de modo que eu pudesse ficar sentada em seu colo e assinar por ela sem que ninguém percebesse nossa doce fraude.

Outras histórias mais bobinhas, mas que ouvi tantas vezes em minha infância que não consigo deixar de compartilhar aqui, como quando um dia ao chegarem visitas de última hora minha bisavó pediu que ela fizesse um prato com base de feijão, que chamávamos de “virado”, cujo preparo exige revolver a frigideira e ao jogar o virado pra cima ele voou longe e caiu no chão, gritando sem pensar: “virei o virado”! O que teria causado risos em todos, que apesar de famintos se divertiram com a situação.

Ou uma vez que meu avô chegou em casa tarde da noite com os amigos, chamando por ela para fazer comida pra eles, que pretendiam jogar canastra, ela contava que a princípio não se importou, mas que com sua falta de resposta meu avô teria dito para os amigos: “Querem ver como ela vem bem ligeiro? É só eu falar as palavras certas, vem logo minha *china véia!*” Ela dizia que foi tomada de tanta fúria, que não percebeu como levantou da cama, pegou meu avô pelo colarinho e o jogou para dentro de uma dispensa que tinham em casa, cujas paredes eram cobertas por prateleiras repletas das muitas conservas que ela fazia, doces e frutas, legumes e ovos, que viraram uma massa homogênea de cacos de vidro e comidas depois dela bater ele contra as paredes até se cansar. Terminava dizendo que ficou tudo bem, que foi a única vez que ela não ficou triste por desperdiçar alimentos e que nunca mais viu esses amigos de meu avô.

Uma última historinha e a mais boba delas, sobre uma mulher que não enxergava bem, cuja família fazia muitos esforços para casa-la, acreditando que por conta da baixa visão ela não conseguia um casamento, combinou com a mãe que fariam um jantar para um vizinho que havia se mudado a pouco para a comunidade, e que deixaria uma agulha posicionada na cadeira destinada para o visita, para que antes que ele se sentasse ela o

adverte-se simulando ter visto o objeto ali. No dia seguinte prepararam uma bela refeição, com elaborados pratos e colocaram na mesa tudo que tinham de melhor, melado e manteiga fresca, salame, queijo e cucas.

O homem chegou e prontamente se encaminhou para a mesa, antes que ele se sentasse ela correu em seu auxílio, alegando que viu de longe, mas que só poderia ser uma agulha. O homem que já havia ouvido a fama de cegueta da mulher, pensou com sigilo, como as pessoas mentem e fofocam em comunidades rurais, afinal ela tinha visto uma agulha... Assim que o homem se convenceu de que ela enxergava bem, a mulher teria começado a gritar o nome de sua gata, Branquinha, que segundo ela estava em cima da mesa, tocando a gata freneticamente para que não estragasse o banquete de seu pretendente, só que mais ninguém via gata nenhuma ali. Então, num tapa bem forte, gritando o nome da gata, ela acertou a enorme bola de manteiga da mesa: saaiiii Branquinhaaa!

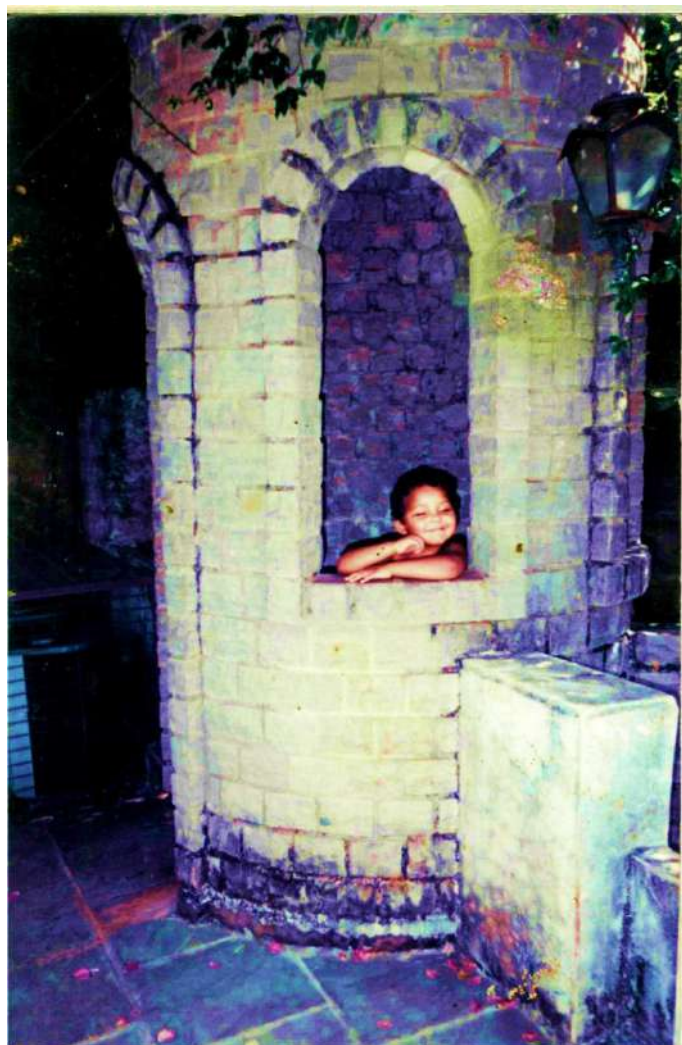
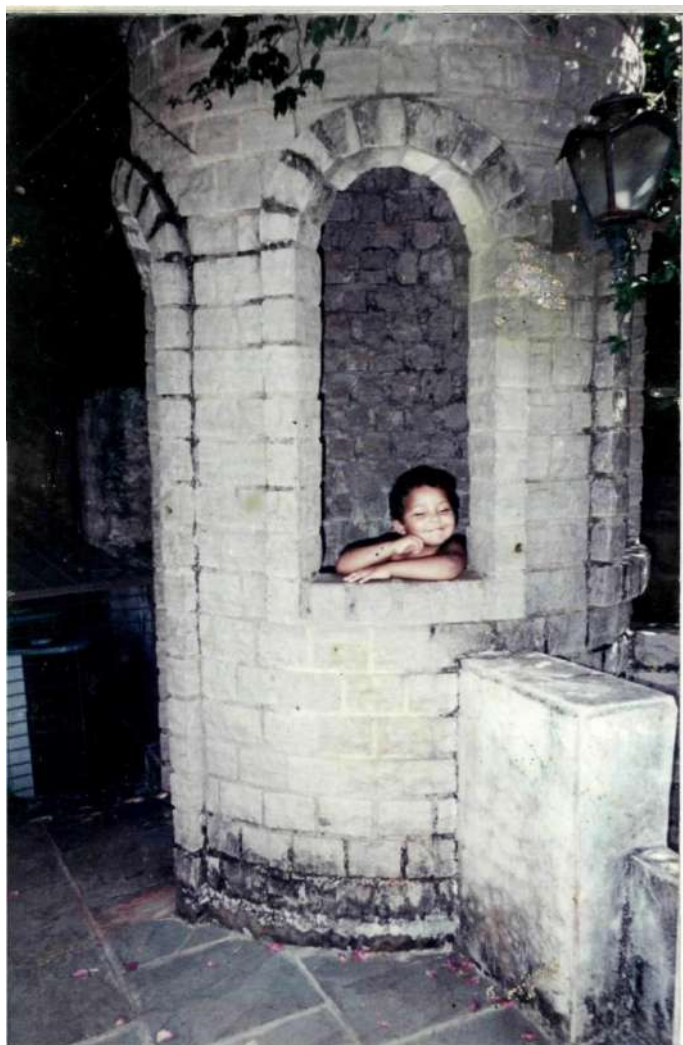


IMAGEM 14: Foto tirada no Castelinho, quando eu tinha 4 anos. Matelândia - 1998

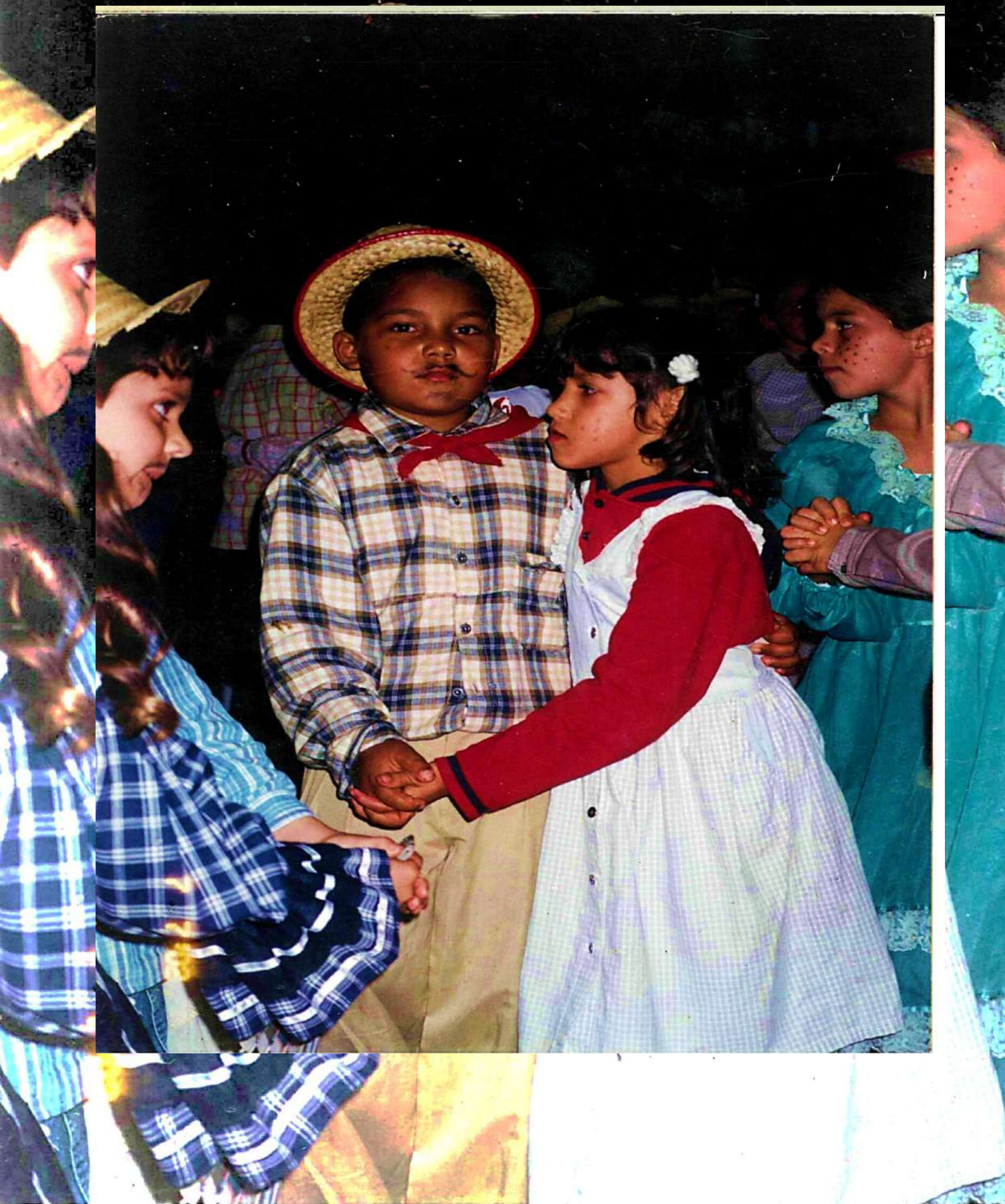


IMAGEM 15: Foto da festa Junina da Escola Carlos Lacerda em 2001. Minha primeira vez usando a pilcha gaúcha. Medianeira - 2001

Minha maçonaria de meninos rejeitados,
e o começo de minha vida dupla no teatro.

Comecei a frequentar a escola aos 5 anos de idade, meu maior desafio era passar tempo com outras crianças, eu achava absurdo ir para a escola para brincar, queria mesmo aprender a ler e escrever rápido. Assim que fui deixando a ideia de ser presidente do Brasil de lado, desenvolvi o fascínio por ser escritora um dia, queria “escrever livros e não cadernos” como dizia para minhas alfabetizadoras. Tive muita dificuldade em seguir o ritmo das turmas, não conseguia cumprir tarefas repetitivas como transcrever trechos do quadro para o caderno, mas também era a aluna com as melhores notas da sala. Eu sabia todas as respostas sem nunca estudar, frequentar a sala, ouvir e discutir com a professora era tudo que eu precisava para aprender, isso fez da minha inserção na escola um verdadeiro desafio.

Apesar de todos os pontos negativos da escola, apoiava-me no fato de ter uma habilidade notável em estabelecer redes, se eu não tinha muitos amigos, com o convívio com as demais crianças aprendi muito cedo a ter “seguidores”. Foi na escola que passei a enfrentar a homofobia que se somava ao já conhecido racismo bolorento da minha primeira infância, para sobreviver naquele mundo eu criei uma verdadeira maçonaria de meninos rejeitados, onde todos os escolhidos eram também portadores de alguma questão reprovável para aquele lugar: os ruivos, os pequenos demais, os demasiadamente altos, os gordos, os lgfts, os estrangeiros, todos confiavam a mim algum tipo de devoção. Com eles eu dividia os privilégios que acumulava por ser, nesses meus primeiros anos da educação infantil, o filho da diretora da escola, juntos vencemos um a um os valentões, alguns com mais dificuldade do que outros, mas sobrevivemos graças a nossa confraria de estranhos solidários.

A educação básica não foi exatamente fácil, já não contava com meus asseclas e me restou aliar-se aos professores, novamente não fazia exatamente parte daquele mundo, o fato de morar no campo e das tantas peculiaridades da minha educação em casa, me fazia sentir sempre fora do grupo. Com os professores eu estabelecia as trocas mais verdadeiras, me escondia sempre que era possível na biblioteca onde tinha toda uma seara de afazeres compartilhados com as funcionárias. Muitas vezes conhecia melhor o lugar dos livros que elas próprias, quase como uma habilidade sobre humana, sendo capaz de saber

do que se tratava um livro mesmo sem ter lido ele, como se com o título e algumas poucas informações eu fosse capaz de decifrar o livro por completo.

No ensino médio decidi fazer um curso técnico na área da educação infantil, que era a mesma formação que minha mãe havia feito no passado. Ela foi absolutamente contra, desejava que eu fizesse uma formação técnica dentro de um Campus Federal e não apoiava meu retorno para o mesmo colégio onde ela havia estudado trinta anos antes. Não que nesse tempo eu tenha melhorado em absoluto minha habilidade de criar amigos, mas fui muito mais feliz ali, o universo da educação infantil sempre fez parte da minha vida.

O fato de que a contação de histórias, artes manuais e artes cênicas serem usadas como didáticas me permitiram experimentar e praticar universos deliciosos para mim. Nesse tempo escrevi algumas peças de teatro, fazia parte de toda produção do colégio, montamos filmes amadores, cenários mirabolantes e gigantescos livros manuais. Esse pequeno mergulho nas artes somado a experiência de ir para sala de aula como professora bem cedo, seriam faróis no meio de toda a depressão e sentimento de solidão que me acompanhou durante o ensino médio.

No último ano do colégio, eu trabalhava em um sindicato meio período e fazia cursinho preparatório para o vestibular à noite, saía de casa antes do dia amanhecer e voltava já perto da meia noite. Quando uma oficina de teatro foi anunciada no colégio, com uma atriz que havia chegado da capital. Comecei a faltar o cursinho uma vez por semana para fazer parte do grupo que ela montará e foi como se num instante tempo, o mundo se encheu de significado, quanto mais a gente se aprofundava na sala de ensaio, mais perto de meu íntimo eu chegava, comecei a questionar o mundo de uma maneira menos materialista, decifrar no corpo minha história e meu futuro. Logo de primeira, o teatro foi pra mim como uma roupa nova, com o tempo, um uniforme que usava para sair de casa.

Essa minha primeira mestra se chama Wynia, nossa relação era de profundo encantamento, eu sempre dava cento e dez por cento para cada ação que ela propunha, ia tão além quanto era possível. E para ela, acredito que era revigorante encontrar naquela oficina banal alguém tão faminto. Um dia perguntei para ela se a sensação que eu tinha de que ali na sala de ensaio e no palco é que estavam a vida real, enquanto que lá fora, na interação social, estava a verdadeira encenação era só minha impressão...

Percebi imediatamente o brilho nos seus olhos, ela me disse: Você começou a fazer as perguntas certas, mas as respostas certas não virão tão rápido. Logo, eu precisava de mais e mais, uma vez por semana já não era mais o suficiente, ia para a casa de Wynia e líamos, conversávamos, cafés e cafés... Como verdadeiras filósofas, pensávamos sobre a

cidade em que estávamos, sobre a política no país, ríamos e nos indignávamos de maneiras muito expressivas... Wynia foi a primeira pessoa que me fez sentir coesa, nas nossas conversas cabiam universos maravilhosos que aprendi em casa, mas também o que eu nunca pudera ter antes, ela foi a primeira que me reconheceu como uma artista.

Surgiu então, alguns meses depois, uma segunda oficina na Fundação Cultural da cidade com outra professora e de imediato entrei de cabeça, agora eu faltava duas noites ao cursinho e mantinha dois segredos de minha Mãe. Essa segunda oficina não era tão emocionante quanto as de Wynia, era um lugar de molhar os pés nas margens e não de mergulhar profundamente. Ainda assim, a experiência no palco e os jogos teatrais, faziam de repente minha vida parecer um cordel encantado, onde eu era todos os personagens, era o bandido, o mocinho e a mocinha também.

Eu vivia na corda bamba inventando desculpas para sair de casa, sabia que por algum motivo estranho minha Mãe não apoiava meu caminho na direção desse universo das artes. O segredo tornava tudo muito mais saboroso, tudo muito mais mágico e em toda minha adolescência minha maior rebeldia foi essa, mentir para fazer teatro. Enquanto essa segunda oficina acontecia em um espaço muito maior, um anfiteatro de fato, sendo frequentadas por outros atores da cidade em geral mais velhos e tendo acesso a verbas que vinham da prefeitura. Meu trabalho com Wynia acontecia numa sala de reuniões do colégio, com piso de cerâmica, muitas crianças pequenas entre os adolescentes, um olhar concervador das diretoras da escola. Porém o que a oficina da Wynia não tinha de estrutura, ela compensava com qualidade, me fazia questionar verdades calcificadas, para depois voltar pra cena já.



IMAGEM 16: Minha primeira foto no palco. “Noite de Contos”. CPC Arandurá – 2012

A vida no interior do interior, nessas periferias rurais, permite poucas chances de embarcar em direção de sonhos que não caibam nas mãos, o Teatro sempre escapou de mim, mesmo nessa época quando finalmente comecei a frequentar estes espaços, me locomovia sempre caminhando, a primeira barreira a ser trasposta era a física. Saia dos ensaios sempre correndo, noite a dentro rumo minha casa, atravessando a cidade e quilômetros de plantações escuras. Talvez a nossa mais força, desses corpos periféricos rurais é que podemos transformar uma única chance em tudo aquilo que precisamos, essas duas oficinas e o encontro com Wynia serviram como uma formação acelerada, extrai cada gota que pude espremer de mim e do teatro.

Foi como se eu tivesse vivido 10 anos naqueles poucos meses, estar naqueles dois grupos diferentes, me fez aprofundar muitas camadas sobre o que significava para mim fazer teatro e a arte em si. Nos dois espaços fizemos mais alguns trabalhos que levamos para o público, mas foi antes do fim daquele ano quando terminamos uma montagem com Wynia de uma série de poemas de Helena Kolody, que eu vivi a primeira vez uma peça cuja linguagem e corpo da cena me levaram para mundos dos quais não sabia nem mesmo da existência.



IMAGEM 17: Grupo de Teatro do Colégio Mondrone dirigido por Wynia. Praça do Mitri, Foz do Iguaçu - 2012

Para o centenário da autora paranaense, as escolas organizaram uma série de apresentações e mostras, nossa montagem passou por vários palcos, sendo o mais desafiador para nós um festival escolar que acontecia em Foz do Iguaçu, no colégio Mitri. Por onde passamos aquele ano, sem dúvidas deixamos marcas, tinha algo único na linguagem teatral de Wynia, elementos da performance dividiram espaço com um solo onde, Michele Gomes amiga querida que faleceu alguns anos depois, cantava Fascinação de Elis Regina, enquanto os haicais de Kolody invadiam a cena com os atores que subiam em escadas dispostas no palco em meio a uma espessa fumaça, entre eles uma atriz atravessava o palco com um vestido de noiva, devorando lentamente seu buquê de flores, o véu do vestido era tão longo que demorava toda a duração do espetáculo para terminar de cruzar o palco.



IMAGEM 18: Foto com o figurino da peça Helena Kolody. Professora Verani e Gabi sua filha. Uma das raras fotos de Wynia e Manu. Murilo. Michele. Daya. Fanny. Diego. Eduardo. Medianeira, 2012.

Apesar de maravilhosa, minha vida secreta não poderia durar para sempre, minha Mãe descobriu da forma mais incontornável possível minha vida dupla: indo assistir uma mostra de teatro, onde eu me apresentava em duas peças e em dois grupos na mesma noite. Durante a minha primeira apresentação, trocamos olhares e ao longo da peça, ela foi

mudando seu olhar de indignação, pra traição, depois pra decepção até chegar em admiração e eu sentir ela vibrar na plateia, enquanto de cima do palco eu passava a atuar para ela, endereçando com ainda que com receio, mas com todo o amor cada uma de minhas palavras. Quando acabou a cena eu fui até a plateia e abracei ela com força, rimos e ficamos com lágrimas nos olhos. Ela me elogiou e em seguida falou para uma amiga que foi assistir com ela: “Bom, pelo menos ele escondeu de mim que fazia parte de um grupo de teatro, não é como se ele fizesse parte de dois, né? Mal sabia ela que em seguida eu subiria no palco novamente para mais uma apresentação.

.....



IMAGEM 19: Minha Mãe e eu no CTG,
Medianeira – 2015



IMAGEM 20: Minha Mãe e eu
na antiga Esquina Cultural, Foz - 2014

Foz do Iguaçu,
UNILA,
Luto e transição de gênero

Houveram muitos desencontros na minha jornada rumo a universidade, eu abri mão de todas as primeiras instituições onde conseguia ingressar, pois tinha fascinação pelo projeto da UNILA, pela ideia de integração e a abertura para conviver com a América Latina. No ano que seguiu minha formatura no ensino médio a Unila não abriu novas inscrições. Acabei assumindo a oficina no lugar de Wynia, que havia se mudado para Foz do Iguaçu, me tornando a proponente do mesmo grupo onde comecei minha trajetória. Também assumi alguns alunos particulares que precisavam de reforço escolar e segui fazendo parte do grupo de teatro da Fundação Cultural, onde tive novas professoras, entre elas, Aidé Saran, uma atriz eremita com quem estabeleci uma amizade duradoura, colecionamos boas histórias e foi na sua companhia que me mudei para Foz do Iguaçu, quando no ano seguinte finalmente entrei para UNILA, para cursar História da América Latina.

Entre na Universidade em 2014, em dezembro do ano anterior minha avó materna com quem passei minha infância, desencarnou. Assim, minha jornada na universidade foi tingida pelo luto desde o primeiro momento. Eu estava com dezenove anos nesse meu ingresso, vivi todas as emoções e descobertas que uma adolescência no campo não havia permitido, as festas, os corpos, delírio e sedução por todas as partes, porém, graças ao luto era apegada a uma sensação de que tudo que floresce, também seca e cai. Além de minha avó, que morreu logo antes do meu aceite, houve um evento terrível, um feminicídio que marcou a história da universidade, a trágica morte de Martina Piazza Conde, uma colega de antropologia. Quando cheguei na universidade foi justamente ela, Martina, quem me pegou pela mão e me levou para fazer a matrícula. Nessa ocasião cheguei na porta do PTI e comecei a chorar, parecia intransponível para mim a quantidade de barreiras e de transportes que precisava passar até conseguir realizar a matrícula, no que me parecia um labirinto dentro da usina.

Martina viu no meu rosto o desespero, puxou assunto, primeiro falamos do livro que eu levava em minhas mãos “1984, George Orwell”, ela me disse que já havia lido ele em português e em espanhol, que a versão castelhana era muito mais interessante, depois perguntou se eu estava ali para a matrícula, transformando minhas lágrimas em sorriso, me acompanhou e ficou comigo até a matrícula terminar. Um mês depois, na semana de

recepção dos calouros, estávamos cumprindo também as primeiras homenagens a ela, por todos os lados os veteranos pareciam despedaçados, a mulher fascinante e contagiante que eu havia conhecido há um mês, agora estava em todos os noticiários e redes sociais como uma vítima, como uma vida interrompida.

A presença da diversidade na universidade, as diferentes nacionalidades e o largo espectro de identidade de gênero que eu tive acesso, me permitiram confrontar muitos dos preconceitos que fizeram parte da minha formação. Como num livro que eu ia lendo e reescrevendo, eu encarava meu corpo e minha performance, meus limites, meu tesão, minha subjetividade, tudo se transformava muito rápido. As disciplinas do curso de História e do ciclo comum de estudos eram verdadeiros ringues para mim, eu me preparava o dia todo para as aulas da noite, me preparava para briga, para desafiar até o último suspiro da minha própria construção da realidade. Nesse meio tempo, passei a fazer parte de oficinas de teatro e coral que eram oferecidas pela universidade.



IMAGEM 21: Primeiro Semestre
2015, Argentina.

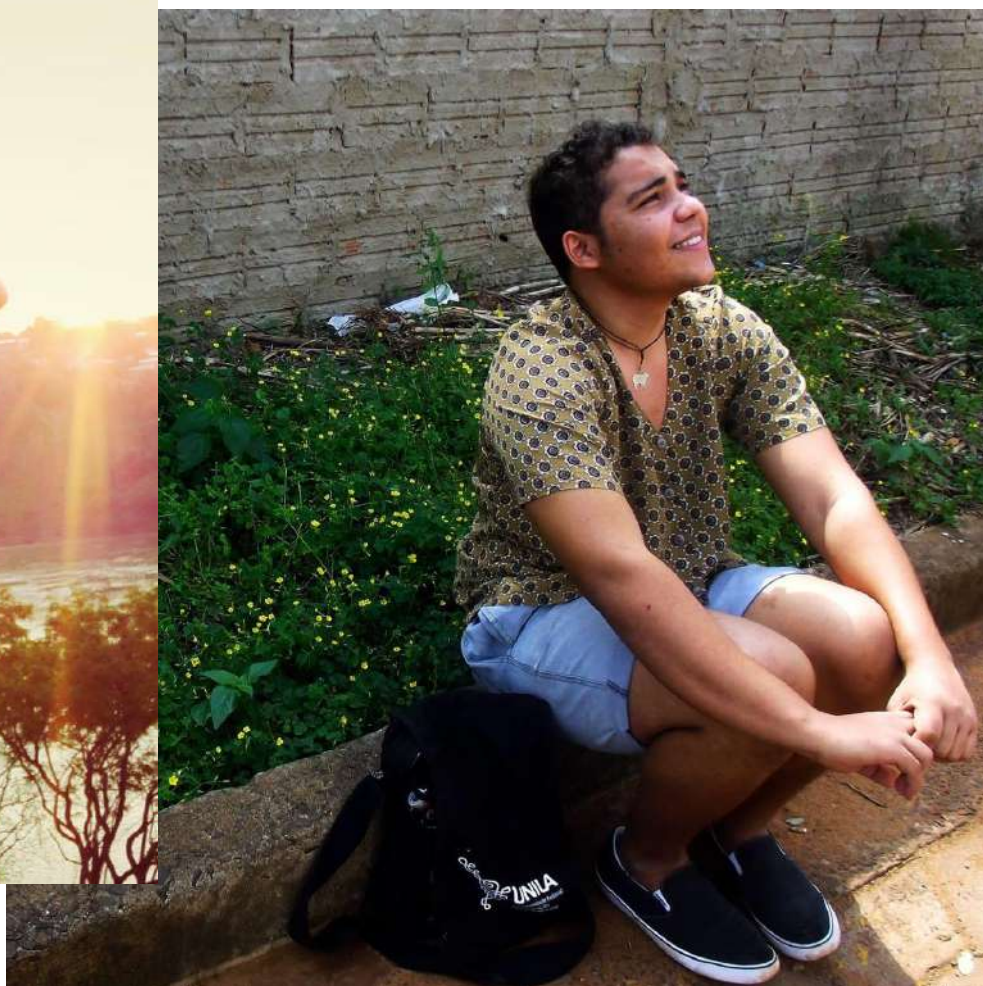


IMAGEM 22: Primeiro semestre de 2014, Antiga UNILA Centro

Na universidade, pela primeira vez, sentia que fazia parte de algo maior que o cancionero do Sul, de maneira muito verdadeira entreguei todo meu coração, a Alice Walker, Aníbal Quijano, bell hooks, Mariátegui, Lezama Lima, Stuart Hall, Leda Martins, Beatriz do Nascimento, tantas autoras e autores que entraram para meu repertório. Meus professores também foram grandes aliados, professor Paulo Renato me ajudou muito e amorosamente acolheu toda minha inexperiência, aprendi muito sobre a história da fronteira e da Argentina com ele, professora Mirian e a história das religiões, professor Spencer da antropologia e professor Gerson Ledezma que para mim era como uma diva da decolonialidade.

E sem dúvida um dos encontros mais marcantes da minha vida, a professora Tereza Spyer. Quando da minha chegada na UNILA, minha identidade de gênero era algo muito delicado pra mim, eu estava atravessava por culpa e medo. Foi numa disciplina que fiz com Tereza, História dos Estados Unidos, que consegui virar uma chave dentro da minha cabeça que usar do meu corpo como espaço da revolução, era o caminho mais verdadeiro a seguir. As discussões e maneira maravilhosa com que ela conduzia a aula, me fazia aprofundar minha crítica a minha própria conduta perante a universidade, ao conservadorismo que também compunha minha fala e meu pensamento. Teve um dia que eu defendia o pensamento decolonial em sala, Tereza consentiu, dizendo que eu articulei bem o conceito em relação a teoria, mas questionou a sala decolonialidade de modo geral sobre como nós, jovens decoloniais lidavam com as questões profundas que definiam nosso tesão e nossa identidade de gênero, que era preciso descobrir e agir em todas as camadas da colonialidade do corpo.

Foi fatal pra mim, eu já estava no meu segundo ano na UNILA, já havia vivido inúmeras experiências luminares, transcendentais, tinha acesso a artes e pensamentos que jamais sonhei encontrar, convivia com colegas cujos corpos exuberavam identidades fluídas e combatentes. Mas minha casca grossa, repleta de escamas que o racismo e a transfobia daquele meu mundo rural haviam esculpido sobre meu corpo, me faziam tremer perante meu próprio desejo sexual e fazia do meu momento com as maquiagens e roupas que eu roubava de minha Mãe, a parte mais secreta de minha vida. Somente de portas fechadas e num estado dissociativo, eu fazia verdadeiras performances, onde travestida eu era uma professora respeitada, uma cantora talentosa, criava e recriava situações onde eu agia de maneira empoderada e decidida. Mas não conseguia nem mesmo imaginar, levar esse corpo pra fora das quatro paredes, de forma alguma transitar pelas ruas ou pela universidade.

Depois daquela aula de Tereza, alguma coisa mudou em mim para sempre, partindo do desejo de confronta-la e mostrar o quão decolonial eu poderia ser (risos), eu decidi ir pra nosso último encontro da disciplina usando um manto, que marcaria o começo de um longo processo de reencontro da minha identidade de gênero, escolhi um vestido que minha mãe usava para contar histórias como Bruxa e nesse dia o curto caminho que fiz da república em que eu morava até a sala de aula, foi sem dúvida o caminho mais longo que percorri. Transformar medo e vergonha em força e beleza, foi um processo difícil e apesar do quão maravilhoso foi todo esse apoio e contestação que veio da UNILA e das aulas com Tereza, minha mãe morria sem saber o quanto essa transição também significava para mim me aproximar ainda mais dela.

Depois de dois anos cursando História senti um chamado de emergência, para estudar artes cênicas. Desde que cheguei na cidade, comecei a fazer parte de uma companhia teatral que tinha uma trajetória em Foz do Iguaçu, a Cia. Amadeus, com a qual rodamos o Oeste do Paraná com uma montagem da Cantora Careca de Eugène Ionesco. Entre as cidades da turnê estava Medianeira, voltei aos palcos de onde comecei, desta vez tinha na plateia meus professores da vida toda, amigos e minha Mãe que estava muito receptiva e orgulhosa, se referindo a mim como “meu grande ator”, nem parecia que estávamos no mesmo palco em que, anos antes, ela descobrira que eu fazia teatro em segredo.



IMAGEM 23: A Cantora Careca 2014.
Claudiara, Vera Vieira, Yoná, Amauri e
Que interpretava Sir. Martin.
Foz do Iguaçu

Ter feito aquela turnê iluminou meu coração, me deu esperança. Eu só não me desliguei da Unila para ir rumo outra instituição, porque era absolutamente apaixonada pelo projeto e porque também corria um boato que teríamos a abertura de novos cursos, e entre eles, uma graduação em Artes Cênicas, o que até hoje não aconteceu. Mesmo assim, fiz minha migração interna de curso para Mediação Cultural, pois tinha amigos muito queridos lá e também as disciplinas de Performance e a de Improvisação e Dramaturgia pareciam o mel no fundo de uma flor. Em 2016 já estava matriculada e cursando Mediação a todo vapor.

Em abril de 2016 minha mãe faleceu, para mim a vida nunca mais foi a mesma, em todos os aspectos, mas principalmente em relação a academia. Apesar de marcadas por discussões e sangue quente, minha vida com minha Mãe foi afetuosa, de muito carinho e fascínio mútuo, nos amávamos e nos admiramos. A morte dela foi como um eclipse sobre minha saúde mental, a orfandade e a perda do meu lastro financeiro me jogaram imediatamente na vida adulta. Apesar de não conseguir fechar nenhum semestre durante o período de luto, voltei a ministrar oficinas de teatro em Medianeira no mesmo colégio onde havia trabalhado antes de vir para universidade.



IMAGEM 24: O primeiro dia das mães depois que minha Mãe havia falecido. E algumas amigas montadas com as roupas que pertenceram a minha Mãe. Casa do Sol - 2016



IMAGEM 25: Urbanidades 1, Foz - 2016

IMAGEM 26: Urbanidades 2, Foz do Iguaçu - 2016

Os anos que se seguiram foram divididos pela disfunção da depressão e o fascínio pelo teatro que nunca desapareceram. Durante o luto transformei meu corpo no meu principal lugar de revolução e de arte, com as roupas de minha Mãe enfrentei meu processo de transição de gênero. Era como se na ausência dela, as roupas, os objetos, as bijuterias e a indumentária cênica que ela possuía para suas contações de história, servissem de contato direto com a sua magia e com a sua presença. No ponto emocional mais baixo que cheguei, também foi o momento em que fui capaz das maiores transformações, me libertei do meu auto ódio, do meu medo absoluto em ser a diferença que a cultura da minha região sempre me ensinou a combater

Este momento definiu minha trajetória na formação como artista, primeiro como pessoa trans e toda delicadeza e brutalidade que eu assumia para meu corpo, depois como pessoa negra de fato, operando e transportando essa minha identidade para relações, minhas pesquisas e para minha arte. Ampliei também minha genealogia e agora além da marcha para oeste eu me conectava com toda a diáspora africana, a minha corporalidade interracial se traduziu também com a resistência da identidade trans e travesti.

O longo período que percorri dentro do curso de Mediação Cultural, cheio de fracasso acadêmico e desajuste emocional, estava associado a meu profundo adoecimento mental e físico. Em 2018, já sem os auxílios financeiros, profundamente doente, precisei me desligar do curso. Foi doloroso deixar as relações e os espaços que eu habitava, mas de fato meu estado era insustentável, passei pelas privações mais absurdas, insegurança alimentar e muitas violências. A queda do governo Dilma liberou um estado de barbárie na fronteira, como se o fato de retirar uma mulher democraticamente eleita de tal papel de notoriedade, significasse o começo de um processo maior de caça às bruxas. Foi um período surreal, vimos o surgimento de skinheads, carros seguiam estudantes, repúblicas estudantis eram invadidas, tantas violações que muitos colegas sucumbiram e foram embora, voltaram para suas casas.

Eu tentei fazer esse movimento de retorno, mas minha casa natal, tanto o sítio como a cidade em si, pareciam absorvidos pela morte da minha Mãe tanto quanto eu. Mesmo dois anos depois, caminhar pela minha cidade era uma experiência de transbordar ausência, para os nossos vizinhos, para a comunidade onde ela trabalhou por quase vinte anos, era um desafio doloroso, parecia que o encantamento havia desaparecido, minha casa já não era mais meu lar. Sem falar que retornar para aquele lugar, significava ter que deixar conquistas importantes para mim, como minha identidade de gênero, voltar para

onde sofri tantas violências e para onde estavam toda minha família e pessoas que me viram crescer parecia um embate difícil demais.

Quando tudo parecia sem caminho, uma porta que minha Mãe havia aberto para mim um pouco antes de falecer, foi de onde veio o auxílio que eu precisava. Meses antes de falecer, ela me levou no terreiro da Mãe Marina, e abrimos búzios juntas sentadas lado a lado. Primeiro, Mãe Marina leu para minha Mãe, disse ali na minha presença, todos os detalhes daquela vida que eu achava que só nós duas conhecíamos. Nunca imaginei que alguém fosse capaz de descrever minha Mãe como eu fazia, cada violência e cada beleza secreta do coração dela tinham sido desveladas ali naquela leitura de búzios.

Quando chegou minha vez eu me mantive bem armada, consentia levemente com a cabeça e apesar da leitura ter sido certa e muito íntima, eu me considerava ainda muito atea e materialista para deixar entrar aquelas informações todas. Antes de sairmos do terreiro, minha Mãe pediu para ser filha de santo, para desenvolver sua vida espiritual ali e Mãe Marina disse que ela já havia cumprido sua jornada, já havia transformado muitas vidas e agora, apenas deveria viajar e aproveitar a vida, que não era mais o tempo de começar projetos. Mas fez uma ressalva, no que tratava de mim, justo eu que estava ali soberba e desconectada, eu sim iria precisar voltar um dia, mesmo que não fosse naquela casa sobre a proteção dela, mas que em algum momento da vida eu precisaria desenvolver minha espiritualidade. Dois anos depois lá estava eu, sentada aos seus pés com o coração partido e os olhos sempre marejados.

Mãe Marina já havia tentado chegar até mim algumas vezes quando soube da morte de minha Mãe, mas eu fui muito relutante e me abri lentamente para esse processo, quando já não havia mais nada em meu coração eu o abri para a espiritualidade. O processo de ser um *abiam* e morar em um terreiro, pode ser muito bonito, cheio de desafios da ordem da linguagem, significando a reconstrução de um corpo negro e do reencontro com outra historiografia. Viver ali como, uma não iniciada no culto, mas participar do dia a dia, da manutenção do sagrado, me exigia absorver novos conhecimentos rapidamente e com a mesma velocidade comecei a melhorar de saúde.

Cheguei no terreiro pesando pouco mais de setenta quilos, tomando cinco medicamentos, tendo perdido a fala e tomada por um terrível pânico social, demorou um pouco para voltar aos meus habituais cem quilos e deixar os medicamentos de lado. Como parte desse corpo que retomei, também me preenchi de asé, passei a habitar aquela casa e aquele sagrado passou a habitar meu corpo. Mãe Marina salvou minha vida, me devolveu autonomia e desejo pela vida, me trouxe para dentro de sua casa, junto com suas filhas e

netos e se tornou uma grande mestra, mãe e amiga. Como um verdadeiro quilombo, Funmilaiyo me resgatou de uma sociedade que falhou comigo uma vez e depois outra, nas palavras de Beatriz do Nascimento, a melhor resolução de como esses espaços e relações Negras operam:

É trazer a luz essa capacidade do negro empreender uma organização social, de empreender uma vida própria deles, como cultura própria, com relações próprias e mostrar que hoje em dia talvez eles ainda tenham esse tipo de organização própria, de relações próprias, e um dos grandes trabalhos que ele tem que fazer seja realmente de se conscientizar dessa sua posição que ainda persiste ao nível das relações entre si e dos grupos negros. (NASCIMENTO, 1977, p. 130-131)



IMAGEM 27: Um almoço com Mãe Marina e seus filhos envolta da mesa. Ilê - 2018

Um ano depois de estar morando no terreiro, dotada dessa nova rede de apoio, retornei para a universidade e pela primeira vez desde a morte de minha mãe eu estava viva de novo. Além das disciplinas, passei a atuar em projetos de pesquisa e montei um coletivo teatral que era autogestionado pelos estudantes, o *Teatro y Frontera*, depois rebatizado de *Frontierra*, onde vivi alguns dos momentos mais lindos e emocionantes da graduação, atuando num grupo de artistas de múltiplas linguagens e que vinham de diferentes países, levamos pras suas teatro e levamos a fronteira pra dentro da cena.

Em 2020 a pandemia parou o mundo, na última semana antes do fechamento oficial da Ponte da Amizade e o encerramento das aulas, tivemos o primeiro encontro presencial do coletivo Poéticas do ENTRE criado pela minha maior mestra nas artes Angi Lazaretti, que se tornou principal ponto de apoio e força dentro da universidade, não só para mim, mas para outros estudantes e artistas e mesmo durante a pandemia realizamos encontros, pesquisas e produção de obras.

Em março de 2021 Mãe Marina desencarnou, marcando minha jornada na academia por uma sucessão de lutos, a perda dela novamente parecia desorganizar não só a minha vida, mas a vida da minha comunidade por inteiro. Ser filho de grandes mulheres, significa dividir a orfandade com grandes grupos. Em 2021, o Poéticas do ENTRE se tornou ainda mais vital para mim, estar mesmo que de maneira online na presença desse coletivo foi a forma que encontrei de respeitar meu processo de despedida e restauração. Ainda que eu não tenha conseguido progredir nas disciplinas durante o período de ensino remoto, tornei minha pesquisa muito mais arrojada, me apoiando no coletivo também para retornar novamente para universidade em 2022, agora como artista e pesquisadora, como uma atriz e performeira.

O Poéticas do ENTRE foi também a incubadora de uma série de performances documentais intituladas “Bruxa do Oeste” que com apoio da Fundação Cultural de Foz do Iguaçu e direção de Lara Sorbille querida, amiga que chegou em Foz em 2015, que realizou em 2022 o projeto de contar um pouco da história de minha Mãe carnal e dos rastros dela em meu corpo e no território, reelaborando aspectos do luto e da transição de gênero. Em 2023 no coletivo começamos o ano com a missão de produzir um espetáculo que explorasse as experiências coletivas da pandemia, os reflexos nos corpos e na sociedade, os fenômenos do mundo digital e do isolamento social.

Durante a pesquisa e a elaboração de “A Sociedade dos Anticorpos”, dividimos a peça em oito partes e chamamos cada uma das cenas de um “sintoma”. O sintoma protagonizado por mim, foi batizado de “Amanhã, ontem e hoje”, um texto que trabalhou

elementos do tempo espiralar e da sociedade do cansaço, usando de registros vocais e partituras que manifestam a presença dos saberes tradicionais e dos saberes dos povos de terreiro. Durante esta trajetória de construção do espetáculo, precisei me retirar por um momento da pesquisa para realizar a cerimônia de iniciação no Candomblé e viver o período de recolhimento necessário para feitura de santo. A apresentação da peça ocorreu ainda no período de preceito, que consiste num resguardo que deve ser cumprido na sequência do ritual. Isso fez com que eu levasse para a sala de ensaio e para o palco meu corpo aberto e meu Orixá impactando a pesquisa e o corpo da cena.

Na ansiedade de compor um cancionário capaz de recuperar e emancipar meu eu queer e rural, meu corpo fronteiriço e minha arte Cabocla, compartilho aqui minha meu ofício como performeira. Trato das experiências vividas no coletivo Poéticas do ENTRE, do caminho percorrido para desenvolver minha personagem e o sintoma “Amanhã, ontem e hoje”, demonstrando como toda minha trajetória, vida acadêmica e espiritual, convergem e dividem espaço na pesquisa e no palco durante “A Sociedade dos Anticorpos”.



IMAGEM: Foto tirada por mim, ensaio do Afoxé 2023. Filhos e Amigos do Asé Funmilaiyó agora sobre a liderança de Mãe Roberta e de Yá Crica.



IMAGEM 28: Foto de Diego Rezende Festa de Ogún de 2023, Asé Funmilaiyó – Foz do Iguaçu

3. O COLETIVO POÉTICAS DO ENTRE

O Poéticas do ENTRE é um coletivo de artistas multidisciplinares do Brasil, Argentina, Paraguai, Bolívia, México e Venezuela, nosso grupo é sediado na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), em Foz do Iguaçu, coordenado pelos artistas e professores Angi Lazzareti e Fabio Salvatti. Ainda em 2019, iniciamos estudos e práticas, explorando o *entre* como campo de saber e a escuta como princípio artístico.

O coletivo atua com exercício de garantir e fomentar os espaços de formação em Artes Cênicas na fronteira visto que o Oeste do Paraná não conta com curso superior público em Artes, promovendo eventos e materiais didáticos, processos de formação e trabalhos de criação artística. Surgido como um projeto de pesquisa e em tempo se estabeleceu como projeto de extensão simultaneamente, desde os primeiros anos de trabalho promoveu e aportou pesquisas e criações artísticas nas quais estabelecemos trânsito entre a formação artística dos integrantes, diferentes áreas da investigação acadêmica, bem como a interação com a comunidade.

Entre as ações realizadas pelo coletivo nesses anos de atuação estão: a modalidade “Poéticas do ENTRE convida” onde uma série de diálogos é ofertada entre artistas pesquisadores e a comunidade; a realização de diversas oficinas abertas de formação artística; desenvolvimento de projetos culturais na condição de incubadora, apoiando e orientando obras, oficinas, cursos e eventos relacionados às artes; desenvolvendo pesquisas de linguagem cênica; produção bibliográfica incluindo um livro com programas performativos; obras em diferentes linguagens artísticas, vídeoperformances, fotoperformances e espetáculo teatral. Com o avanço das atividades do grupo, que iniciaram logo antes da pandemia de Covid-19, momento no qual toda a Universidade, devido às questões sanitárias, passou a desenvolver as atividades em regime remoto, de modo que na primeira edição do projeto nossos encontros eram realizados uma vez por semana de maneira online.

A pesquisa desenvolvida pelo coletivo partiu dos principais pilares da pesquisa desenvolvida pela professora Angi Lazzareti, a idealizadora do projeto, junto ao professor Fábio Salvatti e participantes discentes da UNILA, como também contando com membros externos à Universidade, investigamos a respeito da construção de uma sensibilidade artística específica nos corpos de cada uma das integrantes do projeto, almejando o desenvolvimento de um corpo de afetividade que esteja aberto ao *entre* através de uma perspectiva receptiva e disponível.

O entre tem sido aqui pensado de distintas formas: 1) tanto em relação aos entrelugares que pulsam em nosso próprio corpo a partir do cruzamento entre memórias, saberes, culturas, elementos orgânicos e subjetivos (o corpo é a relação entre suas diversas partes); 2) quanto aos espaços-tempos, movimentos e forças que pulsam entre os corpos uns com os outros (entre um corpo e outro, entre eu e você, entre nós), compreendendo que este entre plural compõe os corpos singulares.¹

O trabalho corporal foi orientado a partir da prática da Escuta, compreendida como princípio artístico e de alteridade. A forma como escutamos o nosso próprio corpo determina a forma como nos expressamos e construímos nossas narrativas. A forma como escutamos nossos próprios corpos determina a forma como escutamos outros corpos. Nesse sentido, a escuta se relaciona também com a alteridade como motor: uma escuta sensível ao dentro e ao fora; uma abertura ao contato com o outro; um corpo que desenvolve diferentes formas de dizer, porque desenvolveu diferentes e profundas formas de escutar. Para escutar os corpos, é preciso escutar o entre. Estar disponível à escuta de si, do espaço, dos outros, dos seres humanos, animais e plantas é uma forma que encontramos de estar-entre.

A prática da Escuta orientou a pesquisa de corpo compreendida como princípio artístico, a forma como construímos narrativas se baseia na experiência da escuta do nosso próprio corpo, determinando muito da forma como nos expressamos. Partimos da premissa de que a forma como escutamos nossos corpos determina a forma como escutamos os demais corpos, nessa perspectiva entendemos que a escuta elabora o sensível, estabelece relações do que está dentro e fora e a partir de uma prática profunda de elaboração da escuta de si, do espaço e dos demais seres é possível relacionar-se também com esse *entre* e criar a partir dessa experiência de estar-entre.

Nossa primeira criação artística foi elaborada no período de distanciamento social, durante a fase em que a universidade operava através da modalidade de ensino remoto. O coletivo trabalhou através de um método artístico desenvolvido por nós que o chamamos de Tecnóvio Performativo, com encontros de pesquisa e criação mediados pela tecnologia, o que representava um desafio metodológico para as artes vinculadas à presença física. Esse período também serviu como um impulso para nos reinventarmos e repensarmos nossas práticas, proporcionando também que artistas de diferentes partes da América Latina pudessem participar do coletivo através do regime remoto.

¹ Texto retirado do site <https://www.poeticasdoentre.com.br/o-coletivo>

As diferentes condições de acesso a internet e a tecnologia, as plataformas de reunião online, como também as experiências das perdas e da assimilação da nova rotina de distanciamento social foram se transformando em matéria para nossa primeira obra coletiva. Em junho de 2020 lançamos a videoperformance “corpoparaquedas”, uma experimentação audiovisual em Tecnovívio Performativo usando a plataforma Zoom. Além de imagens das preparações corporais e das experimentações artísticas que elaborávamos a distância/simultaneamente, os rasgos dessa comunicação, os formatos, os fantasmas, transformaram-se em parte da estética da videoperformance. Além disso, as reflexões teóricas que foram desenvolvidas ao longo da pesquisa tornaram-se tanto parte da criação das imagens do vídeo quanto parte da montagem e edição.

Um detalhe pequeno, porém que representa bem a poética desenvolvida nessa pesquisa, é que além das janelas individuais de cada um dos participantes geradas pelas vídeochamadas, sempre havia uma janela a mais filmando uma cadeira vazia, mantendo durante todos os encontros uma vídeochamada que representava os que não estavam ali presentes. Essa cadeira vazia estabelecia um espaço para a ausência, interagindo assim tanto ao longo da pesquisa como também na obra “corpoparaquedas” como uma representação da ausência, que estava posta nas baixas relacionadas a pandemia de Covid-19, nos colegas que não conseguiam estar no coletivo na modalidade remota e também com o público que não seria acessado da maneira tradicional pelo teatro.



IMAGEM 29: print da videoperformance CORPO PARAQUEDAS.

Ainda em 2020, no segundo semestre, continuando com a exploração de processos tecnoviviais, criamos novas videoperformances: “Amálgama”, “Clepsidra”, “Cristalinos”, “Dupla Raiz”, “Invernada” e “Intérmio”, lançadas no começo de 2021. Nesse período, criamos explorando as múltiplas relações com a experiência do isolamento social, também os repertórios individuais, transformando em criações artísticas, que refletiam nossas pesquisas sobre corpo e a experiência das relações mediadas pelas telas. Entre estas performances participei diretamente da criação de três delas:

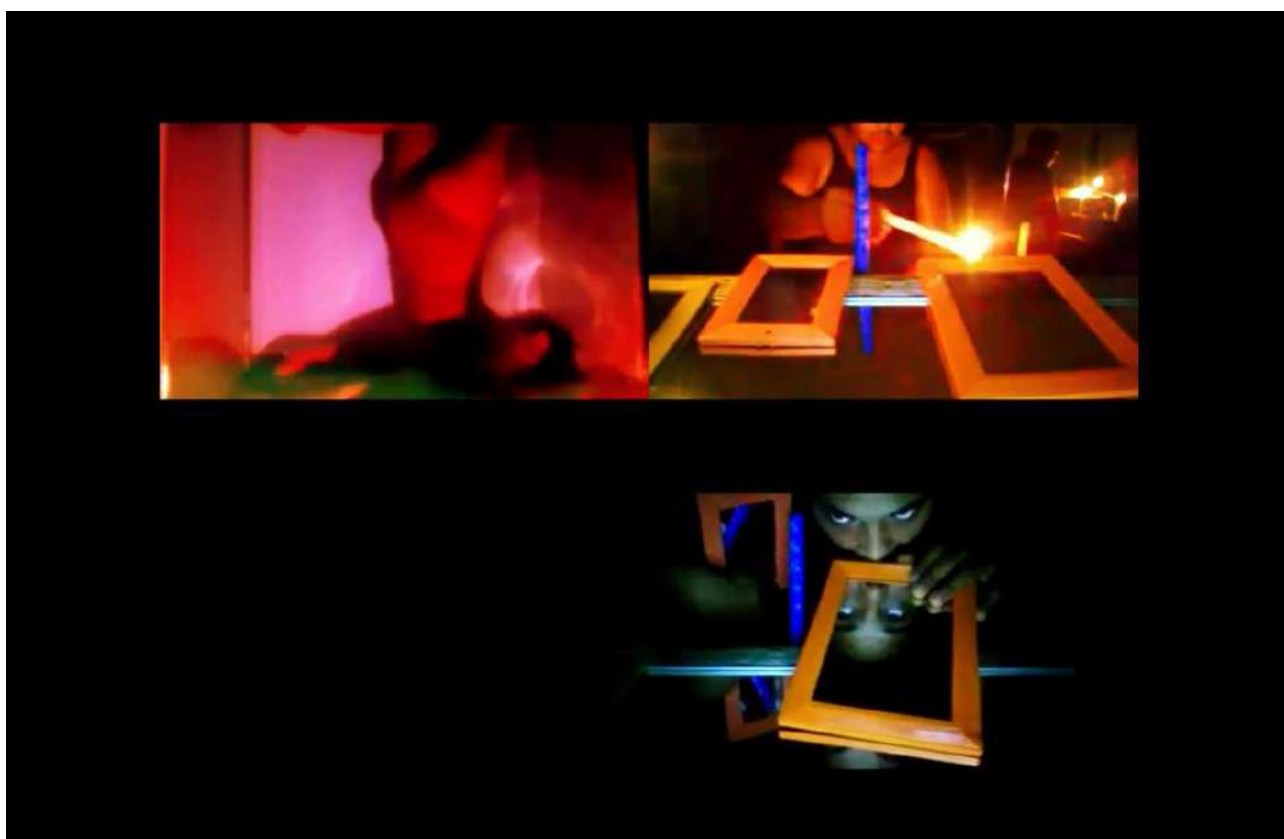


IMAGEM 30: Prints da obra INTERMIO.

“Intérmio”: nessa videoperformance a performer Ana Clara Fank explora sua relação com as cores e a pintura em aquarela, trazendo para o corpo a exaltação e o movimento das formas fluídas e das poças, como a autonomia do movimento dos líquidos que fazem parte da pesquisa das suas telas, refletidas numa partitura para o corpo. Dividindo tela com Ana, eu trazia uma interação com diversas velas e espelhos.

As velas acendiam e apagavam com os movimentos de uma dança, representando o grande número de vidas que estavam sendo interrompidas pela pandemia. Os espelhos representam as múltiplas telas com as quais passamos a nos relacionar com maior

frequência durante o regime de isolamento social. O vídeo também conta com a leitura de um fragmento do texto de minha autoria chamado “O último ônibus antes da meia noite”:

Como a fera mitológica que perante a lua encarna poderes e corpo diferente, na presença das mulheres e dos seus corpos-satélites, encarno minha personalidade misteriosa, meu mar em mim, transborda as praias de meus lábios, sou capaz de conversar sobre meu dia, espalho-me e me abro... venero as senhoras que habitam as lotações, e, silenciosamente sinto que compartilham meu desprezo pelos homens também. Todas suas castas e titulações me parecem sagradas: as tias, e beatas, mães, diretoras de creches, senhoras, senhoritas, donas, moças de uniforme... todas me parecem ser habilidosas e eloquentes como jamais serei. Me distraio nas pequenas coisas que elas trazem em sua composição, são tecidos, rendas, bolsas, bordados, perfumes, enredos, ervas, fios de conta, metais, efemérides entre outros variados que se de fato sujeitos a suas classes também as suas misteriosas linhagens espirituais. Porém perante a miséria da existência dos homens nada entre elas é realmente hierarquizado, ou menos belo, ou menos radiante. Ambas elas, as velhas, as novas, as pretas, as ricas, as pobres, as brancas, todas elas são donas da minha devoção... [...]

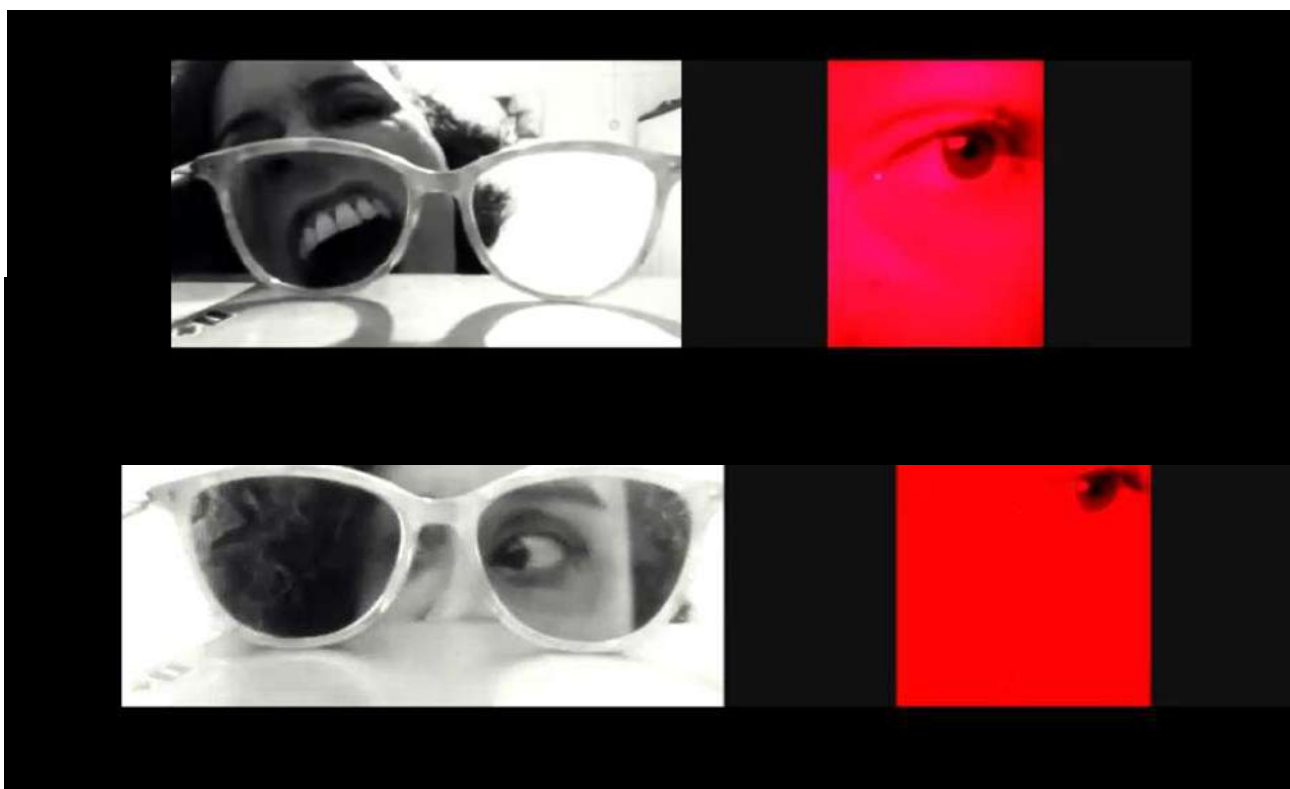


IMAGEM 31: Prints da obra “CRISTALINOS”

“Cristalinos”: a performer Iolanda Alves divide com o público um pouco da sua biografia, explorando sua relação com os óculos que usa desde a infância numa reflexão sobre a visão e o uso das telas. Usando o óculos como uma lupa em frente a câmera, vai mostrando partes diferentes do corpo e integrando movimento e texto. Dividindo tela com Iolanda, eu acompanho seu texto dando foco ao meu próprio olho permitindo que a câmera invada o espaço da visão, explorando a oposição com a relação de distância que Iolanda

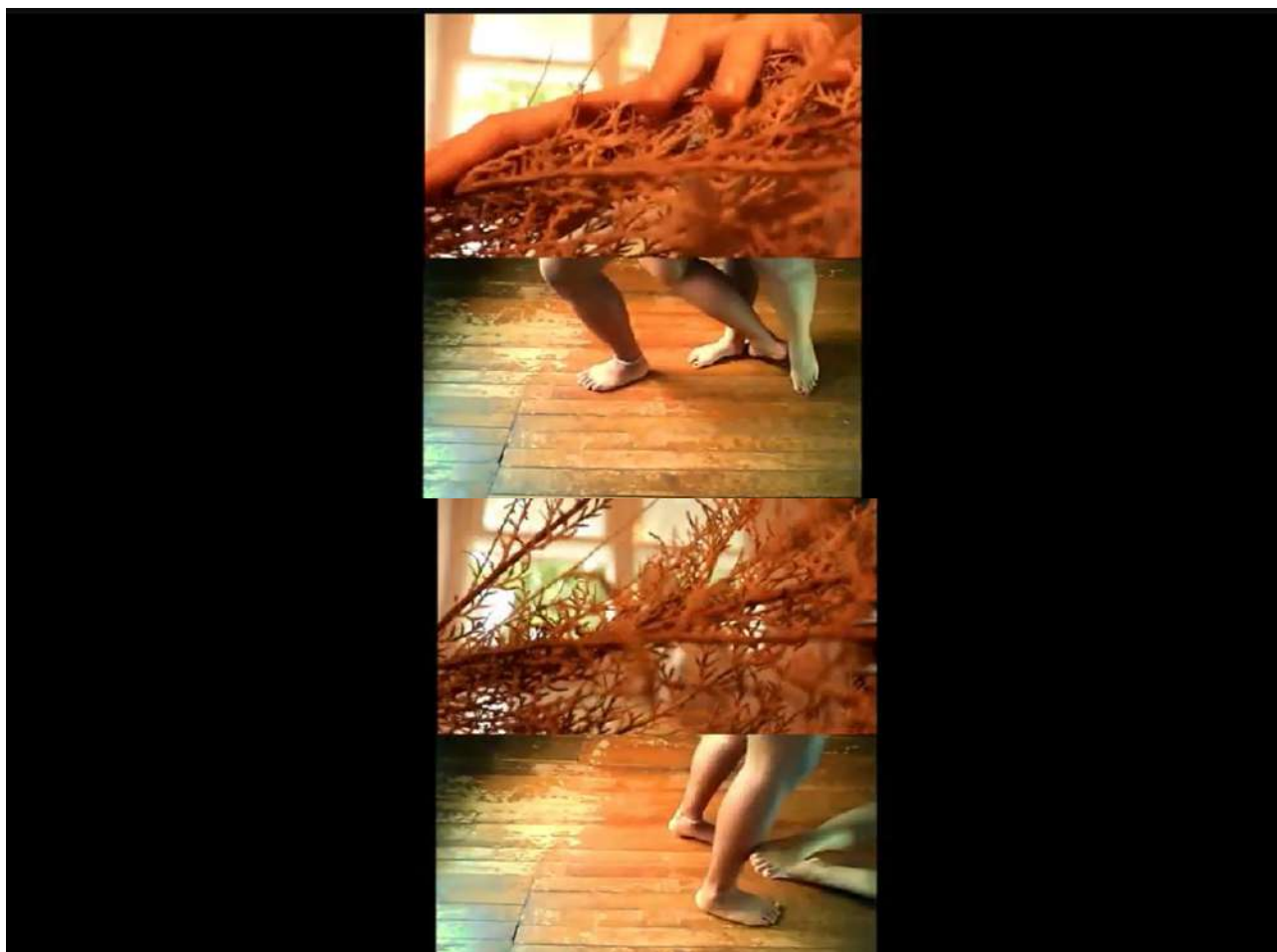


IMAGEM 32: Print da obra “Invernada” disponível em:

“Invernada”: numa das telas a performer Angi Lazzaretti dança mostrando a parte superior do seu corpo, enquanto na tela de baixo apresento uma dança que revela apenas a parte da cintura para baixo do meu próprio corpo, criando assim um corpo formado por dois corpos a princípio. Ao passar do vídeo, a performer Iolanda Alves entra em cena e contracena comigo, fazendo uma dança a dois de pernas e pés que contavam com o dorso de Angi no quadro acima, continuando a representar na parte superior do vídeo, agora com um corpo com quatro pernas. Abordamos nesta performance a fragmentação dos corpos

na comunicação via plataformas de reunião online usadas nas modalidades de ensino remoto e demais reuniões online durante o período de isolamento social, ao mesmo tempo explorando novos corpos possíveis a partir desse enxame de fragmentos dos corpos sobre as telas.

Ainda na modalidade online, no 2021 o coletivo seguiu a pesquisa em linguagens cênicas cruzadas com tecno e passamos a nos aprofundar em programas performativos. Como resultado da pesquisa desenvolvemos um livro digital bilíngue com programas performativos que chamamos de “Instruções para escutar / Instrucciones para escuchar”. Esse livro foi organizado como um material que pode ser usado como guia de exercícios para artistas e como um material pedagógico para arte educadores.

Com a retomada dos encontros presenciais em 2022, o coletivo passou a realizar encontros periódicos todas as segundas-feiras nas dependências da UNILA e ofereceu uma série de oficinas e workshops de criação artística. Ao longo de 2022 e 2023 oferecemos da oficinas intituladas “*Poéticas do ENTRE,*” entre elas duas edições de “Workshop de Arte Rebelde” e da oficina de “Rasaboxes”, sempre com inscrições gratuitas e abertas para a comunidade. Propondo reconciliar nossos corpos com os espaços de troca e criação coletiva, a presença como uma temática em constante relação com as linguagens cênicas *que experimentamos de modo remoto.*



IMAGEM 33: Fotografia dos encontros presenciais. 2023

IMAGEM 34: Colagens com fotografias dos registros dos encontros presenciais. 2022/2023





IMAGEM 35: Registros de uma das oficinas de Rasaboxes .



IMAGEM 36: Registros de uma das oficinas de "Arte Rebelde". Cyborg que construí ao final da oficina.

IMAGEM 37: Registros de uma das oficinas de "Arte Rebelde". Jam entre os Cyborgues do performer Giovanne F. e o meu.



Ainda em 2022, seguindo a vocação de Incubadora de projetos, oferecendo orientação artístico-pedagógica e aportando estrutura e curadoria para obras, artistas e estudantes que buscam desenvolver seus projetos pessoais, o coletivo incubou o projeto de documentário performativo “Bruxa do Oeste”, dirigido pela cineasta e membro da primeira formação do coletivo Lara Sorbille. O projeto gerou quatro performances audiovisuais que protagonizam a relação com a memória e identidade de gênero, a relação entre minha mãe Maria Luiza, professora e militante que faleceu em 2016, e minha própria jornada no luto. Este projeto foi contemplado pelo Fundo Municipal de Incentivo à Cultura em Foz do Iguaçu pelo edital de concurso nº 01/2021.



IMAGEM 38: Foto da equipe nos bastidores das filmagens. Cabeceira do Represo – 2022.

IMAGEM 39: Foto dos bastidores das performances. Cabeceira do Represo – 2022.



BRUXADO OESTE

LARA BORGES | ANTONIO BENEDETTI | CARLOS CROMBIE | PAULA LACERDA | EDUARDO DE SOUZA
MAYRA BORGES | CARLOS CROMBIE | CARLOS CROMBIE | CARLOS CROMBIE | CARLOS CROMBIE
POMBO CARVALHO | CARLOS CROMBIE | CARLOS CROMBIE | CARLOS CROMBIE | CARLOS CROMBIE
FRANCO | LARA BORGES | CARLOS CROMBIE | CARLOS CROMBIE

BRUXADO OESTE

BRUXADO OESTE



MAGEM 40: Colagem feita com cartaz que geral do projeto. Arte de Rynnard.

Neste projeto documental, tanto minha relação com o território da fronteira, como com a fé e com o luto foram matérias de um longo processo de pesquisa, uma jornada muito desafiadora, onde a colaboração do Poéticas do ENTRE foi fundamental, tanto na obtenção de orientação e de acesso a estrutura da instituição. Sobretudo, o trabalho de preparação corporal e refinamento do roteiro realizado por Angi Lazzareti, além do trabalho de direção de atuação para cena, também houve um trabalho de formação com a equipe, com noções refinadas de escuta, permitindo a equipe participar da realização das performances na condição de testemunho, transportando para as filmagens também a experiência da performance.

Contamos com realizadores audiovisuais com experiências em diferentes áreas do cinema, artistas e amigos de longa data que compuseram esse trabalho com afeto e magia. Lara transformou seu projeto de TCC, que foi construir um roteiro cinematográfico, agora em um cinema ritual, transformando nossa parceria no Poéticas do ENTRE e no FRONTIERRA em vídeo performances, ao contar a história de minha mãe a partir do meu corpo, uma forma de revelar a força matriarcal que consolidam a resistência da diversidade e de muitas identidades latino-americanas.

4. A SOCIEDADE DOS ANTICORPOS, SINTOMAS DO ESPETÁCULO

Febrícula

Em 2022, com o retorno dos encontros presenciais, o coletivo Poéticas do Entre, retomou os estudos do *corpo* e da *presença* com especial cuidado, incorporando na pesquisa uma escuta voltada para a própria experiência de retorno ao convívio depois de dois anos de distanciamento social. Incorporando práticas que visavam experimentar o contato, respeitando e aprendendo com toda a memória da dinâmica de trabalho que havíamos desenvolvido durante o período de ensino remoto. O coletivo tratou de organizar um novo casting e estabeleceu ao longo do ano vivências e workshops, além dos encontros semanais de pesquisa. Porém, terminamos o ano com o forte desejo de voltar para os palcos, como uma febre de desejo por transpor a sala de ensaio e as pesquisas, em direção ao contato com público.

No ano de 2023 começamos o ano com foco total em produzir nosso primeiro trabalho no formato de espetáculo para o palco, partindo das nossas pesquisas em torno da própria noção de *entre*, audiovisual e performance. Estabelecemos então que iríamos trabalhar com a experiência do corpo e da sociedade marcados pela pandemia de Covid-19, pelo distanciamento social e o paradigma político vivenciado no Brasil.

Como contávamos com novos integrantes, retomamos alguns dos nossos passos do ano anterior, além de dividir a equipe para as diferentes funções da preparação do espetáculo. Os professores Angi e Fábio tratariam da direção de corpo e cena, Lara Sorbille ficaria tanto na assistência de direção como acompanharia a dramaturgia junto de João Victor Concer que ao lado da direção prepararam o texto. Durante esse processo de elaboração do texto, tivemos a oferta do “Workshop de Arte Rebelde” e a oficina de “Raza Boxes” que serviram também para estabelecer um caminho coletivo e apresentar para todos os integrantes uma mesma linguagem e partir dessa abordagem para o preparo do espetáculo.

Febre Alta

Fomos apresentados finalmente a “A Sociedade dos Anticorpos” uma proposta dramaturgica com um roteiro que visava elaborar a experiência coletiva da pandemia de COVID-19 e os seus desdobramentos. A peça tratou de mobilizar uma visão artística sobre diversos eventos históricos que transformaram a cultura ao passar de diferentes pandemias, em diferentes épocas e localidades, refletindo a partir de uma perspectiva de tempo espiralada, afetada e transposta também pelas culturas digitais e o processo de reorganização das relações a partir do universo virtual intensificado pelo isolamento social. a peça foi possível explorar nossas experimentações audiovisuais, da primeira fase da pesquisa do coletivo, ainda no regime de encontros remotos via zoom, a partir do audiovisual. Nessas experiências exploramos a ideia de corpo-tela, que transpomos para o espetáculo de forma cômica a partir da referência ao universo das lives, reuniões realizadas para estudo online e a dinâmica de home office. Nossas pesquisas sobre contágio trabalhadas corporalmente e nas imagens, os dados e *fake news*, o vírus estudado a partir da epidemiologia e também no universo cibercultura.

Agentes patogênicos

O elenco conta com 12 performers, sendo artistas multidisciplinares e oriundos de diferentes nacionalidades da América Latina, implicando assim olhares diversos sobre a experiência relacionada ao período da pandemia de COVID-19, principalmente em relação a abordagem dos governantes em relação a organização das políticas públicas e da interação com a crise global.

A peça estabelece relação entre as percepções individuais e coletivas em relação às perdas nesse período, abordando as questões relativas ao luto e a memória dos 700.000 mortos por COVID-19 no Brasil, elaborando sentimentos relativos à memória e ao respeito devido a todas estas histórias e universos únicos que se apagaram. Trazendo depoimentos e narrativas que apresentam experiências vividas durante a pandemia levando para a cena questões relacionadas às diferentes realidades sociais e culturais, como as desigualdades econômicas e a forma como isso transformou a experiência vivida durante esse período. Temas como natureza e antropoceno são também tratados cenicamente com o intuito de criar imagens e futuros.

Prognóstico

A montagem é dividida em nove cenas, as quais passamos a chamar e a organizar dramaturgicamente como “sintomas” que progressivamente instauraram a nossa “Sociedade dos Anticorpos”. Na preparação da encenação dos nove sintomas, nos preocupamos em entrelaçar teatro e performance, audiovisual, reafirmando nossa vocação em propor pontes e afetações, ao optar por trabalhar com linguagens cruzadas, em estado de hibridação, características que estão na base do projeto de pesquisa do coletivo.

Todos os Sintomas: 1° SINTOMA: TEMPERATURA; 2° SINTOMA: AMANHÃ, ONTEM E HOJE; 3° SINTOMA: REMOTO CONTROLE; 4° SINTOMA: DEPOIMENTOS; 5° SINTOMA LUTO; 6° CORPO ÁRVORE; 7° SINTOMA CONTÁGIO; 8° SINTOMA: O SONHO DO VICE-REI; 9° SINTOMA: YO VIVIRE;

1. SINTOMA TEMPERATURA

Trecho do roteiro da peça:

“Durante a entrada do público, integrantes do elenco orientam a fila para manter distanciamento, medem a temperatura corporal com termômetros de testa, distribuem programas do espetáculo usando luvas plásticas, oferecem álcool em gel, etc.”

A partir dessa indicação, alguns dos integrantes da peça nos dias do espetáculo, vestiram máscaras e jalecos de uso de contenção sanitária, organizando o público do lado externo do anfiteatro em filas, solicitando que mantenham distância uns dos outros e usem álcool em gel. Essas indicações causaram uma quebra da presença naquele ambiente ao recordar hábitos e imagens do período de distanciamento social, e ao recriar os protocolos antes de entrar no próprio espaço do teatro. Essa ação também estabelecia de onde este espetáculo vem e para onde ele se direciona, voltado às sensações e memórias do corpo e ao período da pandemia de COVID-19, deixando o público com programa em mãos e a dúvida se esta interação era parte da obra, ou simplesmente uma sanitária como em tempos pandêmicos. Atuando nessa performance temos: Agatha Batista; João Lírio; Vitória Campos.



IMAGEM 41: Fotos dos atores recebendo o público no dia da estreia do espetáculo.

2. SINTOMA AMANHÃ, ONTEM E HOJE

Trecho do roteiro da peça:

“A voz do tempo anuncia a peste com partituras de movimento em espirais, junto a ações inspiradas nos Orixás Tempo e Omolú. Na projeção, seus gestos são manipulados em diferentes temporalidades e sobreposições. Em determinados momentos são explorados movimentos corporais em interação com imagens de partículas e teias.”

Partindo dessa que é a primeira indicação do texto, construímos juntos uma partitura que evoca os movimentos ancestrais entorno do corpo negro, a ginga, os giros, uma corporalidade impregnada de códigos para permitir uma abertura para o texto desde as fendas desse corpo, evocando a imagem de um corpo sábio e simultâneo, que se move em diferentes tempos.

Em cena também está o Corpocâmera, operando a captura da imagem em tempo real, que é transmitida em uma tela no fundo do palco, e cria junto com os dois performers uma só realidade, onde o movimento do corpo e o testemunho da câmera são parte do corpo cênico. A presença do audiovisual, a partir da captação, transmissão e edição de imagens em tempo real, reelaboram a percepção da operação das imagens como algo apenas técnico, reapropriando a condição de testemunho, de recepção de quem está atrás da câmera e da própria câmera como um elemento de ação e criação. A edição das imagens é realizada ao vivo no programa Isadora, software desenvolvido especificamente para as artes cênicas e visuais, em trabalhos de interação entre teatro e audiovisual.

Atuando nessa cena temos Miguel que conecta com muita sensibilidade projeção e captação, Cybelle como o corpo a personagem Corpocâmera e minha personagem a Narradora. Nesse sintoma trazemos como principais referências Leda Maria Martins, Albert Camus, Byung-Chul Han, Emanuele Coccia, Bunseki Fu-Kiau.



IMAGEM 42: Fotos do sintoma AMANHÃ, ONTEM E HOJE. Fotógrafo Jhon Alex

3. SINTOMA REMOTO CONTROLE

Trecho do roteiro da peça:

“As performers iniciam cada uma em um ponto específico do palco, o ponto A. Ao longo da cena, realizam trajetos que as conectam a mais três pontos [B,C,D] além de seu ponto original, de forma que o quarto ponto seja a volta ao plano A. Os trajetos têm diferentes formas de deslocamento, planos, etc, que podem ser feitos sem grandes esforços. O vídeo projetado é uma montagem rítmica com imagens de noticiários, do ex presidente genocida, de tudo o que remete à sobrecarga sensorial e mental que os meios geraram durante a pandemia.”

Nessa cena o palco é ocupado com um emaranhado de caminhos percorridos sincronicamente, os performers seguem sempre o mesmo trajeto cada um repetindo uma coreografia diferente e reagem com as indicações sonoras, onde uma voz em meio a um frenesi de imagens características do período da pandemia que rodam no telão repetia alternadamente:

Play - Pause - Reverso - Vírus.

As indicações vão gerando repercussão nos corpos e alteração nos fluxos em cena, uma vez que os performers obedecem aos comandos: a partir do Play seguem seu fluxo, com o Pause paralisam como estátua, com o Reverso reproduzem os movimentos ao contrário, e com Vírus caem no chão. Os trajetos em cena instauram uma composição com todas as imagens que estão no telão, representando as relações que estabelecemos durante o período de distanciamento social e o uso das redes sociais/mídias digitais. Uma relação possível também que essa performance nos apresenta, era refletir em como recebíamos os avisos e notícias relacionados a pandemia, entre as indicações quando a voz anunciava “vírus” todos iam ao chão, demonstrando desestabilização.

Estão em cena nessa performance, Guadalupe, Giovanne, Maria Luiza e Zary. Neste sintoma nossa principal referência teórica e prática é da cinegrafista Lisa Nelson, seus estudos relacionados à dança e audiovisual.



IMAGEM 43: Fotos do sintoma REMOTO CONTROLE. Fotógrafo Jhon Alex

4. SINTOMA DEPOIMENTOS

Trecho do roteiro da peça:

“Primeiro depoente tem sua boca filmada e projetada em grande escala, para os demais performers planos detalhe de outras partes de seus corpos são filmadas e projetadas”.

Nessa cena, no escuro absoluto, sobem ao palco diferentes performers, compartilhando com a plateia depoimentos sempre em primeira pessoa, enquanto os outros performers iluminam quem está falando com lanternas, enquanto os depoentes têm partes do corpo filmadas e ampliadas para o telão atrás do palco.

Alternando depoimentos reais de como foi passar pelo período da pandemia de COVID-19, também haviam depoimentos ficcionais que refletiam a complexidade das experiências desse período vivido na fronteira, no sistemaa prisional e fazendo um paralelo com a violência política que aumentou no mesmo período no país ao citar o caso ocorrido em Foz do Iguaçu com Marcelo Arruda.

Em cena temos Agatha Batista, Fábio Salvatti, João Lírio, Vitória Campos e Karen. Para elaboração do conceito desse sintoma nossas principais referências foram as obras “Jogo de Cena” de Eduardo Coutinho e “Mato seco” de Joana Pimenta e Adirley Queirós.



IMAGEM 44: Fotos do sintoma DEPOIMENTOS. Fotógrafo Jhon Alex

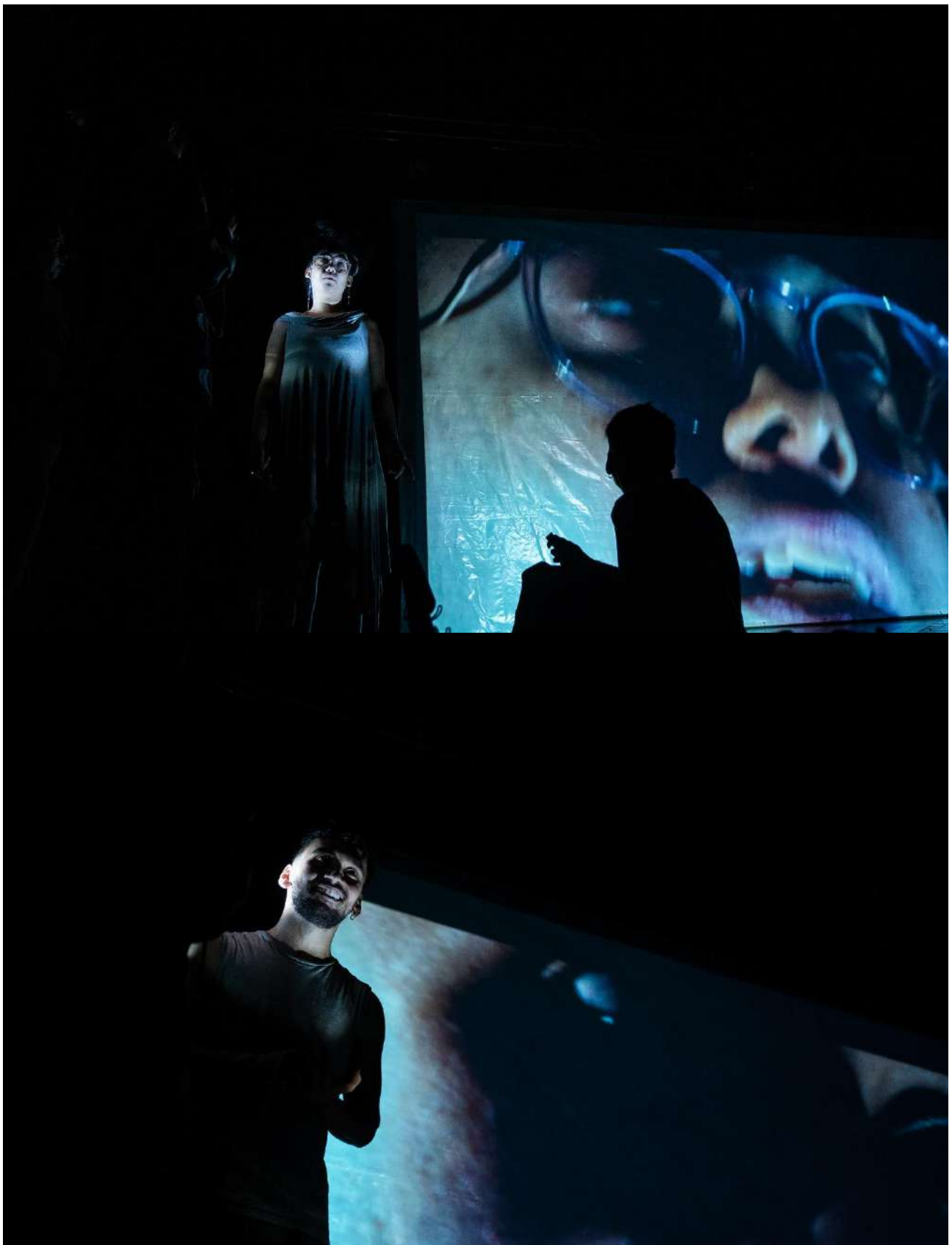


IMAGEM 44: Fotos do sintoma DEPOIMENTOS. Fotógrafo Jhon Alex

5. SINTOMA LUTO

Trecho do roteiro da peça:

“Há uma cadeira vazia no centro do espaço e um par de sapatos vazios posicionados à frente da cadeira. Espaço do corpo ausente. Sonoplastia: Vocalizações de nomes de pessoas falecidas por Covid-19, com nome, sobrenome e idade. Edição trabalhada com nomes vocalizados por diferentes pessoas em uma crescente sobreposição, dando ideia de multidão. Ação: Performers entram em cena carregando pares de sapatos vazios sobre as palmas das mãos com atitude afetiva e solene.”

Nessa cena temos uma representação da escala do acontecimento das mais de 700 mil mortes no Brasil e as tantas mais no mundo, lentamente os performers vão cobrindo o chão com pares de sapatos colocados lentamente, acompanhados da cadeira vazia e de um áudio composto pela voz dos performers lendo 400 nomes de pessoas reais que perderam a vida devido a COVID-19.

No final da performance as luzes mudam e o que antes era um foco na cadeira vazia, inunda a cena com luz branca e três performers com faixas militares entram varrendo os calçados com violência rapidamente, em oposição completa à delicadeza e solenidade que foram depositados ali. Nesta cena temos todos todo o elenco em cena.



IMAGEM 44: Fotos do sintoma LUTO. Fotógrafo Jhon Alex



IMAGEM 46: Fotos do sintoma LUTO. Fotógrafo Jhon Alex

6. CORPO ÁRVORE

Trecho do roteiro da peça:

“No primeiro tempo, nossos maiores viviam sozinhos na floresta, longe das mercadorias e dos motores. A epidemia xawara jamais tinha acontecido antes da chegada dos brancos. Esses males que os brancos chamam malária, pneumonia, sarampo, CoViD, vêm de muito longe, e os xamãs da floresta não sabem nada a respeito. Nós somos outros. Nossa carne não tem marcas de vacina e não temos remédio contra as epidemias xawara.”

Este é um fragmento do texto vocalizado no plano de fundo, enquanto de maneira repetida e progressivamente mais rápida, uma atriz interage com a projeção de troncos e galhos enquanto continua a repetir uma partitura. Em seguida, outras duas atrizes, de mãos dadas e estabelecendo equilíbrio e desequilíbrio, sustentam-se uma à outra, em frente ao corpo central.

O texto que acompanha a primeira parte da performance denuncia o epistemicídio e apresenta alguns dos saberes dos povos tradicionais sobre as pandemias e sobre o destino do planeta. Ao finalizar do texto há uma quebra brusca, a luz muda e a projeção audiovisual desaparece, entram alguns performers simulando maquiagem e colocando acessórios nas performers que estavam em cena. Em seguida, elas se posicionam e agem como garotas propaganda, falando em português, espanhol e guarani uma propaganda muito otimista sobre a hidrelétrica de ITAIPU, opondo-se com a primeira parte da performance e criando assim um ar de ironia. Em cena Letícia, Guadalupe e Karen. Neste sintoma a principal referência teórica vem de Davi Kopenawa.

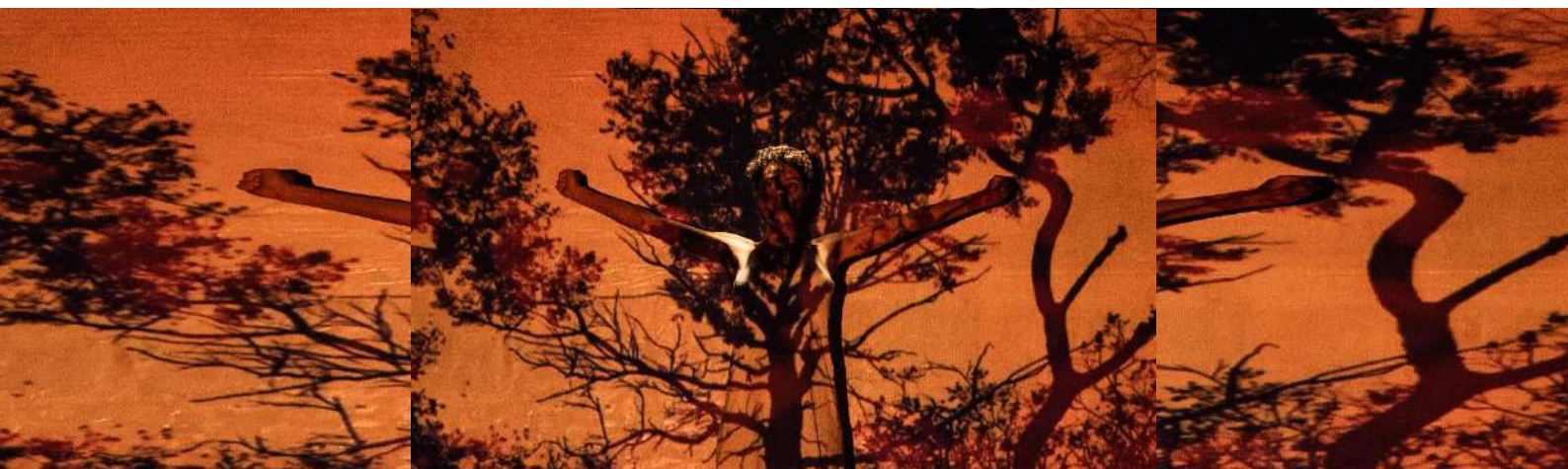


IMAGEM 47: Fotos do sintoma CORPO ÁRVORE. Fotógrafo Jhon Alex



IMAGEM 48: Fotos do sintoma CORPO ÁRVORE. Fotógrafo Jhon Alex

7. SINTOMA CONTÁGIO

Trecho do roteiro da peça:

“Performers entram no espaço vazio. Uma pessoa se posiciona em um canto da cena e vocaliza alto “345” e forma-se uma fila grande de pessoas que esperam, desejam ser o próximo número a ser chamado. A fila se desfaz e as pessoas se espalham no espaço. Uma pessoa faz um gesto que se transmite para outra pessoa, e assim sucessivamente. Gestos vão sendo transmitidos de modo que possamos observar a passagem dos gestos de uma pessoa para outra.

No decorrer dessa cena temos a realização de programas performativos em torno das noções de contágio, também das imagens das filas imensas formadas nos departamentos de saúde pública. Nas filas formadas, a cena explora diferentes elementos como as mortes na espera de atendimento e o uso excessivo dos celulares. Em cena temos todo o elenco, sob o comando “viral” do Corprocâmera interpretado por Cybelle e a voz do contágio Maria Luiza.



MAGEM 49: Fotos do sintoma CONTÁGIO.. Fotógrafo Jhon Alex



MAGEM 50: Fotos do sintoma CONTÁGIO. Fotógrafo Jhon Alex

8. SINTOMA O SONHO DO VICE-REI

Trecho do roteiro da peça:

“NÓS ESTAMOS CHEGANDO! Talvez estejamos muito condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Mas você já parou pra pensar o que poderia existir se nada tivesse sido inventado? Existiria espaço para o delírio? Qual é o teu sonho? teu sonho mais louco? Pense baixinho. Faça uma imagem mental do que seria esse seu mundo de sonho e abandone lentamente a lembrança que você tem do mundo como conhecemos.”

Esse é um fragmento do texto vocalizado por uma personagem Ciborgue, que anuncia a complexidade do antropoceno e da cultura ocidental, fala sobre os corpos dissidentes e o mundo onírico como um lugar soberano. Essa cena é baseada no primeiro capítulo “O teatro e a peste” do livro “Teatro e seu duplo” de Antonin Artaud, (Airton Krenak, Paul Preciado e Jota Mombaça).

Começando a cena com uma videochamada em que um líder conversa com seus três filhos, anunciando que teve um sonho com a peste. Em seguida, as mesmas performers que interpretavam os filhos entram no palco com macacões amarelos cobertos de dispositivos e luzes, anunciando que a peste está chegando e que algo estranho está vindo. Em seguida, entra o Ciborgue como um corpo elétrico anunciando seu texto numa performance intensa e contagiante, tomada por luz e fumaça. Tomando o palco como uma descarga elétrica, a voz e o corpo de Giovanni F. e as “contaminas” Agatha, Vitória e Maria Luiza.



IMAGEM 51: Fotos do sintoma O SONHO DO VICE REI. Fotógrafo Jhon Alex



IMAGEM 52: Fotos do sintoma O SONHO DO VICE REI. Fotógrafo Jhon Alex

9. SINTOMA YÓ VIVERÉ

No final, todos os performers entram em cena também como Ciborgues mascarados, se juntando aos que já estavam no palco, posando como se fossem para registrar fotos em frente ao telão enquanto o poema “Já vai passar” de Luiz Felipe Leprevost aparece no telão. Ao fim do poema, começa a tocar “I Will Survive” na voz de Célia Cruz e todos terminam dançando intensamente como num Carnaval pós pandêmico.

Tem a ver com vontade

Tem a ver com seguir em frente

Tem a ver com invenção

Que talvez esteja entre o que temos de melhor nessa vida

Tem a ver com ciclos

Tem a ver com começo e recomeço

Tem a ver com esperança

E a esperança ainda tem de ter o tamanho dos meus amigos

A esperança ainda tem de ter o tamanho da minha família

A esperança ainda tem que ter o tamanho do meu amor

A esperança ainda tem que ter o meu tamanho

A esperança ainda tem que ter o tamanho de toda a gente que vive neste planeta

Falível, imperfeito, cheio de mistérios e belezas

São os primeiros anos deste século percorridos

O século é jovem

O século está tentando ultrapassar tudo que é velharia

E equívoco dos séculos passados

O século tem feito um baita trabalho

Pra trazer à luz muitos anteriores e injustificáveis apagamentos

Estejamos, pois, abertos Hora de o mar levar oferendas de quem vem molhar os pés

Hora de remir o céu com uma alegria nunca antes experimentada

E que exubera aqui, na terra

Já vai passar - Luiz Felipe Leprevost



IMAGEM 53: Fotos do sintoma YO VIVIRE. Fotógrafo Jhon Alex

A Sociedade dos Anticorpos teve sua estreia em duas apresentações em 24 e 25 de outubro no auditório da UNIOESTE. Roteiro de Angi Lazzareti, Fabio Salvatti, Lara Sorbille e João Lírio para o espetáculo do coletivo Poéticas do Entre. A partir de Ailton Krenak, Albert Camus, Antonin Artaud, Bunseki Fu-Kiau, Byung-Chul Han, Davi Kopenawa, Emanuele Coccia, Jota Mombaça, Leda Maria Martins, Lisa Nelson, Paul B Preciado.



IMAGEM 54: Fotos do sintoma YO VIVIRE. Fotógrafo Jhon Alex

5. AMANHÃ, ONTEM E HOJE - TEMPO ESPIRALAR e a PESTE

*Saravamos os mortos que vivem valentemente galopando seus cavalos (de santo);
choramos os vivos que são mortos sem cavalo, sem galope, sem vento ou valentia.*

Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino

Neste capítulo proponho detalhar a construção da cena de abertura do espetáculo teatral “A Sociedade dos Anticorpos”, o Sintoma “Amanhã, Ontem e Hoje”, incluindo o processo de criação percorrido na sala de ensaio, junto a dramaturgia e a encenação. Pretendo descrever os elementos que sustentam a cena em todos os seus aspectos (falas, ações corporais, contracenação entre atrizes, espaço cênico e audiovisual). Para apresentar as inspirações e conteúdos subterrâneos que alimentam a cena, comentarei sobre estudos teóricos realizados durante o processo, o fenômeno da pandemia de COVID-19, paralelos com experiências espirituais envolvendo minha feitura de santo no candomblé e uma série de reflexões, apoios, memórias e afetos, que juntos construíram o tecido do acontecimento teatral.

Para começar essa jornada, onde me desafio a um contínuo trânsito entre diferentes tempos, primeiramente saúdo aos ancestrais dessa fronteira e a todos aqueles e aquelas que *já se foram*: saúdo todas as Mães e Pais de Santo; todos os Pajés; todos os Guaranis e os Kaingangs; todos os barrageiros; os muitos muambeiros e muambeiras; as tantas prostitutas e seus filhos e filhas; aos camponeses e ao movimento El Mastro; aos soldados da guerra da Tríplice Aliança e da Coluna Prestes; as Sete Quedas; como também a todos aqueles que mesmo mortos, na fronteira, seguem vivos e atravessando limites.

Saúdo também aquelas e aqueles que corajosamente *agora são*: aos jovens; aos povos de Terreiro; aos povos Avá-Guarani e Mbya-Guarani; aos artistas; aos estudantes; aos trabalhadores e trabalhadoras; aos tantos migrantes; a mata atlântica; ao Rio Paraná e suas barrancas vermelhas; ao Rio e as Cataratas do Iguaçu.

Saúdo com todo meu coração aquelas e aqueles que *ainda não nasceram*: todos os nossos filhos e filhas e as filhas de minhas filhas; meus afilhados e afilhadas e aos meus mais novos no Santo; a todos os caboclos e caboclas, espíritos e encantados que ainda irão insurgir nessa fronteira.

DA DRAMATURGIA PARA A CENA

A cena que abre o espetáculo “A Sociedade dos Anticorpos” é uma saudação aos que já se foram e uma grande evocação aos que ainda não vieram, uma experimentação que anuncia as percepções temporais como um saber em si, que exige ser performado e transcrito por corpo e voz. Consideramos que as percepções coletivas e individuais em torno da noção de tempo foram atualizadas pelas dinâmicas da pandemia: o isolamento social, as modalidades de trabalho e estudo em *home office* e a incerteza do *fim* daquele período estabeleceram novos marcos temporais como as ideias de “antes da pandemia” e de “depois da pandemia”.

Para a construção dessa cena lançamos nosso olhar não para indivíduos doentes, mas para um mundo coletivamente enfermo, em que a experiência da temporalidade foi radicalmente afetada pela cronologia do vírus, esculpindo novos ritmos biológicos e subjetivos. Na elaboração do espetáculo foram levantadas uma série de referências textuais e imagéticas que pudessem aportar uma perspectiva política e plural sobre os efeitos da pandemia de COVID-19 no Brasil. Com esse objetivo, propomos um roteiro que reorganiza pesquisas atuais e autores clássicos, tratando das perspectivas filosóficas e sociobiológicas em torno dos imaginários de *peste* e do conceito de tempo.

Entre as referências, estão alguns autores indígenas que tratam da experiência das epidemias a partir das cosmovisões dos povos originários como Davi Kopenawa e Ailton Krenak. Também pesquisamos autores que colocam em perspectiva os conhecimentos africanos e afro-diaspóricos em relação ao tempo, como Bunseki Fu-Kiau e Leda Maria Martins, além de pensadores que refletem a peste desde uma perspectiva artística, como, por exemplo, Antonin Artaud.

Após uma série de experimentações práticas coletivas, levantamento de referências, partilha de experiências pessoais e inquietações, um núcleo de dramaturgia foi formado por Angi Lazzareti, Fabio Salvatti, Lara Sorbille e João Victor Concer. Este grupo nos apresentou uma proposta dramaturgical, que durante o trabalho de montagem foi sendo reestruturada coletivamente e apropriada pelos atores.

DO CORPO PARA A CENA

O trabalho realizado após o contato com a dramaturgia que ainda estava em construção, consistiu em elaborar os gestos e a voz que compunham a performance como parte de um só movimento, com o desafio de integrar saberes das cosmovisões afro-brasileiras em relação às dinâmicas do *tempo*, de forma inscrita e transcrita no corpo. Exploramos como nutrição da cena e de minha personagem a memória dos ritos que constituem meu próprio corpo, assim como os eventos relacionados a minha espiritualidade que ocorreram simultâneos ao período de elaboração da cena. Ao refletir sobre como os ritos transmitem conhecimentos a partir de sua repetição no tempo, Leda Maria Martins comenta que:

Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. Nessa perspectiva o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação re-apresentada (the “twice-behaved behavior”, de Schechner), mas contribui, em si mesmo, a própria ação. Para Schechner (1994: 28), “o processo ritual é performance”, e, como tal, alude “não apenas ao tempo e ao espaço, mas também a extensão através de várias fronteiras culturais e pessoais”. (MARTINS, 2003, pg. 69)

Durante o processo de criação da cena, junto a orientação afetuosa dos diretores e atores do espetáculo, estabelecemos pontes com a minha experiência religiosa e o momento em que passei da condição de *abian* - nome dado aos integrantes de uma comunidade de Candomblé que não passaram pelos ritos iniciáticos - para *iyawo* - nome dado aos novos iniciados no culto.

Esse acontecimento promoveu um ponto de partida para semear as palavras do texto em meu corpo e deu vida aos movimentos e ações corporais que compusemos. Dentre os cinco meses de processo de criação da cena, pelo menos durante vinte e oito dias, estive recolhido no Terreiro Ilê Asé Ojú Ogun Funmilaiyó para feitura de Santo, processo que consiste em uma série de ritos que preparam o corpo e o *ori* -cabeça em yorubá- daqueles que irão passar pelo rito para um vínculo completo com seu Orixá correspondente.

ÔRÍ significa a iniciação de um novo estágio da vida, a uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete, com seu passado, com seu presente, com seu futuro, com a sua origem e com seu momento ali. (Beatriz do Nascimento - Filme Ôri, 1989)

A personagem a qual me dediquei é intitulada a “Narradora”, responsável por narrar a memória das pestes ao longo do tempo. Sentimos a necessidade de construir esta personagem munida de um saber relacionado aos corpos e as oralidades negras, responsável pela instauração da *poética* que estaria presente em todo o espetáculo. Dediquei-me, então, ao desafio de interpretar uma figura de saber ancestral, um corpo que compõem vozes múltiplas com movimentos e timbres desenvolvidos a partir da costura de diversos tempos.

Junto com a “Narradora” temos no palco a personagem “Corpo-câmera”, que além de compor a cena em corpo e voz, se movimenta com a câmera em mãos captando em tempo real imagens projetadas no telão no fundo do palco. Acompanhando as duas atrizes, o software chamado Isadora edita as imagens em tempo real, estabelecendo assim, ao mesmo tempo, uma atmosfera de saber ancestral e imagens de futuridade. Essa forte relação entre teatro e audiovisual faz parte das experimentações do Poéticas do ENTRE desde o período da pandemia, que marca o início da pesquisa do coletivo.

Em "*A Sociedade dos Anticorpos*" os espectadores são convidados a se relacionar tanto com a presença do corpo das atrizes presentes no palco de forma real e concreta, quanto com a imagem desse corpo captada, editada e projetada no telão. Essa proposição se baseia em dois tipos de reunião interpessoal pesquisadas pelo pensador do teatro, o argentino Jorge Dubatti, que estabelece as noções de convívio e de *tecnovívio*:

Llamamos convívio a la experiencia que se produce en reunión de dos o más personas de cuerpo presente, en presencia física, en la misma territorialidad, en proximidad, a escala humana; tecnovívio es la experiencia humana a distancia, sin presencia física en la misma territorialidad, que permite la sustracción de la presencia del cuerpo viviente, y la sustituye por la presencia telemática o la presencia virtual a través de la intermediación tecnológica, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos. (DUBATTI, 2020, pg. 14)

Dubatti argumenta que a tecnologia não deve ser vista apenas como um instrumento externo ao teatro, mas sim como parte integrada da experiência teatral contemporânea. Para Dubatti, o *Tecnovívio*, único modo de convívio possível durante o isolamento social, implica em uma transformação profunda na forma como o teatro é concebido, produzido e recebido. Ele vê a tecnologia não como uma ameaça à autenticidade ou à "vida" do teatro, mas como um elemento que pode expandir as possibilidades do fazer teatral, potencializando experiências estéticas quando utilizada no palco, propondo interações com a presença ao vivo de atores e público.

Como matéria desse processo criativo, apresento nossos corpos pestíferos, alfinetados por todas as memórias do período de isolamento social, nossa linguagem infiltrada pelo *tecno* e pelo *viral*, e a experiência de um coletivo de pesquisa teatral que surgiu no limiar da pandemia, disposto a refletir em cena sobre um teatro capaz de impregnar o espaço com memórias dos/nos corpos.

Logo abaixo, está anexado o texto completo do sintoma "Amanhã, Ontem e Hoje" com todas as indicações para o desenvolvimento das ações cênicas, junto a imagens da minha versão do texto presente no meu diário de bordo - em que registrei a *cozinha* da cena, com colagens, rasuras e anotações que temperam e transformaram o roteiro da cena num mapa com os caminhos que percorri com a elaboração da personagem até o palco.

Aqui em três subcapítulos que abrangem tanto a atmosfera da sala de ensaio, quanto o *bioma* de minha espiritualidade fronteiriça, me desafio a apresentar os conceitos e as imagens que estruturam a cena. Apresento as principais discussões teóricas que amparam o processo de elaboração cênica, de maneira *espiralada* ao longo desses subcapítulos, onde os autores e referências seguem aparecendo e reaparecendo ao longo dos subcapítulos, enquanto avanço na descrição da minha experiência com a montagem dessa cena.

SINTOMA: AMANHÃ, ONTEM E HOJE

(Narradora - João; Corpo-câmera - Cybe)

(Narradora fala em portunhol e câmera tem falas de interferência na cena)

(A voz do tempo anuncia a peste com partituras de movimento em espirais, junto às ações inspiradas nos Orixás Tempo e Omulu. Na projeção, seus gestos são manipulados em diferentes temporalidades e sobreposições. Em determinados momentos são explorados movimentos corporais em interação com imagens de partículas e teias.)

NARRADORA: Antes de nós estava o vírus.

Um marco temporal: o antes e o depois da peste, o antes do acontecimento **terrível** e o depois do pavor solto e incontrolável.

A peste que veio com as caravelas. O vírus na cruz dos jesuítas. Os garimpeiros de hoje e amanhã, espalhando a epidemia **xawara** comedora de carne humana.

Aqui estão presentes aqueles que **já se foram**, junto daqueles que **agora são**, e daqueles que **ainda não nasceram**. Tempo como espiral, não como linha. Tempo que se curva para frente e para trás, para o alto e para baixo, brincante em todas as direções do **amanhã**, do **ontem** e do **hoje**.

Eu e o vírus, indo-e-voltando, seres ao redor do centro das forças vitais. Somos porque fomos, eu e o vírus fomos e **re-fomos** antes, de tal modo que seremos e **re-seremos** novamente.

Não somos nós que vivemos no tempo, é o tempo que vive em nós. Nossa carne, nossos ossos, nosso DNA são rastros de toda a história do cosmos. Esse saber passa por nós, **circula** entre os que já se foram, os que são, e os que ainda não nasceram, esse saber nos reúne a todos.

Depois de nós estará o vírus.

O contágio individual de agora é o medo coletivo de sempre. Nós não esquecemos. No nos olvidamos.

CÂMERA: A febre tifóide, os paratífos;

O mal ar, a malária; A lepra milenária;

A doença de Chagas;

A febre amarela;

A disenteria nas **entranhas** das crianças;

A dengue, nossa conhecida;

A velha bubônica;

A bailarina da morte, a gripe espanhola;

O tétano, a AIDS e outras tantas pragas;

NARRADORA: As pestes reunidas em conferências e congressos celebram tratos e acordos. Febres diversas e o negacionismo, pai e patriarca.

Enquanto estamos nós, está o vírus.

Pestes necessárias: sem elas seria impossível a indústria da pobreza, da escassez, da vida nua. O poder soberano está sempre em guerra contra alguma estranheza que precise **aniquilar**.

CÂMERA: Dolor, febre, coceira, pústulas, coriza, tós, escalofrios, dificuldade para respirar.

NARRADORA: Foi dito que nossa civilização teria superado as ameaças virais e bacteriológicas, que a história teria acabado, que morreríamos apenas por *um excesso ou falta de nós mesmos*. A sociedade do cansaço a nos anestesiou.

Mas o vírus retorna, como o tempo, em espiral. Nas fronteiras, onde o extrativismo encontra o intocado, ali está o vírus, esperando seu hospedeiro.

As **pestes** são tão numerosas quanto as **guerras**. E, como as guerras, as pestes sempre encontram as pessoas desprevenidas. Quando estoura uma guerra, as pessoas dizem: "não vai durar muito, seria estúpido". *Aún así, la guerra es una tontería que dura*.

(Performers saem de cena)

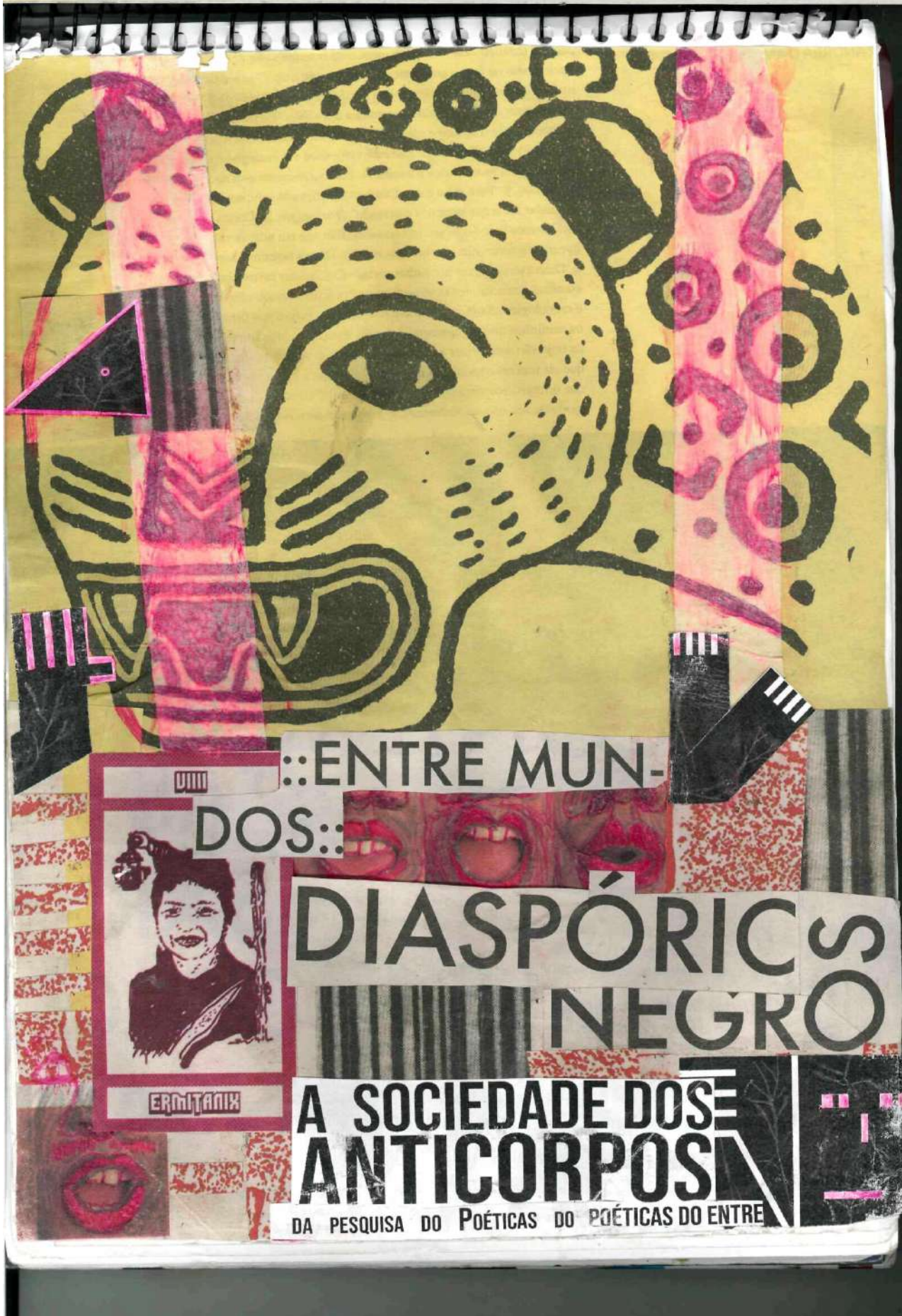


IMAGEM 55: Colagem com elementos do “Jornal de borda, edição n° 6” e materiais impressos para divulgação do espetáculo.



IMAGEM 56: Colagem com elementos do “Jornal de borda, edição nº 6” e materiais impressos para divulgação do espetáculo.

SINTOMA: AMANHÃ, ONTEM E HOJE (O ANÚNCIO)

(Narradora; Corpo-câmera)

(Narradora fala em portunhoi e câmera tem falas de interferência na cena)

(A voz do tempo anuncia a peste com partituras de movimento em espirais, junto a ações inspiradas nos **OMXAS TEMPO Y OMULU**. Na projeção, seus gestos são manipulados em diferentes territorialidades e sobreposições. Em determinados momentos são explorados movimentos corporais em interação com imagens de partículas e teias.)

NARRADORA: Antes de nós estava o vírus.

Um marco temporal: o antes e o depois da peste, o antes do acontecimento terrível, o depois do pavor solto e incontrolável.

A peste que veio com as caravelas. O vírus na cruz dos jesuítas. Os garimpeiros de hoje e amanhã, espalhando a epidemia xawara comedora de carne humana...

Aqui estão presentes aqueles que já se foram, junto daqueles que agora são, e daqueles que ainda não nasceram. Tempo como espiral, não como linha. Tempo que se curva para frente e para trás, para o alto e para baixo, brincante em todas as direções do amanhã, do ontem e do hoje.

Eu e o vírus, indo-e-voltando, seres ao redor do centro das forças vitais. Somos porque fomos, eu e o vírus fomos e re-fomos antes, de tal modo que seremos e re-seremos novamente.

Não somos nós que vivemos no tempo, é o tempo que vive em nós. Nossa carne e nossos ossos são rastros de toda a história do cosmos. Esse saber passa por



IMAGEM 57: Colagem com elementos do “Jornal de borda, edição nº 6” e materiais impressos para divulgação do espetáculo.

nós, circula entre os que já se foram, os que são, e os que ainda não nasceram, esse saber nos reúne a todos.

Depois de nós estará o vírus.

O contágio individual de agora é o medo coletivo de sempre. Nós nos lembramos.

CÂMERA: A febre tifóide, os paratífos;

O mal ar, a malária;

A lepra milenária;

A doença de Chagas;

A febre amarela;

A disenteria nas entranhas das crianças;

A dengue, nossa conhecida;

A velha bubônica;

A bailarina da morte, a gripe espanhola;

O tétano, a AIDS e outras tantas pragas;

NARRADORA: As pestes reunidas em conferências e congressos celebram tratados e acordos. Febres diversas e o negacionismo, pai e patriarca.

Enquanto estamos nós, está o vírus.

Pestes necessárias: sem elas seria impossível a indústria da pobreza, da escassez, da vida nua. O poder soberano está sempre em guerra contra alguma estranheza que precise aniquilar.

CÂMERA: Dor,

febre,

coceira,

pústulas,

coriza,

tosse,

calafrios,

dificuldade para respirar.

NARRADORA: Foi dito que nossa civilização teria superado as ameaças virais e bacteriológicas, que a história teria acabado, que morreríamos apenas por um excesso ou falta de nós mesmos. Apenas o cansaço a nos anestésia.

Mas o vírus retorna, como o tempo, em espiral. Nas franjas, onde o extrativismo encontra o intocado, ali está o vírus, esperando seu hospedeiro.

As pestes são tão numerosas quanto as guerras. E, como as guerras, as pestes sempre encontram as pessoas desprevenidas. Quando estoura uma guerra, as

FRONT
ENCRU

"Irmãs, em cada um de nós há um passado ou um futuro, o de perceber como um ser não estou eng (do awajó). E reclamamos problema (pai sete) culturas.

FRONTEIRAS;
ENCRUZILHADAS DA
INTEGRAÇÃO LATINA

ERAS.
ZILHADAS.

DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA (UNILA).

IMAGEM 58: Colagem com elementos do "Jornal de borda, edição nº 6", materiais impressos para divulgação do espetáculo e a dramaturgia.

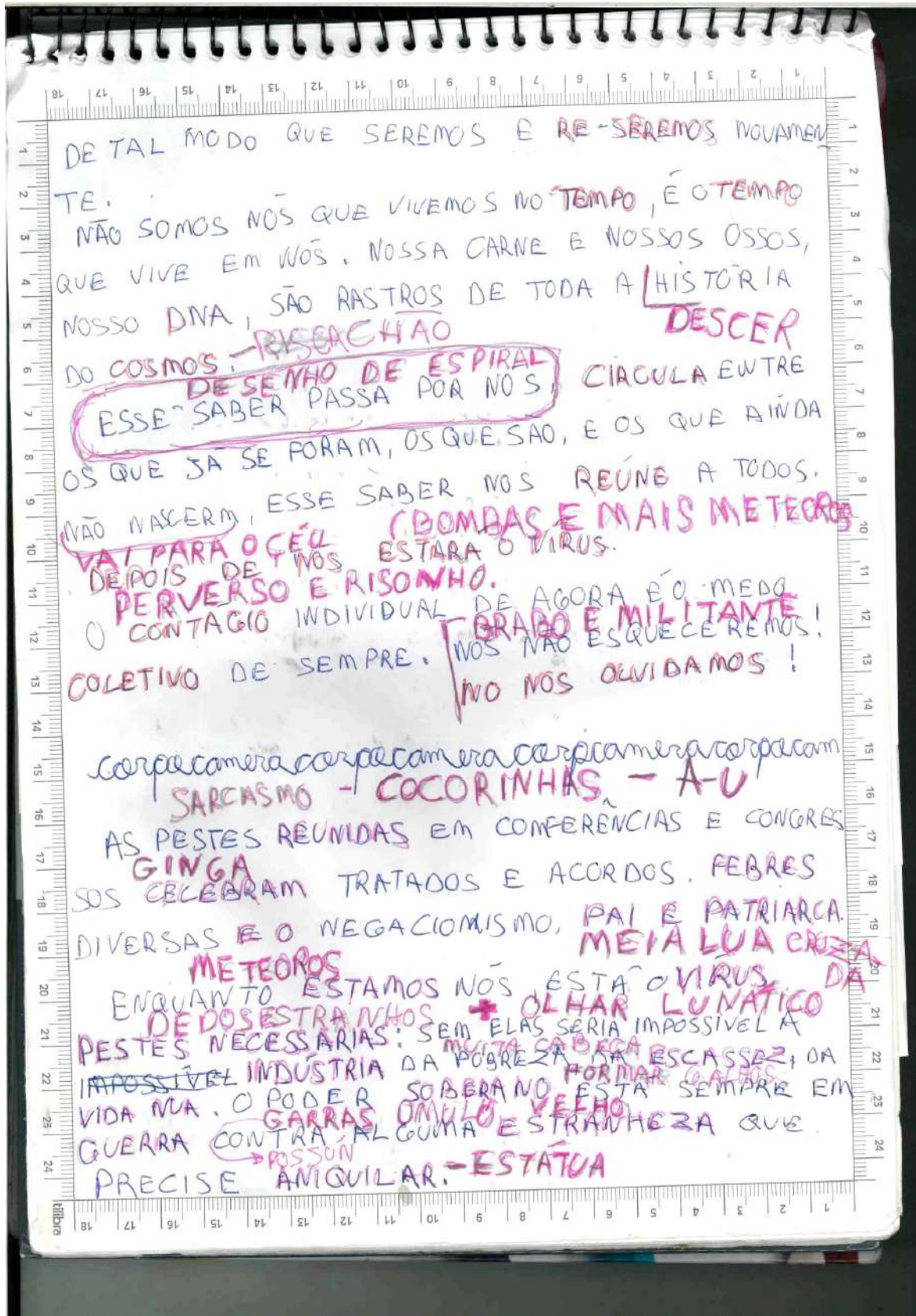


IMAGEM 59: Imagens diário de bordo com anotações e elementos que passaram a incorporar a cena.

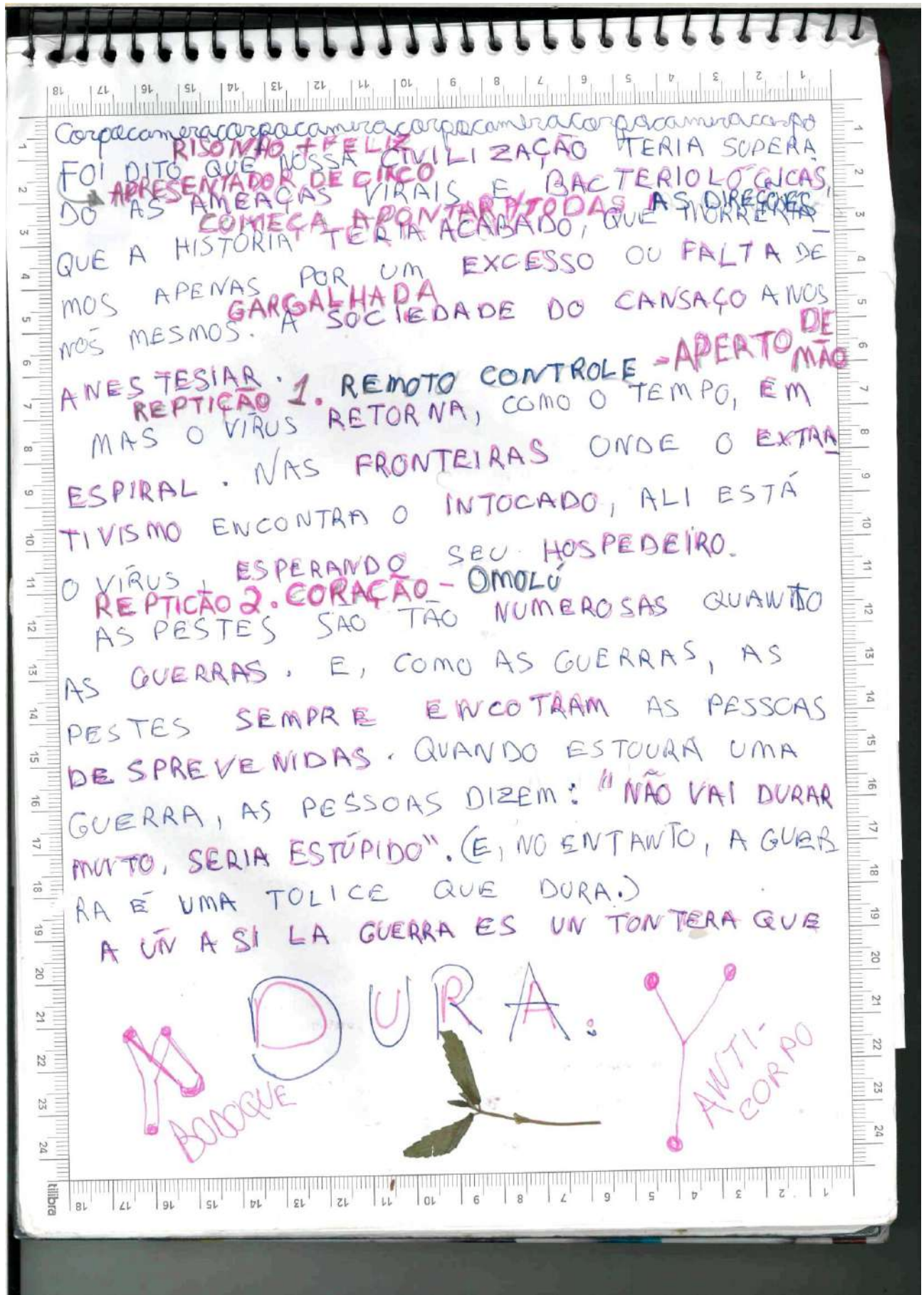


IMAGEM 60: Imagens diário de bordo com anotações e elementos que passaram a incorporar a cena.

5.1 AMANHÃ

Exú matou um pássaro hoje com a pedra que só jogou amanhã.

Aforismo Nagô

O *amanhã*, muitas vezes perdido no horizonte durante os períodos mais agudos da COVID-19, se manteve presente como um farol morno, aceso, porém opaco. O amanhã mediado pela vacinação, pelo embate contínuo entre ciência e política, os fantasmas do negacionismo e pela chegada de um *novo normal*. O mundo do amanhã se torna repentinamente o mundo depois da pandemia ou um mundo depois da peste. O corpo do amanhã se torna assim o corpo que sobrevive a doença, que reconquista as dimensões do contato, um corpo que está além do isolamento social.

Com “A Sociedade dos Anticorpos”, o Poéticas do ENTRE objetivou a construção do primeiro espetáculo teatral do coletivo, atentos ao significado do retorno ao espaço presencial do teatro depois do período da pandemia. Construimos uma proposta cênica que explora a experiência de corpos que atravessam e ao mesmo tempo são atravessados pela pandemia. Nos propomos à busca de uma poética da *memória do ar*, inspiração advinda de Antonin Artaud², que propõe a existência de uma complexa rede de fluxos e forças pulsantes na cultura do espaço teatral.

Na cena de abertura “Amanhã, Ontem e Hoje” tratamos com ênfase do *tempo*, para ampliar desde a primeira cena do espetáculo a complexidade em torno do tema da memória, onde nos relacionamos com os acontecimentos da pandemia, os lutos e os protocolos, como filtros que confeccionaram uma nova temporalidade. Também criamos paralelos com o conceito de memória biológica, e as sequelas e as manifestações psicológicas, que passaram a compor ainda que inconscientemente, nossos corpos e nossa percepção em relação a passagem do tempo.

Segundo Ngugi wa Thiong’o (1997: 139), na cosmovisão africana: “nós que aqui estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos os filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seus gêmeos idênticos, assim como não engendramos seres idênticos a nós mesmos. Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva. (MARTINS, 2003, pg. 78)

² Reflexões acerca de Antonin Artaud estão apresentadas abaixo.

A pesquisa em torno do conceito de *tempo espiralar* serviu como um dos principais pilares para a criação do “*Sintoma: Amanhã, Ontem e Hoje*”, sendo que as espirais estiveram presentes durante todo o processo de elaboração da cena. Leda Maria Martins, quem concebe o conceito, é poeta, ensaísta, dramaturga, professora e rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá (MG). A professora é conhecida por atuar dentro dos campos dos Estudos de Performance e dos Estudos Culturais, sua contribuição para a compreensão e valorização da complexidade e pluralidade da cultura afro-brasileira é inestimável.

Leda Martins se configura como uma das principais pensadoras do teatro brasileiro, sobretudo do teatro negro, ampliando significativamente a relação entre as filosofias e tradições presentes nas culturas afro-diaspóricas e o campo da Performance. Seu trabalho identifica nas práticas culturais afro-brasileiras, como nos reinados, nos candomblés, no jongo, no samba, entre outros, formas de resistência e preservação da identidade negra, seu pensamento e seu alto valor performativo.

O conceito de *tempo espiralar*, que inspira a cena, parte de uma compreensão filosófica e cosmogônica sobre o tempo advinda dos povos ligados à diáspora africana. Nesse contexto, temporalidade e memória se manifestam pelo corpo, sendo inscritas não apenas pelo discurso, nem mesmo são manifestações exclusivas da narrativa, mas ainda assim funcionam de maneira altamente elaborada e eficaz. Trata-se de uma linguagem constituída no corpo e pelo corpo, em performances cotidianas e extra cotidianas, incluindo práticas e saberes das liturgias afro-diaspóricas.

A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (MARTINS, 2003, pg. 78-79)

atlov odut e iav odut opmet od siaripse saN Nas espirais do tempo tudo vai e tudo volta

Em nossa pesquisa teatral essa compreensão da dinâmica do tempo como uma *espiral de afetação*, permitiu alçar as corporalidades como vetores de saberes, refletindo na construção da dramaturgia e também garantindo uma abordagem relacionada à temporalidade durante toda a elaboração da cena. Esse padrão de afetação espiralado se refletiu no desenho da movimentação em cena, nas interações dos corpos e das projeções

no palco, como também na compreensão de que a reunião entre atores e espectadores está baseada em uma afetação mútua intrínseca ao fenômeno teatral. Esse entendimento é convergente com as ideias da pensadora alemã Erika Fischer-Lichte, importante pensadora do teatro, que elabora a noção de *espiral de retroalimentação autopoietico* para tratar das trocas, influências e reverberações anímicas que ocorrem entre os sujeitos da plateia e entre atores e espectadores.

o processo estético da realização cênica se executa sempre como autogeração, como espiral de retroalimentação autopoietico em contínua mudança. Autogeração quer dizer que todos os participantes a criam conjuntamente, mas que ela não pode ser completamente planejada, controlada e, por assim dizer, produzida por nenhum deles em concreto, que escapa tenazmente ao poder de disposição de cada um deles. Daí resulta ser de pouca ajuda falar de produtores ou receptores. Trata-se melhor de co-geradores que, em distinta medida e de distinta maneira, contribuem para a criação da realização cênica, mesmo sem poder determiná-la. No processo pelo qual se influenciam mutuamente, criam a realização cênica; é nele que a realização cênica, por sua vez, os cria a eles como atores e espectadores (FISCHER-LICHTE, 2011 p. 102).

Em nossa pesquisa, levados pela experiência do retorno ao espaço físico do teatro e a modalidade presencial do espetáculo teatral, debatemos conceitos que tratavam da relação entre público e atores, como concepção de *espiral de afetação autopoietica* de Fischer-Lichte, que trata dos impulsos visíveis e invisíveis que conformam a realização cênica, onde artistas e espectadores se influenciam de maneira imprevisível. Nessa espiral as ações dos espectadores são reações ao que captam, assim como parte das ações dos atores são respostas ao que percebem - o que veem, ouvem e sentem - em relação às interações e atividades dos espectadores. Essa reflexão interessa na medida em que nos auxilia a perceber que nos constituímos em relação e que nossos movimentos e sensações (alguns mais sutis, outros mais explícitos) são fruto dessa troca que tanto geramos com nossa presença, quanto nos constitui em estado de partilha e co-participação. Essa compreensão nos aproxima da noção de *entre*, que dá nome ao coletivo.

A noção em torno destas espirais de afetação capazes de fundir ações, reações e tempos possui afinidade também com as cosmovisões afro-diaspóricas. Nelas, vemos compreensões em torno da temporalidade distintas da ideia de tempo linear -com começo, meio e fim bem definidos- tão presente na concepção das culturas ocidentais. Nesse sentido, na base de culturas como o Candomblé, o tempo tende a ser compreendido de maneira cíclica, associado principalmente a uma relação ritual com os ciclos da natureza. Nessa dinâmica estão presentes os ancestrais -espíritos, encantados e divindades- ligados

tanto ao passado quanto ao futuro do tempo presente, construindo as narrativas em torno do tempo a partir de uma compreensão sobre a existência de uma interconexão entre todas as coisas e entre todos os tempos.

No caso brasileiro, os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam uma importante concepção filosófica e metafísica africana, a ancestralidade que "constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negra-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa ... " (Padilha, L. 1995) A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. (MARTINS, 2003, pg. 78)

Nas espirais do tempo tudo vai e tudo volta-atlov odut e iav odut opmet od siaripse saN

As espirais, são representações conectadas a diferentes estruturas da natureza presentes em organismos vivos, desde o movimento do crescimento das plantas como os anéis espiralares dos brotos das samambaias, o padrão das sementes dos girassóis, as conchas dos moluscos, e a dupla hélice do DNA, que também se organiza numa escada espiralada. As representações espiralares estão presentes no nível molecular da matéria, invocadas pela química e pela física, como também nas matemáticas em todas as espirais logarítmicas que descrevem as curvas e compõem o design inteligente dos objetos. Essas múltiplas espirais foram inspirações fundamentais para o processo de preparação e composição das ações cênicas presentificadas por minha personagem em cena.



IMAGEM 68: Padrão de crescimento da Cana de Macaco, de nome científico *Costus spiralis*,.O povo de santo conhece pelo nome em yorùbá Tètèrègún .

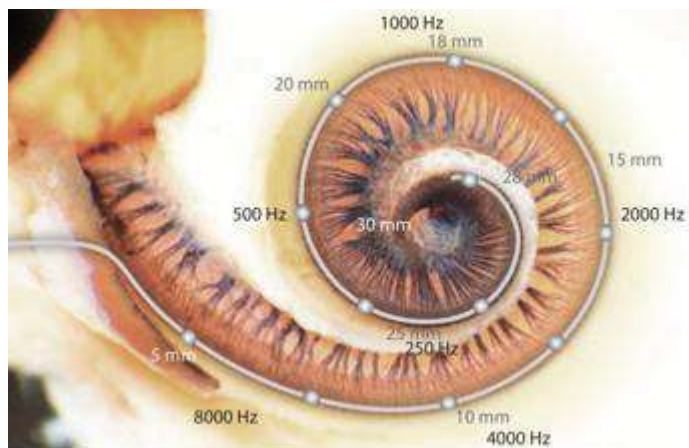


IMAGEM 69: Imagem do ouvido interno mostrando a espiral coclear, Material trabalhado na disciplina de Genealogia das Artes, 2024.



IMAGEM 70: Diferentes espirais em diferente escalas. Material trabalhado na disciplina de Genealogia das Artes, 2024.

No macro a forma das espirais surpreende na capacidade de representação da realidade, na imagem de nossa própria galáxia que é organizada no formato de uma espiral, com bojo formado por quatro braços principais, repletos de corpos celestes, poeira cósmica, gases e matéria escura, incluindo nosso sistema solar, nosso planeta e todas as suas eras. Nessa representação geométrica estão presentes, então, desde as escalas atômicas até as maiores estruturas que conhecemos no universo.

Cabe ressaltar que as espirais também aparecem desde tempos imemoriais incorporadas na iconografia de diferentes culturas antigas, sendo encontradas tanto em cerâmicas e pinturas rupestres nas mais diferentes partes do globo e também como parte de projetos arquitetônicos da antiguidade. O movimento dessas curvas progressivas que se afastam ou aproximam de um ponto fixo, parecem ressurgir ao longo das eras compondo diferentes imaginários.

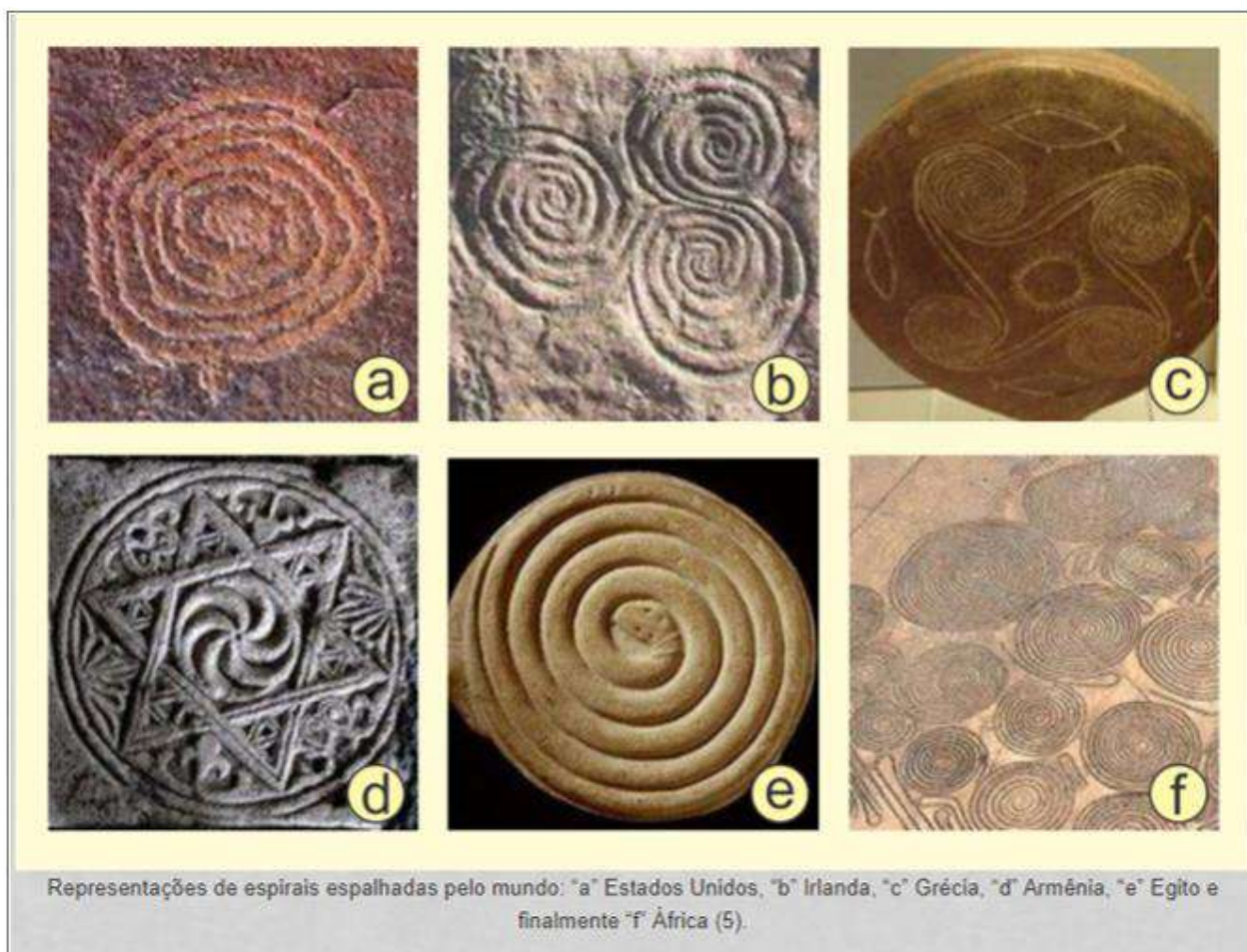


IMAGEM 70: Diferentes espirais encontradas em diferentes regiões do planeta.

Material trabalhado na disciplina de Genealogia das Artes, 2024.



IMAGEM 71: Cuevas de las Manos, Patagonia, Argentina. As pinturas teriam pelo menos 13.000 anos. Material trabalhado na disciplina de Genealogia das Artes, 2024

atlov odut e iav odut opmet od siaripse saN-Nas espirais do tempo tudo vai e tudo volta

Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. Para Fu-Kiau Bunseki (1994:33), nas sociedades nicongo, vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito. (MARTINS, 2003, pg. 79)

O trabalho de Leda Martins em seu livro “Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela” (2021) e no texto texto “Performances do tempo e da memória” (2003) apresenta o corpo performativo como um corpo de ausência e presença simultaneamente, um corpo feito de temporalidades espiraladas. Nesse pensamento, é o corpo que tematiza o tempo, numa temporalidade que não separa aquilo que se é, daquilo que será e do que já não é mais. O corpo negro é compreendido como um corpo de memória, portanto, corpo de saber, que na *performance ritual* liberta e reorganiza seu território, sua ética e sua estética, extravasando sua arte a partir do corpo e em direção do corpo.

Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. Nessa perspectiva o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação re-apresentada (the “twice-behaved behavior”, de Schechner), mas contribui, em si mesmo, a própria ação. Para Schechner (1994: 28), “o processo ritual é performance”, e, como tal, alude “não apenas ao tempo e ao espaço, mas também a extensão através de várias fronteiras culturais e pessoais”. (MARTINS, 2003, pg. 69)

Na busca por esses saberes inscritos no corpo para a construção do espetáculo “A Sociedade dos Anticorpos”, desafiei-me a criação dessa “Narradora” que representa na peça *a voz do próprio tempo*, como a rubrica indica na dramaturgia: “*A voz do tempo anuncia a peste com partituras do movimento em espirais, junto às ações inspiradas nos Orixás Tempo e Omolu.*” A indicação para relacionar a minha personagem com a dimensão do tempo e a estes dois grandes Orixás, imediatamente me vinculou aos caminhos que percorri ao encontro de minha própria negritude, com minha trajetória espiritual e religiosa vivida no Candomblé.

Vincular a Narradora com a representação de um corpo sábio e ancestral, relacionando a personagem a duas importantes divindades do panteão das religiões afro-brasileiras, aproximava imediatamente para mim o arquétipo dessa Narradora com o conteúdo de suas palavras, que evoca em cena o *tempo como espiral*, fruto das cosmologias afro-diaspóricas. Na minha experiência com os Terreiros de Candomblé essas comunidades são organizadas em torno de narrativas que complexificam sua própria história, reorganizando nesse espaço sagrado a espacialidade de um território ancestral e valorização dos mais velhos e antepassados.

As religiões afro-diaspóricas reconstruíram na figura dos Terreiros tanto os espaços domésticos quanto às relações familiares, que foram violentamente desestruturadas pelos séculos de escravização, assim, reterritorializa os saberes nos corpos e nas narrativas que compõem essas comunidades. De modo geral, a figura das Mães e Pais de Santo representam grandes narradores, que estabelecem contato com comunidades muito diversificadas entre si, cantam e contam histórias que atravessam toda uma liturgia com conhecimentos tradicionalmente orais.

Na performance dos ritos procuro inferir o papel do corpo e da voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens, dentre elas, a filosófica. Minha hipótese é que o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. (MARTINS, 2003, pg. 70)

O Orixá Omulu é considerado o detentor do domínio sobre a peste, cultuado nas religiões afro-brasileiras como uma divindade capaz de afastar as mazelas, relacionado às doenças contagiosas e de pele. Junto a presença de Omulu recebi como referência para construção da minha personagem, que em sua fala apresenta as doenças como grandes significadoras do espírito das eras, o Orixá Tempo (Kitembo) que em alguns cultos se mescla ao Orixá Iroko. Sendo considerado como o responsável pela conexão entre os planos terrestre e espiritual, Tempo também está ligado à definição das estações do ano e conecta as futuras gerações com a ancestralidade, a partir de um mergulho nesses arquétipos, estruturei uma corporalidade para a Narradora baseada na relação com a cosmologia afro-brasileira.

Em paralelo à chegada da proposta dramaturgica à sala de ensaio, eu começava a me organizar para minha iniciação ao Candomblé, que se aproximava tão rápido quanto a estreia do espetáculo. Depois de sete anos vivendo dentro da minha comunidade de axé, o Ilê Asé Ojú Ogún Funmilaiyó, o momento de meu *renascimento* estava próximo. Pelo fato de também morar no espaço do Terreiro, sempre me dividi entre os encontros e ensaios do coletivo e as funções relacionadas às festividades e rituais que fazem parte da rotina desse espaço do terreiro. Durante toda minha participação no coletivo precisei fazer concessões entre estes dois universos que exigem igualmente uma enorme disciplina: o teatro e o terreiro.

Ressalto aqui um detalhe em relação a Narradora, antes do ritual de iniciação eu não tinha pleno conhecimento a qual Orixá eu seria consagrada, mesmo sem saber, me tornaria, assim como a personagem, irredutivelmente vinculada a Omulu. Em confluência com o repertório que adquiri em meu *abianato* (período em que os não iniciados participam do Candomblé) e em diálogo com a dramaturgia, decidi construir um corpo baseado na imagem de um Omorixá (omo=filho, orixá=guardião da cabeça). Para a Narradora elegemos então o arquétipo de uma filha de santo, vinculada a força dos Orixás Omulu e Tempo, vestida de branco e coberta de elementos votivos, representando a imagem de uma religiosa, habitada do divino e do humano em um só corpo.

Pouco mais de dois meses antes da estreia do espetáculo, eu precisei me retirar da dinâmica dos ensaios com o grupo para viver um dos momentos mais importantes de toda minha vida, o rito de iniciação no Candomblé. Tendo cumprindo todos os preceitos que são

associados aos recém iniciados no culto, vivi a forte emoção de minha saída de santo, momento em que são apresentados a comunidade os novos adeptos, que no meu caso aconteceu na festividade do Olubajé, onde os Terreiros com um grande banquete homenageiam a Omolú, agora, Orixá dono de minha cabeça. Junto comigo, levei para esse período de recolhimento referente a feitura de santo, o processo criativo da cena, nas mãos o texto dramaturgico com as falas e marcações que precisavam ser memorizadas. Não trago aqui uma partilha mais profunda do rito da iniciação, porque parte importante da magia deste ritual advém do segredo. Por outro lado, entendo que essa experiência está integrada em minha personagem, nascida também como parte deste processo, alimentada pelo universo simbólico e pela transformação elementar vivida pelo meu corpo nesse processo. Para complementar meu relato pessoal, acrescento aqui as palavras de Pierre Verger tratando do ritual de iniciação, no seu célebre livro “Orixás” (2018):

Todos os seres humanos possuem, em potencial, numerosas tendências e faculdades que ficam em estado de vigília. As experiências vividas por um indivíduo, o exemplo de seus mais velhos, os princípios inculcados pela educação, a censura do meio social, fazem com que apenas algumas dessas tendências e faculdades possam expandir-se, resultando daí a criação de uma personalidade aparente, diferente daquela que ele poderia ter tido, se o acaso o tivesse colocado num meio onde os valores morais e os princípios admitidos tivessem sido diferentes. A iniciação consiste em suscitar, ou melhor, ressuscitar no noviço, em certas circunstâncias, aspectos dessa personalidade escondida; aqueles correspondentes à personalidade do ancestral divinizado. (VERGER, 2018, pg 51)

IMAGEM 72: Figurino, Foto Jonh Alex



Hoje, quando retomo o trabalho com a peça, quando vejo vídeos e registros da apresentação de estreia, ou nas memórias que guardo dos bastidores, encontro a presença de uma personagem que me recebe de braços abertos. Encaro o fato de que muitas das imagens e forças que no início da pesquisa eu buscava representar com essa personagem, se tornaram sentenças em meu corpo: agora, tanto a personagem da Narradora quanto eu *somos* filhas de santo. Nesse processo, Omolú se tornou uma presença, um subtexto que levarei comigo para sempre em todas as minhas ações e palavras, tanto quanto levado pela Narradora para o palco durante “A Sociedade dos Anticorpos” no intuito de anunciar conhecimento sobre do tempo e sobre as pestes.

Embora os crentes não africanos não possam reivindicar laços de sangue com os seus orixás, pode haver, no entanto, entre eles, certas afinidades de temperamento. Africanos e não africanos têm em comum tendência inatas e um comportamento geral correspondente àquele de um orixá, como a virilidade devastadora e vigorosa de Xangô, a feminilidade elegante e coquete de Oxum, a sensualidade desenfreada de Ojá-lansã, a calma benevolente de Nanã Buruku, a vivacidade e a independência de Oxossi, o masoquismo e o desejo de expiação de Omolu, etc. (VERGER, 2018, pg 23)

Como atriz, jamais experimentei tamanho recurso para a performance, potência e estado mental criativo como nesse período de retorno para a sala de ensaio pós ritos iniciáticos. Junto da tremenda força de realização que a feitura de santo pode significar para a vida dos iniciados, existe uma série de restrições e tabus que passam a compor o corpo do novo adepto, principalmente ao longo do primeiro ano após a realização do ritual. Voltei para sala de ensaio em aproximadamente um mês depois de terminar o período de recolhimento, em minhas pulsavam frescos novos itãs e segredos que eu jamais imaginei conhecer, danças e ritmos costurados ao meu corpo como nunca antes. Agora quando buscava a referência de Omolú para compor a performatividade da personagem, não começa essa procura pelo mundo de fora, mas sim me dirigindo para dentro para ir ao seu encontro.

performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal, esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisita o ato reencenado. (MARTINS, 2003, pg. 81)

As forças que me acompanhavam fizeram desse retorno algo tão impactante e delicado quanto foi retornar ao convívio social depois do período da pandemia. Além dos contra-eguns - tranças feitas de palha da costa, que os adeptos usam para proteger o corpo de influências espirituais - que eu já tinha hábito de usar mesmo antes da iniciação, agora eu mantinha minha cabeça sempre coberta e evitava os contatos e toques diretos, pois não são permitidos ao corpo do recém iniciado. Ajustava minha rotina para me deslocar do terreiro até os ensaios, sem estar na rua nas “horas maiores” -06:00, 12:00, 18:00, 00:00-, não passava por nenhuma porta ou portal sem virar de costas e durante as primeiras semanas por onde eu andava um barulhinho ritmado de sineta me seguia, o som dos xaorôs - sinetas que os recém iniciados usam nos tornozelos, representando que o som revela sua localização para o Orixá.

As restrições compuseram minha pesquisa cênica tanto quanto a “energia” que recebi depois da iniciação. Na minha experiência, a montagem de uma peça teatral depende muito da continuidade de um trabalho coletivo, como me retirei dos ensaios por um período considerável de tempo, retornar me fez ver o processo de fora e exigiu um movimento de re-imersão profundo. Além disso, como citei anteriormente esse retorno me trazia a mesma estranheza do momento que retornei ao convívio social depois da pandemia, mas agora era apenas em torno de mim que giravam todas as restrições. Aproveitei ao máximo a reativação dessas memórias e dessa sensibilidade, para compor a matéria cênica que ofertei para a montagem de “A Sociedade dos Anticorpos”, que aborda justamente como a pandemia transformou nossos corpos e nossas relações.

Quando subi no palco pela primeira vez para finalmente apresentar essa cena ao público, havia na minha mente o eco que minha voz produzia no barracão do Terreiro - principal edificação em que ocorrem os ritos no Terreiro, onde infinitas vezes repeti o texto no afã de decorá-lo. Na minha relação com a personagem, havia o tempo que passei ensaiando minhas falas junto a minha Mãe Pequena, Cristiane, e minha irmã Gamotina de Oshún, Janaína, que atravessaram comigo o tempo do recolhimento e pacientemente me acompanharam enquanto eu transformava aquele texto, nas palavras e no corpo da Narradora.

.....

A partir deste ponto do trabalho passo a descrever a cena realizada no palco, acompanhando a cronologia da dramaturgia, abrindo lacunas para mergulhar no processo de elaboração da personagem, relacionando minhas memórias e as pontes que estabeleci com os autores cujos pensamentos orbitam a pesquisa teatral e compuseram o corpo da cena.

Anunciada pelo som dos berimbaus, no palco vazio, aparece no telão o título da cena “Amanhã, Ontem e Hoje”, dando lugar para meu rosto coberto pelas mãos, exibindo os pulsos repletos de palha da costa e búzios. Meu rosto protegido pelas mãos e por amuletos e elementos votivos ligados às vestimentas do Candomblé, formam a primeira imagem da Narradora apresentada ao público. Em seguida, na projeção as mãos deslizam para baixo e revelam olhos que encaram a câmera em meio a escuridão, enquanto lentamente com passos para trás, pela lateral do palco, como se voltando no tempo, tanto a Narradora quanto o Corpo-Camêra aparecem juntas em frente ao telão, sobrepondo seus corpos e a imagem projetada.

Já na primeira frase vocalizada pela Narradora em cena, minha voz rompe o espaço e brada em tom apoteótico:

“DEPOIS DE NÓS ESTARÁ O VÍRUS!”

De imediato, esta sentença apresenta o vírus como um atravessador de tempos, e apresenta uma equação onde é o próprio vírus que observa as gerações de seres humanos passando. Com esta fala a personagem estabelece um cosmos próprio onde a infecção e o contágio são elementos que qualificam a percepção dos corpos em relação à passagem do tempo.

Retorno ao pensamento de Leda Martins em busca das espirais do tempo compostas por um movimento que vai e que volta, repleto de complementação e alteridade. Durante os ensaios de preparação para a cena, antes de acessar o movimento do giro e de assumir as espirais, as primeiras experimentações de movimentação que se fixaram no meu corpo tinham a ver com *romper a linearidade*, contrapor radicalmente a ideia de sucessão (antes-durante-depois) tão presente na percepção ocidental sobre o tempo. Explorei a não-linearidade para a movimentação da cena a partir de ações de oposição, surgindo a partir de um balanço, um movimento que opõe o “antes” e o “depois”, mas sem separá-los, como um pêndulo indo e voltando. Trabalhei ações de impulsos que se tornaram uma marcação

para o palco, me movendo para a esquerda e para direita, como se o corpo estivesse a se dividir em dois e depois em muitos mais.

Eleonora Fabião, performer e professora brasileira da performance, fala sobre a experiência vivenciada nas artes cênicas a partir da construção de estados corporais afetados pelos fluxos temporais e espaciais -de dentro e de fora- objetivando uma sensibilidade que propicia a atuação:

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo-morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena. (FABIÃO, 2010, pg. 321)

Na busca por esse estado cênico, aberto aos diferentes fluxos, a segunda frase do texto “A Sociedade dos Anticorpos” apresenta um rápido tratado sobre o tempo:

“um marco temporal: o antes e o depois da peste”

Esse marco temporal serve também como o epitáfio para toda uma era. O fim de uma forma coletiva de percepção do tempo. A geração que não havia conhecido a peste, agora estabelece em si e nos seus um marco temporal, o antes e depois de um período marcado pela ausência, marcas do isolamento social e dos mais de 700 mil mortos em decorrência da pandemia de COVID-19 no país. Na cena de abertura do espetáculo, “Amanhã, Ontem e Hoje”, evocamos as *pestes* como ciclos, como detentoras de um cronos próprio, que atua indo e voltando, inscrevendo-se nos corpos e na cultura.

O movimento de balanço, que vai e volta, acompanha a palavra que surge com uma voz séria e grave, apresentando uma historiografia feita pelos olhos dos vírus, onde a colonização e a exploração do meio ambiente são sintomas das crises ambientais e humanas que enfrentamos ao longo do tempo:

“o antes do acontecimento **terrível e
o depois do pavor solto e incontrolável.”**

A reflexão sobre a peste está presente em todo o processo criativo atribuindo também ao teatro um pensamento que nos organiza e desorganiza a partir de uma visão de peste como um *fenômeno comunicacional*, que age sobre os corpos e os conecta. Essa habilidade em matizar as qualidades do contágio viral e do espectro comunicacional visceral das artes da presença, vem diretamente do trabalho de vida de Antonin Artaud, poeta, ator, diretor e pensador do Teatro.

[...] no teatro como na peste, há uma espécie de estranho sol, uma luz de intensidade anormal em que parece que o difícil e mesmo o impossível tornam-se de repente nosso elemento normal (ARTAUD, 1993 p. 24)

Abro aqui um parêntese para falar *com* Artaud, pois meu processo de formação como atriz e minha atuação neste espetáculo possuem como inspiração fundamental seus ensinamentos, quando estou em cena, estes ensinamentos, afetos e provocações também estão:

Endereço a ti o corpo que levo para o palco.

Desde que nos conhecemos intuo uma presença que me observa em cena, passei a me referir a ela como “minha Artaud”.

Uma presença que me acompanha para a sala de ensaio e está no teatro junto a mim, que recebe tudo aquilo que deposito por dentro e por sobre a pele, que me espera quando de fato me levanto, quando a multidão que habita em mim se alvoroça.

Artaud sóis vós, meu mago visceral, meu rei e amado, alma amada, delicada e cruel.

Poeta e atleta do coração, pessoa infinita de anatomia ruidosa e íntima.

Por ti, grande encantador de ruídos, sigo faminta.

Te vejo e te reconheço, nas ruínas do tempo e na arte pestífera.

Satélite de misteriosa lucidez.

Entre os astros do firmamento e as fêmeas da terra, encontro a ti, menina do meu coração, espiral de meu osso mais sublime.

Te amo e te agradeço com toda força Artaud, Emoriô!

.....

Conhecido por teorias revolucionárias sobre teatro e sobre corpo, Artaud buscava despertar reações emocionais intensas no público a partir de raízes profundas no corpo dos atores. Escritor prolífico, deixou para o mundo um legado de peças teatrais, ensaios, poemas, desenhos e cartas que influenciaram profundamente o teatro, a arte moderna e o pensamento pós-estruturalista. Porém, é a partir da sua biografia que descobrimos o quão profundo e sensível é de fato Artaud, que enfrentou tratamentos para a dor e saúde mental desde a infância e ao longo de sua vida, passou por internações em diferentes instituições psiquiátricas, sendo um dos períodos mais significativos o de 1937 até 1946 em Rodez, no sul da França³.

Artaud valorizava a expressão máxima do corpo, a performance intensa no teatro. Era crítico da sociedade e da instituição teatral de sua época, buscando formas de ruptura e renovação. Na atualidade, onde a arte muitas vezes é usada como forma de protesto e crítica social, sua abordagem continua sendo uma influência importante para artistas que buscam desafiar as estruturas ocidentais e mercadológicas, que produzem um pensamento artístico que organiza e limita o corpo. Segundo o pesquisador Claudio Willer:

Maldito, marginalizado e incompreendido enquanto viveu, encarnação máxima do gênico romântico, da imagem do artista iluminado e louco, Artaud passou a ser reconhecido depois de sua morte como um dos mais marcantes e inovadores criadores do nosso século. Tudo o que, aos olhos dos seus contemporâneos, pareceu mero delírio e sintoma de loucura, agora é referência obrigatória para as mais avançadas correntes de pensamento crítico e criação artística nas suas variáveis manifestações. (WILLER apud ARTAUD, 1983, pg. 7)

Artaud busca pelo entendimento da linguagem como vida, verdadeira essência do ser humano e de suas emoções mais profundas, enquanto a arte seria o local para explorar e expressar a condição humana de maneira intensa e autêntica. Artaud acreditava que o teatro deveria romper com as convenções tradicionais e buscar uma linguagem visceral, que pudesse acessar as profundezas da psique humana e despertar emoções primordiais no público. Para a experimentação dos extremos da natureza pulsante no teatro, usa da peste como um símbolo da necessidade de destruição e reconstrução das convenções sociais e teatrais.

³ Para saber mais a respeito, sugiro a biografia “Eis Antonin Artaud” de Florence de Meredieu, 2011. Compartilho que os estudos sobre a obra de Artaud e sua biografia são basilares nas pesquisas do Poéticas do ENTRE.

No livro “O teatro e seu duplo” (1938), Artaud escreveu um capítulo intitulado “O teatro e a peste” no qual estabelece relações entre esses universos ao desejar que o teatro impactasse os corpos dos atores e espectadores assim como a peste impacta os sujeitos. O poeta objetivou que o acontecimento teatral operasse a partir do *contágio* em diferentes sentidos, onde após um espetáculo não seríamos mais os mesmos, estaríamos irremediavelmente tomados, contaminados. Artaud, que viveu no século XX na Europa, se relacionou com uma sociedade profundamente marcada pela experiência da gripe espanhola, que explodiu no final da primeira guerra mundial (1918-1919) e alcançou números entre 50 e 100 milhões de mortos.

Com a chegada de uma nova pandemia global é possível estabelecer novos paralelos em torno da ideia de *peste* estabelecida por Artaud, agora somos nós que nos deparamos como uma arte e uma sociedade que precisam se questionar e se refazer para incorporar as narrativas desse novo tempo. Repensar o teatro e as artes que preconizam a presença, tornou-se um paradigma perante um período profundamente marcado pelo isolamento social e pela mediação das relações pessoais e das informações sendo protagonizadas pelas telas e pelas redes sociais.

Entre o pestífero que corre gritando em busca de suas imagens e o ator que persegue sua sensibilidade; entre o vivo que se compõe das personagens que em outras circunstâncias nunca teria pensado em imaginar, e que as realiza no meio de um público de cadáveres e de alienados delirantes, e o poeta que inventa personagens intempestivamente e as entrega a um público igualmente inerte ou delirante, há outras analogias que explicam as únicas verdades que importam e que põem a ação do teatro e a da peste no plano de uma verdadeira epidemia. [...] Enquanto as imagens da peste em relação com um poderoso estado de desorganização física são como os derradeiros jorros de uma força espiritual que se esgota, as imagens da poesia no teatro são uma força espiritual que começa sua trajetória no sensível e dispensa a realidade (ARTAUD, 1993, p.20-21).

Apresento um pouco das reflexões de Artaud ao vincular teatro e peste como importantes alicerces da montagem cênica.

“A peste que veio com as caravelas. O vírus na cruz dos jesuítas. Os garimpeiros de hoje e amanhã, espalhando a epidemia **xawara** comedora de carne humana.”

“Aqui estão presentes aqueles que **já se foram**, junto daqueles que **agora são**, e daqueles que **ainda não nasceram**. Tempo como espiral, não como linha. Tempo que se curva para frente e para trás, para o alto e para baixo, brincante em todas as direções do **amanhã**, do **ontem** e do **hoje**.”

Como motivação para ocupar a primeira pausa no texto, elegemos uma ação corporal que ocupasse a amplitude do palco, gargalhando e girando em sentido anti horário representando o regressar no tempo, também a liberdade dessa Narradora em transitar pelos diferentes tempos. Quando acolhi essa indicação da direção, de compor de giros que fizessem apologia às espirais tão presentes no conceito cena, não esperava o nível de dificuldade que tive para incorporar esse movimento.

Por muitos ensaios quando chegava o momento de girar eu tentava poupar ao máximo as repetições, pois a vertigem tomava conta de minhas retinas, mesmo muito depois de parar tudo ao redor seguia girando. Semana após semana eu ficava cada vez mais próxima de realizar a partitura corporal completa, logrei refinar diferentes partes da movimentação da cena, porém não conseguia realizar esse movimento tão simples, o giro anti-horário acabava por me desorientar, como se eu voltasse no tempo e me perdesse.

Mesmo com toda ajuda e técnica da direção e a indicação de usar de um ponto fixo para o olhar, me sentia insegura e tropeçava, no último ensaio antes da estreia, já no palco onde apresentaríamos o espetáculo, percebendo que eu não estava pronta para executar esse movimento, recebi uma última indicação de acrescentar ao giro uma das mãos e fixar o olhar nela. Como mágica, essa indicação desenvolvi rapidamente maior controle e passei a desfrutar desse momento, rodando pelo palco livremente.





Durante esse primeiro giro, com todo o ar dos pulmões, libero uma gargalhada que toma conta do espaço, atravesso o palco rindo como num passeio frenético pelo tempo, precedendo o retorno das palavras:

*“eu e o vírus,
indo
e
voltando,
seres **ao redor do centro das forças vitais”***

Objetivo enaltecer o movimento circular presente em diferentes manifestações rituais onde, muitas vezes, é compreendido como o princípio dinâmico da criação. A partir desse movimento trago para diferentes ações corporais da Narradora o círculo, como um símbolo importante presente em tradições afro-diaspóricas e em suas liturgias, danças e manifestações artísticas. O livro “Danças de matriz africana: Antropologia do movimento” (2011) dos pesquisadores Raul Lody, Jorge Sabino, organiza uma série de jogos, danças e saberes que envolvem a realização de um movimento e da performatividade associada ao movimento circular:

Nas danças tradicionais há um sentido preferencial, que é o da roda, círculo, uma das formas mais antigas de dançar, talvez a mais antiga, capaz de reunir e de dar movimento aos mais diferentes temas, indo das histórias das caçadas a um relato sobre a criação do mundo. Seguindo o desenho coreográfico circular, a dança, nessa continuidade de ritmos, de gestos de dinâmicas, possibilita ativar as memórias e traz com ela um sentimento de união e de fraternidade. Os povos do mundo têm nas suas danças circulares o sentimento de unidade, de integração, de continuidade da ação motor, experimentada na própria vivência do corpo, que segue de maneira organizada detalhes que vão do olhar até giros em torno de si mesmo. (LODY; SABINO, 2011, s/p)

Trago para a composição desses movimentos a base de minha experiência com a *Roda de Capoeira*, atividade importante de minha infância e que está presente em cena em diferentes momentos. Outro lugar íntimo de onde trago o movimento circular para nutrir a cena é do *Xirê* (conjunto de cânticos e danças rituais dedicados aos Orixás, realizados de maneira circular), prática fundamental no Candomblé. Na organização da fila que depois forma a roda onde é dançado o Xirê, saberes e hierarquias são estabelecidos e recriados.

Durante o Xirê, a dança e os movimentos corporais se articulam em resposta ao toque dos atabaques -tambores cerimoniais- e as cantigas tradicionais que louvam aos Orixás. Os movimentos em torno dessa roda acontecem sempre em sentido anti horário, começando pelas pessoas com maior tempo de iniciação, sendo acompanhado simultaneamente pelos demais em ordem decrescente, colocando ao final da roda os iniciantes no culto.

Essa ordem reafirma a primazia e a importância da figura do ancestral nas culturas de matriz africana, onde cabe aos nossos antepassados a determinação de pisar primeiramente no chão e a desenhar com os pés o caminho para os que chegarem depois. A roda do Xirê termina por reconectar também a pessoa mais velha e a pessoa mais nova, o último dançando sobre os olhos do primeiro, paralelos um ao outro, proporcionando a este giro anti-horário uma imagem de reversibilidade do tempo. A reversibilidade do movimento em alusão a reversibilidade do tempo.

No campo da física, a reversibilidade refere-se à capacidade de um processo físico *ocorrer em direções opostas*, onde a matéria mesmo depois de mudar sua estrutura física é capaz de retornar a estados anteriores sem perder suas características fundamentais, uma vez que os processos que levaram a sua transformação sejam revertidos. Como a matéria que na física é compreendida como sendo capaz de reverter alterações sofridas em seu estado, as tradições afro-brasileiras em seu pensamento filosófico, compreendem a temporalidade como uma dimensão que através do corpo é capaz de reverter o sentido linear associado ao tempo. Onde o mais novo segue seu caminho rumo a encontrar o mais velho, enquanto o mais velho se desloca entre a posição de antepassado e de força vindoura, parte de um pensamento cosmogônico onde o antes está também na frente do tempo presente, onde futuro e a ancestralidade estão na mesma direção.

Em diferentes tradições religiosas e manifestações culturais afro-brasileiras, está presente a roda e o movimento circular, como na capoeira, por exemplo, onde há um movimento chamado “volta ao mundo”, cujo significado é de especial importância para mim e foi adaptada para a movimentação de minha personagem em cena. A volta ao mundo durante o jogo de capoeira, trata de uma movimentação em sentido anti horário realizada pelos dois jogadores, antes do início de cada partida, realizada nos limites do espaço de jogo. Esse movimento também é realizado em momentos em que o jogo é tomado por conflito direto, ou quando há alguma infração, recolocando os jogadores em uma posição de igualdade, servindo como um marco de recomeço da partida. De acordo com o Mestre

capoeirista Jean Pangolin, existe uma ligação direta entre as ações da Capoeira e o *Xirê*. O movimento da “volta ao mundo”, assim como o *Xirê* no Candomblé é composto por um giro em sentido anti-horário, simbolizando um retorno, um reencontro com a ancestralidade:

Quando estudamos a prática do candomblé podemos perceber uma forte identidade entre a volta ao mundo da capoeira e o *Xirê*, que é uma parte do ritual em que o orixá é reverenciado com danças, toques e cantigas, de forma a se criar uma ambiência imaterial que invoque os mesmos a descerem do Orun, palavra que na mitologia Yoruba simboliza o céu ou o mundo espiritual, paralelo ao Aiye, mundo físico. Assim, a ordem mais comum é a passagem do plano material para o espiritual, sendo necessário para inverter esta lógica, no *Xirê*, a dança em sentido anti-horário, criando-se a metáfora de `inversão`, fazendo com que o caminho seja feito do plano espiritual para o material. (PANGOLIN, 2017, s/p) ⁴

Voltando a descrição da cena, quando finalmente estanco o girar esvoaçante e risonho que havia assumido, o corpo retoma um tom sóbrio e absoluto, estável e fincado ao chão, para anunciar:

“somos porque fomos”

Alterno durante a cena muitas vezes entre um corpo estático que assume repentinamente tons severos na voz e nos gestos, com movimentos compostos por giros que abrem a projeção vocal e inundam o rosto com leveza. Compus um dos giros, com o baricentro -o centro de gravidade do corpo- como ponto móvel, girando em torno do eixo dos pés, trazendo para dentro do limite do corpo a dimensão da *rotação* do planeta. Na astronomia, a rotação é o giro que nos permite a percepção do dia e da noite, ciclo, que, se acredita, sistematizou a percepção da passagem do tempo para os seres humanos. Em cena, evoco esse movimento em torno dos pés, que se tornam momentaneamente o eixo que sustenta todo o planeta. Ainda em rotação anúncio que tanto eu, como o vírus:

“re-fomos”

E que ainda:

“re-seremos”,.

⁴ Cf. em PANGOLIN, Jean. A volta ao mundo na capoeira. Disponível em: <https://portalcapoeira.com/capoeira/volta-ao-mundo-capoeira/>, 2017.

Estancando novamente de súbito o giro com um salto para o alto. Ao retornar ao chão, com uma gentil voz, exclamo:

“Não somos nós que vivemos no tempo,

é o tempo que vive em nós.”

Nesse momento da cena, a dramaturgia estabelece contato diretamente com o pensamento de Leda Maria Martins, que apresenta o tempo como uma dimensão que habita o corpo e, assim, nele “vive”. Em suas palavras sobre a temporalidade Leda Martins (2021) define que o tempo “antes de uma cronologia, trata-se de uma ontologia”.

O tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmo percepção de filosofia. (MARTINS, 2021, pg. 22)

A Narradora arfa e respira fundo antes de retomar sua fala, imagem nesse momento para a personagem um ar benevolente, que para o gesto de se abaixar e desenhar no chão, ela estivesse tomada da imagem de um deus celeste que vai no encontro de sua criação terrena. Ao me aproximar do chão do palco desenho uma espiral com os dedos como quem risca o próprio Aye (plano terrestre), depois elevando o desenho para o *Orun* (plano espiritual) enquanto termino a fala:

“Esse saber passa por nós,

circula entre os que ***já se foram,***

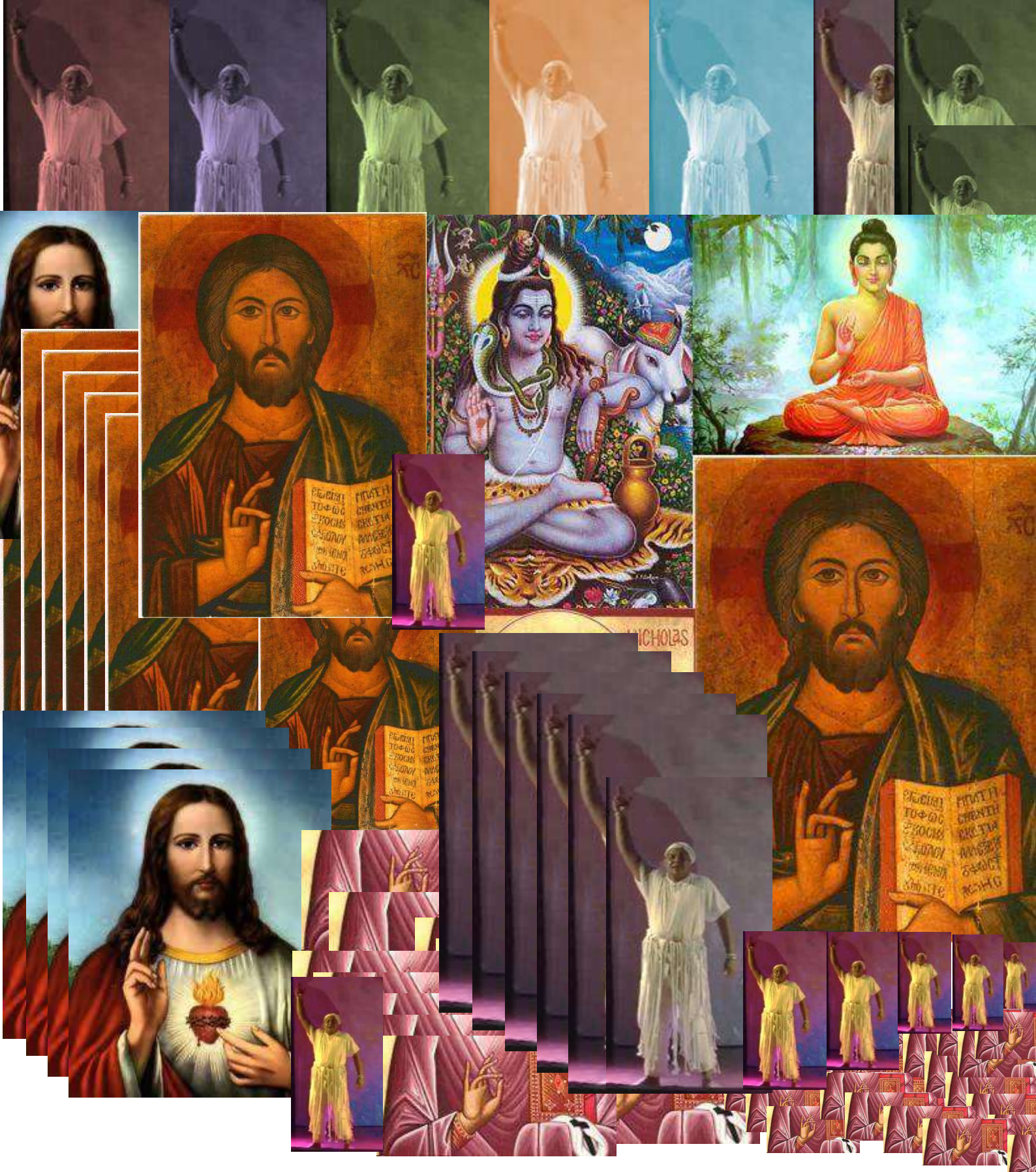
*os que agora **são,***

*e os que ainda **não nasceram”***

Estaciono a mão direita em direção do firmamento aludindo a mudra do Cristo Pantocrator (do grego pan, 'tudo', e kràtein, 'dominar'), a posição de mãos chamada de posição de bênção ou de cura, onde os dedos formam as letras “IC XC”, uma abreviação amplamente usada de quatro letras do grego para palavra Jesus. Para então pronunciar:

*“esse saber nos **reúne** a todos!*

Depois de nós estará o vírus.



Após essas falas, a Capoeira retorna ao corpo, em alusão ao movimento da volta ao mundo, com um giro leve e silencioso até o extremo do palco, uma posição baseado no movimento de *cocorinhas* (gesto de esquiva na capoeira), me mantendo em plano baixo esperando com as mãos entrelaçadas em contínua rotação.

O que vem em seguida é o *ontem*, que se apresenta através da evocação das pestes do passado, registrada pela voz do Corpo-Câmera, que voltando a câmera para si pela primeira vez na cena profere:

A febre tifóide, os paratífos;

O mal ar, a malária;

A lepra milenária;

A doença de Chagas;

A febre amarela;

A disenteria nas entranhas das crianças;

A dengue, nossa conhecida;

A velha bubônica;

A bailarina da morte, a gripe espanhola;

O tétano, a AIDS e outras tantas pragas;

5.2 ONTEM

andei, andei papai pra conhecer

Seu Giramundo filho de Obaluaê

bati na porta, então venha receber

Seu Giramundo filho de Obaluaê

Ponto do Caboclo Giramundo

Yalorisá Katule

O *ontem*, durante o delírio da peste, torna-se uma opção mais segura que o *amanhã*. No decorrer do agravamento da COVID-19 e com o aumento do número de infectados e mortos sendo atualizado diariamente, o período anterior à doença figura repentinamente como uma versão melhor do que o futuro incerto. O *ontem* resiste mantido no imaginário

como o lugar do resgate da autonomia, como um período de liberdade da ameaça viral. Retornar, de repente, torna-se o caminho mais seguro para reencontrar um possível amanhã.

Antes de Wuhan.

Antes da peste.

Antes do vírus.

Antes da infecção.

Antes dos sintomas.

Antes do fechamento das fronteiras.

Antes da chegada das caravelas.

Em “A Sociedade dos Anticorpos”, o *ontem* foi acessado como um domínio de ação da *imaginação* e da realidade simultaneamente. Com o presente e o futuro comprometidos pelo terror causado pela peste, o passado assume a manifestação de um tempo sem doença, sem morte e sem restrições. Esse é o poder misterioso da peste, o de nos fazer sonhar, de inverter até mesmo a roda do tempo. Aos poucos a realidade assume uma qualidade profunda que antes conferimos somente a ficção, a destreza de suspender nossas expectativas de estar no controle, em prol de um desfecho improvável porém mais satisfatório do que as opções arbitrárias da lógica.

Enquanto as imagens da peste em relação com um poderoso estado de desorganização física são como os derradeiros jorros de uma força espiritual que se esgota, as imagens da poesia no teatro são uma força espiritual que começa sua trajetória no sensível e dispensa a realidade (ARTAUD, 1993, p.19).

Se de repente nos vemos em um mundo onde somos irredutivelmente vulneráveis, onde nem mesmo a ciência ou a medicina parecem explicar ou controlar a doença, com o corpo a mercê da peste, talvez caiba a outras faculdades manejar nossa disposição para superar a infecção e suplantar a própria realidade. O mundo virtual se destaca então como uma opção segura, como um oráculo acessível e blindado por sua aparente assepsia, lugar para buscar respostas, alçar o convívio e o mundo externo sem sair do perímetro íntimo da tela.

Ao longo do espetáculo, exploramos em diferentes cenas a noção de que atravessamos uma era onde as redes sociais e a digitalização da vida definem tanto as relações interpessoais, como a relação com nosso próprio corpo. Encontramo-nos em um estado onde nossa capacidade de acessar a própria realidade foi transplantada para uma plataforma, em que os desejos e os sentidos são operados *virtualmente*, onde a digitalização da nossa relação com o mundo chegou a tal ponto, que a experiência direta com o real se tornou digna de profunda comoção.

Ao buscarmos por uma estratificação da experiência pandêmica somos imediatamente confrontados com o fato de que a doença nos encontrou *espiritualmente* vulneráveis. Como parte da coletânea “Sopa de Wuhan” (2020), texto que volto a abordar para mais reflexões no próximo subcapítulo, o filósofo e ensaísta Byung-Chul Han, discorre sobre o que (no tempo de sua escrita), tratava-se do recém chegado COVID-19 e da relação do mundo virtual com a condução precária e desesperada da pandemia.

Assim, pois, aqui está um vírus real, e não um vírus de computador, o que causa uma comoção. A realidade, a resistência, volta a fazer-se notar na forma de um vírus inimigo. A violenta e exagerada reação de pânico ao vírus se explica em função desta comoção pela realidade. (HAN, 2020, pg.)

No contexto de uma doença nova e de uma escala globalizada de infecção, o mundo digital tornou-se rapidamente espaço de disputa e de *contágio* de múltiplas versões sobre a doença, sobre sua origem, sua gravidade e mesmo sobre sua existência. Nesse ringue, as explicações mais simples acabam por alcançar mais pessoas do que um parecer científico. Como Byung-Chul Han (2020) defende ainda no mesmo texto “E na época posfática das fake news e os deepfakes surge uma apatia para com a realidade”.

No decorrer das cenas do espetáculo, tratamos de incorporar paralelos entre os vírus biológicos e os vírus digitais, tratando de fatos como, por exemplo, ambos precisarem de um hospedeiro para se replicar, e de que os dois vírus demonstram como o mundo está interconectado. Um vírus biológico pode se espalhar com velocidade pelo mundo globalizado, da mesma forma que um vírus de computador, ou uma informação, que verdadeira ou não, pode se propagar por redes globais e em questão de horas chegar a milhões de pessoas.

De um lado os vírus biológicos infectam células vivas, enquanto de outro lado os vírus digitais infectam sistemas de computadores e redes. O fenômeno da pandemia de COVID-19 contou com uma sociedade afetada tanto pelo perigo patogênico, quanto pelas mídias digitais invadidas por fake news e “conteúdos *virais*”. Se os vírus biológicos manipulam os organismos usando o material genético do hospedeiro, os conteúdos “virais” se replicam dispersando cópias de si mesmos em outros dispositivos ou redes. No seu livro “No exame - Perspectivas do digital” (2018), Han já havia relacionado às informações como são concebidas nas mídias digitais, como um fenômeno comunicacional semelhante a um vírus em uma pandemia:

A comunicação digital toma não apenas forma espectral, mas também viral. Ela é contagiante na medida em que ela ocorre imediatamente em planos emocionais ou afetivos. O *contágio* é uma comunicação pós hermenêutica, que não dá verdadeiramente nada a ler ou pensar. Ela não pressupõe nenhuma leitura, que se deixe acelerar apenas de maneira ilimitada. Uma informação ou um conteúdo mesmo que com significância muito pequena, se espalha rapidamente na internet como uma epidemia ou pandemia. Nenhuma outra mídia é capaz desse contágio vital. A mídia escrita é lenta demais para isso. (HAN, 2018 pg 99)

Na cena “Amanhã, Ontem e Hoje”, junto com a personagem que interpreto (a Narradora), temos em cena o Corpo-Câmera, interpretado pela performer Cybele Verazain, personagem que reaparece em outras cenas do espetáculo. O Corpo-Câmera se move com a câmera em mãos, captando imagens que são projetadas em tempo real em um telão no palco. Essa personagem representa a relação de controle e vigilância exercida pelas redes da internet e por dispositivos telefônicos, que se revelou eficaz e complexa durante o período de pandemia. A partir dessa provocação em relação à hipervigilância, o Corpo-Câmera usa um figurino composto por grandes olhos espalhados por todo o corpo.



IMAGEM: Corpocâmera, em cena.

Foto Jonh Alex

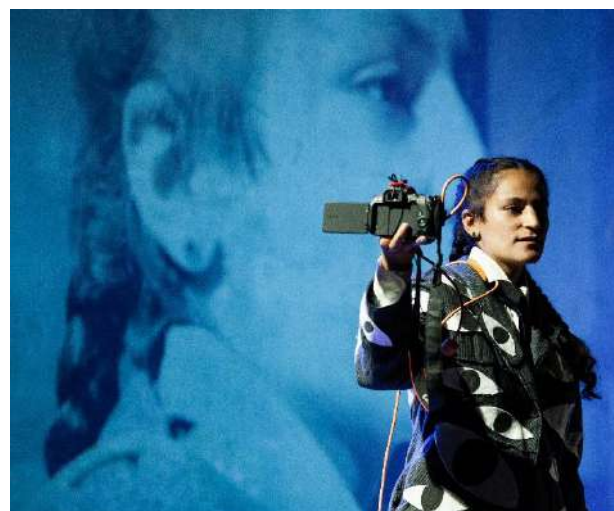


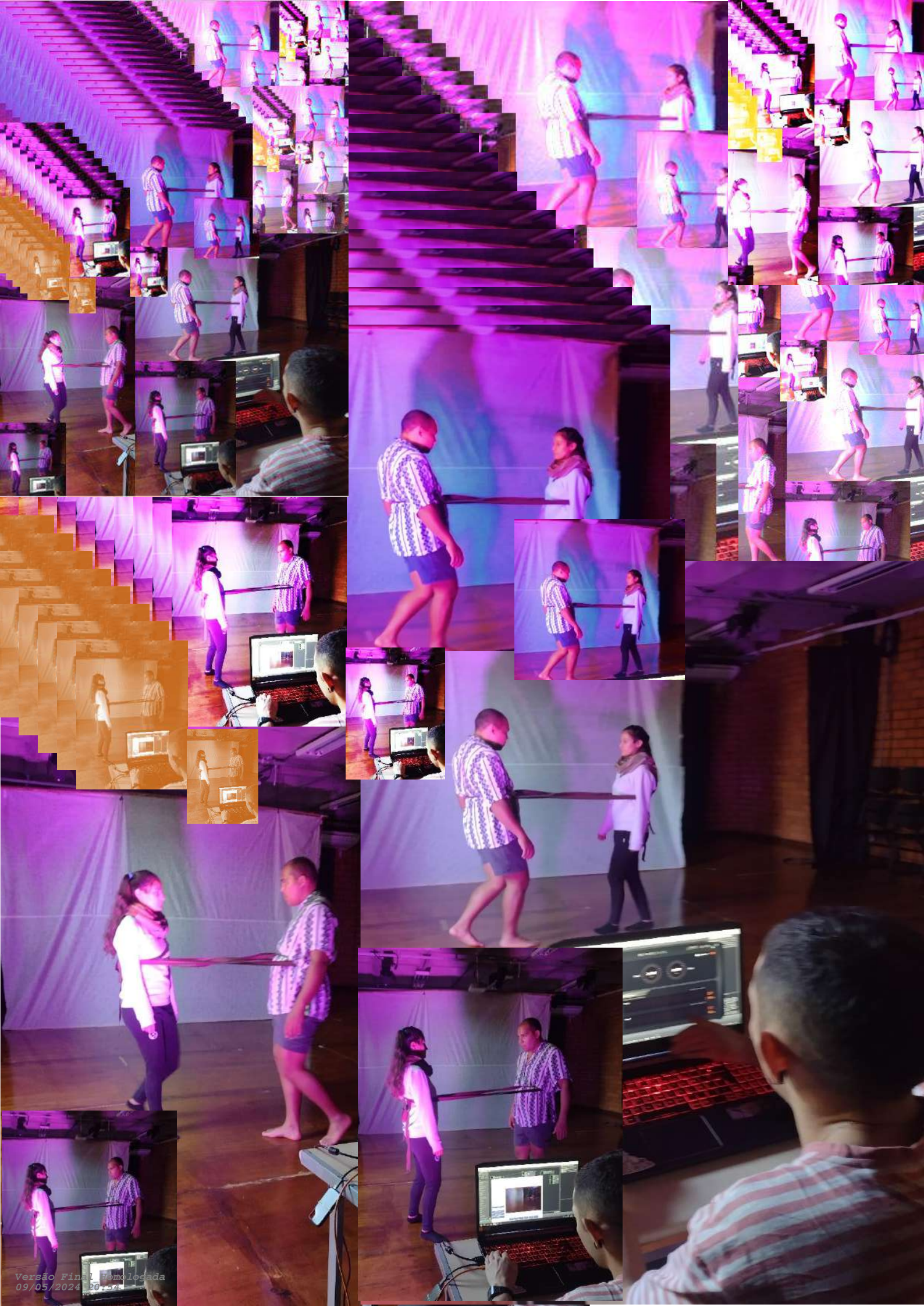


IMAGEM : Narradora e Corpocâmera, em cena juntas.

Foto Jonh Alex.

Durante a pesquisa que realizamos para elaborar a cena, estabelecemos alguns paralelos entre a presença das duas personagens no palco, como se esses corpos estivessem conectados pela câmera e entrelaçados pela perspectiva de testemunhar as pestes em toda sua dimensão ao longo do tempo. Criamos um jogo entre as duas personagens, onde nossos movimentos se repeliam ou se completavam, como se estivéssemos debruçadas ambas sobre a mesma trama invisível.

Na sala de ensaio, como preparação corporal das atrizes, fizemos experimentações com elásticos que conectavam nossos corpos, com uma ponta do elástico amarrada em meu tronco e a outra ponta amarrada em torno do tronco de minha companheira de cena. Isso nos permitiu explorar e construir um vínculo duradouro, de modo que o movimento de uma reverberasse no movimento da outra. Como desdobramento, criamos composições ao nos movermos pelo espaço, com os fios elásticos, que hora saíam dos pulsos de uma e se conectavam aos joelhos da outra, hora conectavam nossas cinturas e em outros momentos nossas cabeças. Exploramos também nos mover pelo espaço utilizando elementos mais rígidos que os elásticos, como, por exemplo, cabos de vassouras sustentados por nossos peitos, que facilmente caíam caso alguma de nós recuasse ou avançasse sem a complementação do movimento da outra.



O Corpo-Câmera aparece em cena com um desafio interessante, o de revelar o que está por detrás das câmeras, de transportar esse corpo para o palco e integrá-lo cenicamente com a captação e projeção da imagem. Na cena, nossa movimentação se transformou em uma dança, em uma luta, emulando tanto a ideia do vírus perseguindo seu hospedeiro, quanto a relação entre os corpos que estão na frente e atrás de uma câmera, trazidos para o mesmo plano, para uma relação entre iguais.

Quando o Corpo-Câmera fala pela primeira vez, anuncia as doenças virais que marcaram profundamente a história. Com isso, está reivindicando sua posição como um *corpo que tudo vê*, subvertendo a ideia de passividade atrelada ao operador da câmera. Enquanto o Corpo-Câmera fala, mantém a câmera apontada para si, projetando seu rosto de modo a ocupar todo o telão, aumentando a escala de sua presença e radicalmente invertendo sua posição, assumindo sua presença e seu testemunho.

Para retornar ao movimento depois de minha pausa e da primeira fala do Corpo-Câmera em cena, retomo a capoeira como uma maneira de sublinhar, mesmo que de maneira sutil, que estávamos em uma luta sobre o palco. Como primeiro movimento para voltar ao centro do palco, escolhi o AU (salto lateral, usando as mãos para projetar o corpo) e depois me mantenho gingando, (movimento fluido basilar da capoeira) encarando o público, com a fala sendo liberada enquanto mantenho a ginga:

“As pestes reunidas em conferências e congressos celebram tratados e acordos. Febres diversas e o negacionismo”

Cortando a ginga ritmada com uma armada (golpe com os pés, tradicional da capoeira), encerro a frase subitamente:

“pai e patriarca.”

O fazer teatral foi substancialmente afetado pelo período de pandemia, uma vez que a presença concreta do público foi substituída, quando muito, pelo testemunho virtual. Sendo assim, a montagem do espetáculo “A Sociedade dos Anticorpos” exigiu tanto reabilitar desde os toques mais sensíveis no corpo dos atores dando vazão aos ruídos do isolamento social, como a busca de uma nova noção de *contágio*, que permitisse lançar

novamente nossa arte em direção ao público. De acordo com a professora das artes cênicas Marta Isaacsson:

Para o mundo do Teatro, da Dança e da Performance, o distanciamento social, iniciado em março de 2020 e sem data de término, colocou-se, em um primeiro momento, como uma tragédia. A copresença de artistas, técnicos e espectadores em um mesmo espaço-tempo constitui condição pré-expressiva das artes da cena. Assim, enquanto a humanidade, assustada com a pandemia, se interroga sobre seu próprio destino, os artistas de teatro se interrogam também sobre o destino de sua arte. (ISAACSSON, 2021, pg. 4)

Nesse contexto, a pesquisa do coletivo tratou de “hackear” o conceito de contágio, permitindo ao grupo desenvolver uma metodologia preocupada com noções como *afetividade* e *afetação*. Trata-se de uma noção baseada principalmente no pensamento de Artaud, que evocou o contágio no teatro não apenas como transmissão de emoções, mas também como a criação de um espaço onde as fronteiras entre o real e o imaginário, o consciente e o inconsciente, se dissolvessem. Artaud acreditava que apenas através de um contato direto e visceral com essas experiências poderíamos alcançar uma compreensão razoável de nós mesmos e do mundo ao nosso redor. “Antes de mais nada, importa admitir que, como a peste, o jogo teatral seja um delírio e que seja comunicativo.” (ARTAUD, 1993, p.21).

A formação do nosso coletivo e a consolidação de nosso projeto como pesquisa e extensão ocorreu durante a pandemia, já o espetáculo surge no momento do retorno ao convívio, no pós distanciamento social. Pretendendo estabelecer uma relação entre a memória e o movimento, fomos guiados por uma “Poética da Escuta”, noção desenvolvida pela atriz e professora brasileira Mirna Spritzer. A importância da escuta na criação artística, especialmente no contexto teatral, é foco das investigações realizadas no Poéticas do ENTRE.

Spritzer destaca a escuta como uma plataforma de criação, onde os corpos estão em um estado receptivo e aberto, permitindo que a arte sonora e vocal se desenvolva de forma autêntica. Trata-se de compreender a importância da escuta como um ato fundamental na construção de narrativas, tanto sobre quem somos, quanto sobre o que fazemos. Mirna argumenta que a escuta não é apenas importante para a humanidade como um todo, mas também para os artistas em ação, que narram o “entre” dos gestos artísticos, colocando-se em um estado receptivo e corporal.

por Poética da Escuta, entendo a concepção da forma artística sonora que nasce da disponibilidade da escuta como estado que legitima o outro e que constitui a vocalidade como presença corpórea e inequívoca. Poética que reverbera a percepção dos modos de escuta sensível e ativa. E que revela o som e o silêncio como acontecimentos no entre do dizer e ouvir. Parto então da ideia e do gesto de criação artística pela escuta. Incluir, desse modo, o ato da escuta como fundamento da construção de narrativas do que somos e fazemos. Não apenas como humanidade, e, portanto, seres em relação, mas também como artistas em ação. Narrar o entre dos gestos artísticos. Pôr-se à escuta como corpo. Corporificar o tempo da escuta como tempo que acolhe a possibilidade de contracenar. (SPRITZER, 2020, pg. 35)

Tanto na escolha do tema como na experiência na sala de ensaio, o espetáculo "A Sociedade dos Anticorpos" foi guiado pela busca de uma poética centrada nos ruídos e rastros como elementos narrativos, onde a escuta se manifesta como a corporificação dos saberes e memórias. Durante a elaboração do espetáculo, a prática da escuta ativa foi fundamental para interagir com um mundo atravessado pela peste, com foco não apenas nos enunciados sobre a sociedade e sua *doença fundamental*, mas também nas emoções e intenções subjacentes às palavras e aos dados.

Essa *abertura dos poros* dos artistas por meio da escuta permitiu que a criação teatral se fundisse ao conteúdo de seus pensamentos, emoções e intuições, incorporando esses elementos à criação artística. A escuta tornou-se, assim, um caminho genuíno para nos conectarmos com a história das pandemias ao longo do tempo a partir das narrativas e experiências registradas no corpo pela imersão na recente pandemia global.

Conforme sugerido por Byung-Chul Han "Cada época teve suas enfermidades fundamentais" (2015, pg.7). Nesse sentido em nosso processo de criação objetivamos elaborar retratos performativos sobre como a peste revelou o espírito do nosso tempo. Em alguma instância, os eventos da pandemia demonstraram que caminhamos sobre uma linha tênue entre o forte controle dos dados digitais, efetuado por empresas e governos do mundo todo, e a nossa relação frágil de controle sanitário frente uma nova doença viral com alcance global.

Enquanto para nos protegemos de uma doença contagiosa evitamos nos relacionar, para elaborar uma criação artística em torno dessa mesma experiência, foi preciso reaprender a estabelecer relações, transitar entre as precariedades, nos afetando de modo sensível e explorando uma outra forma de *contágio* como meio para restabelecer a ligação entre os atores e entre atores e público.

Estabelecemos com nossa pesquisa cênica condições de expandir nossa experiência individual em relação ao período de isolamento social, tão variada a disposição de corpos diversos que compõem o coletivo e partindo da memória de diferentes territórios: Argentina, Brasil, Bolívia, Colômbia, México, Paraguai e Venezuela, que se encontram na nossa sala de ensaio. Desejamos encontrar cenicamente um valor de ação sobre os corpos tão revelador quanto a peste, capaz de transportar para o palco um teatro tão desejanste de vida e de contato quanto aquele sonhado durante as fases mais restritivas da pandemia.

“Pestes necessárias: sem elas seria impossível a *indústria da pobreza*, da escassez, da vida nua.”

Durante essa fala do texto, a projeção no telão assume um fractal: a imagem do corpo da Narradora é repetido em padrões de preto e branco. Começo, então, a contorcer meu corpo aludindo ao conceito da imunologia de *corpos estranhos*, no palco assumo o lugar da estranheza:

“O poder soberano está sempre em guerra contra alguma *estranheza* que precise **aniquilar**.”

Ao terminar a fala congelo os movimentos, mantendo uma dessas imagens de *corpo estranho* em estátua, indo de encontro com as concepções de corpos limpos e controlados que passamos a supervalorizar durante o combate à pandemia. Enquanto na biologia a estranheza é entendida como o fim da estabilidade do corpo pleno, filosoficamente, a estranheza realça a complexidade e a profundidade da experiência humana, desafiando nossa compreensão do mundo e de nós mesmos.

Enquanto me mantenho estática, o Corpo-Câmera retorna com a segunda parte de seu texto, apresentando os sintomas mais frequentes de um mundo refém da peste:

CÂMERA: Dolor, iebre, coceira, pústulas, coriza, tós, escalofríos, dificuldade para respirar.

5.3 HOJE

Peço-te o prazer legítimo
E o movimento preciso
Tempo, tempo, tempo, tempo
Quando o tempo for propício
Tempo, tempo, tempo, tempo
Caetano Veloso

O hoje finalmente chegou. As fronteiras reabriram. Voltaram as idas despreziosas ao mercado. O espirro já não é acompanhado pelo tremor do medo. As ruas não são mais desfiles de máscaras, nem somos mais recepcionadas pelo álcool em gel nas portas. O vírus não desapareceu, segue espreitando seu hospedeiro, mas *hoje* não se encontra disperso por todas as partes.

Passado pouco mais de dois anos do retorno das atividades cotidianas e com o arrefecimento dos protocolos sanitários, o “hoje” recupera a qualidade de um tempo que cabe no relógio, as semanas voltam a ter início nas temidas segundas-feiras e a terminar nos aguardados finais de semana, uma temporalidade definida por um começo e por um fim. Essa perspectiva, havia sido suprimida na presença da peste, num período onde o *presente* assim precisava ser diagnosticado e todos os dias se tornavam apenas *mais um dia depois* da chegada da peste.

No decorrer da pandemia, por todos os lados surgiram especulações sobre as profundas transformações que a sociedade e a cultura enfrentariam, uma vez chegado o fim do longo período de isolamento social. Enquanto alguns argumentavam que a falta de convívio social, alteraria a capacidade de se relacionar de uma geração inteira e que a economia global talvez não fosse capaz de se recompor. Outros chegavam a propor que a privação de contato enobreceria o retorno das relações entre as pessoas e que com a chegada de um *inimigo* em comum, as velhas rugas do passado seriam deixadas para trás. E ainda, que o mundo poderia até mesmo passar por uma espécie de reinicialização dos ciclos ambientais, devido a adoção de uma nova escala de produção.

Coube a alguns autores, elaborar durante a pandemia reflexões sobre o acontecimento da peste. No iminente recuo dos espaços mediados pela presença, a produção de registros que pudessem ser endereçados para *fora*, tornaram-se a principal

ponte para atravessar o isolamento e falar com o *intocado*. Entre estes escritos, criados durante a pandemia, assinalo o trabalho do filósofo e líder indígena Ailton Krenak, que pensa o Brasil desde um lugar muito importante junto aos povos originários. Seu ensaio “O amanhã não está a venda” (2020) propõe uma sentença para a humanidade pós pandemia, no texto, quando o autor reflete sobre o sentimento de retorno ao “normal”, alerta:

Tomara que não voltemos à normalidade, pois, se voltarmos é porque não valeu nada a morte de milhares de pessoas no mundo inteiro. Depois disso tudo, as pessoas não vão querer disputar de novo o seu oxigênio com dezenas de colegas num espaço pequeno de trabalho. As mudanças já estão em gestão. Não faz sentido que para trabalhar, uma mulher tenha de deixar os seus filhos com outra pessoa. Não podemos voltar aquele ritmo, ligar todos os carros, todas as máquinas ao mesmo tempo. Seria como se converter ao negacionismo, aceitar que a terra é plana e que devemos seguir nos devorando. Aí, sim, teremos provado que a humanidade é uma mentira. (KRENAK, 2020, pg. 12-13)

Os votos de Krenak são em relação a não retornarmos ao modo de vida que a sociedade identificava como o seu *normal* (período anterior a peste), por entender que essa dinâmica de sociedade foi a responsável por gestar a pandemia. Nesse texto o autor articula a partir da cosmologia dos povos originários uma análise das circunstâncias que deflagraram na crise sanitária, relacionadas à problemáticas como: a destruição da natureza, o modo de organização da economia e da vida nas grandes cidades.

Para Krenak, o desenho de um amanhã possível está suspenso, enquanto o pensamento que organiza a sociedade relega ao meio ambiente a condição de matéria-prima a ser explorada, e define os territórios e modos de vida das populações da floresta, como oposição aos ideais de civilização e de futuro. Esse pensamento compõe uma temporalidade própria, que se aproxima do conceito de tempo espiralar compreendido pelos povos afro-diaspóricos, onde o futuro está em relação direta com a ancestralidade, tanto quanto com as ações realizadas no tempo presente. A natureza é compreendida por muitos desses povos tradicionais como sendo um conjunto de manifestações espirituais, considerados nossos *parentes* diretos, onde o meio ambiente é parte de nossa ancestralidade e também o grande herdeiro de nossas ações no presente.

Krenak, nesse mesmo texto, relata como a condição dos povos originários já estava associada a um alto risco de desaparecimento, e que a situação desencadeada pela peste apenas espalhou pelo mundo o temor de uma tragédia humanitária, vivida a muito tempo pelo mundo indígena: “Se durante um tempo éramos nós, os povos indígenas, que

estávamos ameaçados da ruptura ou da extinção do sentido da nossa vida, hoje estamos todos diante da iminência de a Terra não suportar a nossa demanda.” (2020).

Nosso país como um todo, profundamente marcado pela polarização no campo da política, apenas atualizou o cenário da disputa com o advento da pandemia. O governo federal instigava a população a minimizar a gravidade da doença, sustentando que os protocolos de contenção do vírus afetariam negativamente a economia. A figura do presidente da república da época, Jair Bolsonaro, centralizava os ideais antivacina e negacionistas, muito bem representados pelo slogan “#O Brasil não pode parar”, que estampava outdoors por todo o país e era amplamente divulgado em postagens nas redes sociais junto ao selo oficial do governo federal.

Muitas vezes abertamente e em alguns momentos de maneira cifrada, as falas do ex-presidente e de seus apoiadores minavam as recomendações da Organização Mundial da Saúde, construindo uma narrativa paralela onde, supostamente, as práticas de controle do contágio tratariam de uma afronta ao direito de ir e vir dos cidadãos, opondo-se às normas sanitárias com respaldo de uma falsa ideia de liberdade de expressão. A partir desse pensamento, onde a opinião pessoal sobrepujava os pareceres técnicos e científicos, a internet se encheu de um grande número de informações falsas que corroboravam os ideais negacionistas.



Do outro lado, a oposição defendia as decisões tomadas pela comunidade internacional e pelas pesquisas científicas, apontando a necessidade de um planejamento para o enfrentamento da crise econômica e da crise sanitária simultaneamente. Dentro da disputa ideológica, coube a oposição construir e aprovar leis que garantissem a distribuição de uma renda mínima para as populações mais pobres e implantar investimentos nas áreas da cultura, das artes e da educação cujos profissionais haviam sido severamente afetados pela pandemia e pelo próprio governo, que entre outras medidas extinguiu o ministério da cultura.

De certo modo, nem os mais pessimistas, nem os mais otimistas acertaram, pois ambos partilhavam de pensamentos que apesar de opostos, imaginavam uma transformação radical da realidade uma vez que a pandemia cessasse, o que num espaço de tempo muito curto isso vem se mostrando improvável. A economia de modo geral se reconfigurou rapidamente, o meio ambiente continuou sendo vítima do extrativismo e de uma política predatória do mercado, enquanto as relações sociais seguiram em crise, mas por opressões historicamente construídas como a luta de classes e o aumento de guerras e tensões ao redor do globo.

Essas reflexões são importantes alicerces para os acontecimentos da cena. No momento em que a Narradora se aproxima de suas últimas falas, trata de apresentar uma síntese da desorganização do corpo e da vida, intensificada durante a pandemia de COVID-19, porém fruto de uma série de enfermidades advindas do modelo econômico que dita a ordem do nosso tempo. Modelo cuja estrutura está ameaçada pelo adoecimento psíquico e físico exercido por ele mesmo, ao ponto de que parte da incapacidade da sociedade em combater o vírus, advém do fato de que na atualidade não se imaginava uma ameaça capaz de competir com o quão letal para o corpo é a própria vida que levamos:

“Foi dito que nossa civilização teria superado as ameaças virais e bacteriológicas, que a história teria acabado, que morreríamos apenas por *um excesso ou falta de nós mesmos*. A sociedade do cansaço a nos anestesiou.”

Nesse momento, a dramaturgia se refere ao pensamento do já citado anteriormente Byung Chul Han, filósofo e professor da Universidade de Artes de Berlim, que ficou conhecido pelos ensaios onde defende que nossa sociedade está organizada em torno de uma economia que preconiza o corpo saudável, apenas para integrar esse corpo ao sistema de produção com seu máximo desempenho. Han, observa que nosso sistema econômico e o modelo de trabalho que ele preconiza, sofreram atualizações desde o último século, onde o corpo do trabalhador atualizou seu status de corpo disciplinado e obediente, para um corpo que preconiza o máximo desempenho e a autogestão, segundo o autor isso exige um “excesso de positividade” que se tornou, contraditoriamente, um dos principais fatores de adoecimento daqueles submetidos a esse modelo de trabalho.

A partir de determinado ponto da produtividade, a técnica disciplinar ou o esquema negativo da proibição se choca rapidamente com seus limites. Para elevar a produtividade, o paradigma da disciplina é substituído pelo paradigma do desempenho ou pelo esquema positivo do poder, pois a partir de um determinado nível de produtividade, a negatividade da proibição tem efeito de bloqueio, impedindo um maior crescimento. A positividade do poder é bem mais eficiente que a negatividade do dever. Assim o inconsciente social do dever troca de registro para o registro do poder. O sujeito de desempenho é mais produtivo que o sujeito da obediência. O poder porém não cancela o dever. O sujeito de desempenho continua disciplinado. Ele tem atrás de si o estágio disciplinar. (HAN, 2015 pg. 25-26)

As medidas de distanciamento social variaram ao longo do tempo e de acordo com a situação epidemiológica de cada região. Embora em diferentes níveis de intensidade, com a vacinação foi possível a partir de 2022 dar início a retomada das atividades coletivas. Hoje no Brasil, partilhamos de uma memória cada vez mais fria em relação à experiência recente de submissão a peste. Enquanto escrevo este texto, os gráficos atualizados referentes aos quatro primeiros meses de 2024, contabilizam 518.972 novos casos e cerca de 2.611 mortes em decorrência da COVID-19 no Brasil, segundo dados do Painel da Nacional: COVID-19 organizado pelo Conselho Nacional de Secretários de Saúde (CONASS).⁵

Apesar destes serem números muito inferiores aos registrados no auge da pandemia, ainda são alarmantes se levarmos em consideração que agora contamos com uma parte considerável da população vacinada. A letalidade pela infecção da COVID-19 ainda é muito alta em comparação com as taxas de óbitos relacionadas a dengue, por

⁵ Segue o link para o site oficial com a informação citada:
<https://cieges.conass.org.br/paines/listagem/situacao-de-saude-da-populacao/casos-e-obitos-covid-19> -- acessado 03/04/2024 as 15:15 horário de Brasília.

exemplo, que segundo dados do Painel de Monitoramento das Arboviroses do Ministério da Saúde, no mesmo período teve um total de 2.224.300 casos prováveis, onde 991 resultaram em morte e outros 1.483 óbitos estão em investigação.⁶

Se fizermos uma comparação estatística, o vírus da dengue infectou no final do primeiro trimestre de 2024 quase cinco vezes mais que o SARS-CoV-2, porém ainda que a dengue esteja superando todos os seus próprios recordes, no que tange ao placar de mortes confirmadas a COVID-19 ainda está na frente. Mesmo assim, a opinião pública e o espaço dos noticiários não estão ocupados por discussões relacionadas à doença que mais matou pessoas no menor intervalo de tempo neste século, nem mesmo em relação às sequelas físicas e psicológicas decorrentes da pandemia.

Por razões como essas, dedicamos nossa pesquisa cênica à elaboração de um espetáculo que aborda a pandemia de COVID-19 e nesse caminho nos deparamos com o fato de que estamos substancialmente anestesiados, embriagados pelo cansaço decorrente da expectativa de alta produtividade, fruto de uma ideologia que determina tanto nossas relações de trabalho, quanto de sociabilidade. Para a montagem de “A Sociedade dos Anticorpos”, escolhemos desafiar a memória coletiva e investigar as circunstâncias que reprimiram a sensibilidade dos corpos o suficiente para reabilitá-los a antigos padrões de pensamento.

Constatamos, então, que com o fim da pandemia nossa sociedade passou a apresentar uma espécie de *amnésia*. Acredito que quando Artaud diz “O mal da peste toca o corpo e o transtorna ao extremo” (2014, p.113), se refere a uma complexa atmosfera como a da pandemia que marcou nosso tempo, detentora da capacidade extraordinária de arruinar corpos absolutamente saudáveis e de vilipendiar nossa própria memória coletiva. De uma forma incompreensível, passados apenas dois invernos desde o fim da reclusão a que fomos submetidos e sem que o placar de mortos pela COVID-19 tenha parado de ser atualizado, seguimos titubeantes na direção do esquecimento.

No texto lançado como livro em 2015, “A sociedade do Cansaço” onde o autor chama a atenção para diferenças culturais entre o século XX e XXI, sintetizadas pela existência de doenças que definiam a noção de mundo de cada uma dessas épocas. O século XX foi fortemente marcado por duas grandes guerras mundiais, que dividiram o mundo entre

⁶ Segue o link para o site oficial com a informação citada: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/a/aedes-aegypti/monitoramento-das-arboviroses> acessado 03/04/2014 as 15:25 horário de Brasília

aliados e inimigos, sendo ao mesmo tempo atravessado por doenças virais altamente contagiosas e letais e um modelo de trabalho em que o patrão e o operário se antagonizam, caracterizando este como um período marcado por ameaças externas, que invadiam o corpo ou ameaçavam as fronteiras.

Já o século XXI começou marcado por eventos ligados ao terrorismo e por ameaças ideológicas que se articulam desde de dentro das fronteiras, enquanto as enfermidades que lideram os diagnósticos são os de depressão e de transtornos como o TDAH, inclusive sendo as principais causas do adoecimento das gerações mais novas. Nesse sentido, Han descreve nossa sociedade atual como livre da ameaça viral, fato relacionado à evolução dos antibióticos e da medicina, porém como um período profundamente marcado por ameaças internas, enfermidades psicológicas e neurológicas ligadas à autoexploração, enquanto fortes tensões políticas dividem as populações dentro de seus próprios territórios.

O sujeito de desempenho está livre da instância externa de domínio que o obriga a trabalhar ou que poderia explorá-lo. É senhor e soberano de si mesmo. Assim, não está submisso a ninguém ou está submisso apenas a si mesmo. É nisso que ele se distingue do sujeito de obediência. A queda da instância dominadora não leva à liberdade. Ao contrário, faz com que liberdade e coação coincidam. Assim, o sujeito de desempenho se entrega à liberdade coercitiva ou à livre coerção de maximizar o desempenho. O excesso de trabalho e desempenho agudiza-se numa autoexploração. Essa é mais eficiente do que uma exploração do outro, pois caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade. O explorador é ao mesmo tempo explorado. Agressor e vítima não podem mais ser distinguidos. Essa autorreferencialidade gera uma liberdade paradoxal que, em virtude das estruturas coercitivas que lhe são inerentes, se transforma em violência. Os adoecimentos psíquicos da sociedade de desempenho são precisamente as manifestações patológicas dessa liberdade paradoxal (HAN, 2015, p. 29-30)

No palco, quando a Narradora volta a proferir sua fala assumindo agora um tom de voz serena, passa a realizar uma partitura composta por movimentações repetitivas, voltando-se para a esquerda, encarando a câmera e estendendo a mão repetidas vezes, como se a cada trecho da sua fala, esperasse que alguém apertasse sua mão:

“Mas o vírus retorna, como o tempo, em espiral.”

Nas fronteiras, onde o extrativismo encontra o intocado, ali está o vírus, esperando seu hospedeiro.”

Mas o vírus retornou e em 31 de dezembro de 2019, a Organização Mundial da Saúde foi alertada sobre inúmeros casos de pneumonia na cidade de Wuhan, província de Hubei, na República Popular da China, dados do “Histórico da pandemia de COVID-19” organizado pela Organização Pan-americana da Saúde. Tratava-se de uma nova cepa de coronavírus que não havia sido identificada até então em seres humanos, o vírus retorna como uma presença estranha, percebida pelo mundo inteiro a princípio, como externa aos limites do indivíduo e das fronteiras, instaurando uma tensão global relacionada à soberania.⁷

A apesar de a Sociedade do Cansaço (2015) estabelecer paralelos entre a contemporaneidade e as doenças psíquicas, que são imprescindíveis para compreender a complexidade do fenômeno da pandemia de COVID-19, o crivo de Han ao descrever nossa época como “livre das ameaças virais” foi instantaneamente revogado na presença avassaladora do SARS-CoV-2. Mesmo que no último século a medicina e a pesquisa científica tenham evoluído exponencialmente, ainda assim não foram capazes de fazer frente a uma nova doença viral antes que as mortes superassem as cifras dos seis milhões. Enquanto isso, a tensão nas relações internacionais escalou rapidamente para um nível de instabilidade política característico do século passado, quando a sensação de “ameaças externas” aterrorizavam o imaginário do mundo inteiro.

O autor, devido ao retorno da peste, precisou atualizar seu pensamento com o ensaio “A emergência viral e o mundo de amanhã” (2020), artigo escrito no limiar entre a chegada do vírus e o fechamento das fronteiras por todo o mundo. No texto, o autor reorganiza seu pensamento em direção ao *hoje*, comparando a eficácia e a rapidez das medidas tomadas pela Europa e pela Ásia em relação a COVID-19. O autor trata do retorno do temor da invasão das soberanias e do ressurgimento do medo de contaminação dos corpos, refletindo também sobre a complexa infraestrutura da tecnologia digital associada tanto ao controle da doença, quanto à disseminação do medo e de falsas alegações.

A temporalidade foi tematizada em nossa pesquisa, durante a elaboração da cena “Amanhã, Ontem e Hoje”, como uma matriz de geração de sentidos, revelados tanto na experiência cênica, quanto na memória acionada no presente, mas constituída pela

⁷Segue o link para o site oficial com a informação citada: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19#:~:text=Em%2031%20de%20dezembro%20de,identificada%20antes%20em%20seres%20humanos>. acessado em 03/04/2024 15:50 horário de Brasília.

reminiscência do passado e por forças irradiadas pelo tempo futuro. Em suma, a obra pregressa de Han havia acertado em relacionar as diferentes épocas à suas *doenças fundamentais*, mas não havia previsto que tanto as doenças ligadas a outras eras poderiam ressurgir como pestes, como inadvertidamente o espírito destas temporalidades seguem latentes, prestes a eclodir e nos contaminar novamente.

[...] em meio a esta sociedade tão debilitada imunologicamente por causa do capitalismo global irrompe de repente o vírus. Cheios de pânico, voltamos a erigir um-brais imunológicos e a fechar fronteiras. O inimigo voltou. Já não guerreamos contra nós mesmos, mas contra o inimigo invisível que vem de fora. O pânico desmedido em vista do vírus é uma reação imunitária social, e inclusive global, ao novo inimigo. A reação imunitária é tão violenta porque vivemos durante muito tempo em uma sociedade sem inimigos, em uma sociedade da positividade, e agora se percebe o vírus como um terror permanente. (HAN, 2020, pg. 110)

Compomos a cena inicial com os elementos principais abordados ao longo do espetáculo: um extrato da pandemia global que abalou o século XXI, versus uma tremenda digitalização da vida e das relações, que somadas ao retorno a um modelo de sociedade organizada pelo cansaço, nos conduziu a uma apatia coletiva perante as memórias de um acontecimento terrível.

A partir de nossa pesquisa na sala de ensaio nos detivemos a uma investigação baseada na partilha do extrato desses *corpos/memória*, e também nos comprometemos a transformar o conteúdo dessas memórias em imagens capazes de plasmar universos de significado compreendidos como independentes, mas que a partir da pandemia se tensionam uns sobre os outros. Nesse sentido, buscamos montar cenas nas quais o virtual e o real se entrelaçam, o biológico e o digital se complementam, e onde o teatro compartilha espaço com o cinema, tanto quanto o corpo e o vídeo que adquirem qualidades simbióticas.

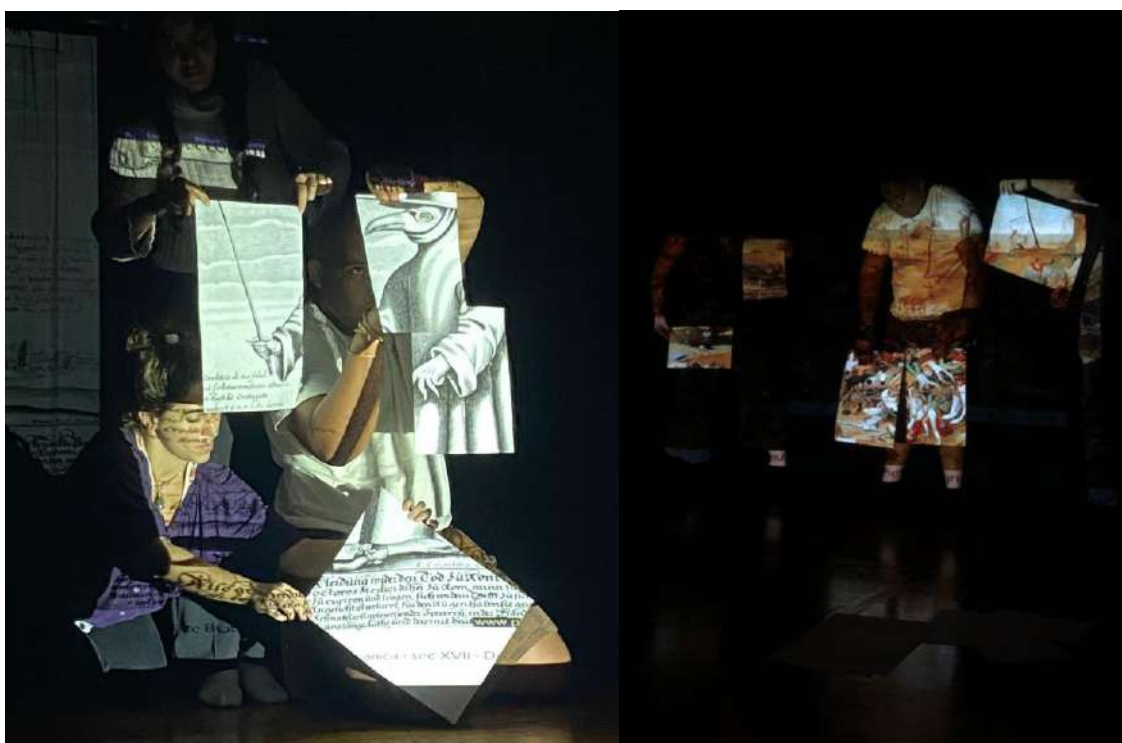
Meses antes da confecção da dramaturgia, havíamos começado experimentações com diversos recursos como depoimentos pessoais, textos, acessórios ligados ao universo da pandemia, como medicamentos, máscaras, luvas e etc. Passamos também, a adicionar os aparelhos celulares e o uso de projetores em cena, sobrepondo atores e projeções. Buscamos assim, por composições capazes de traduzir cenicamente, o impacto da profunda imersão no mundo digital vivida durante o isolamento social e as interações com

essas corporalidades, agora ainda mais marcadas pela relação com as redes sociais e com uma auto imagem fortemente mediada pelas telas. Unimos esse paradigma com o momento do retorno ao teatro em sua modalidade presencial e ao espaço do palco.

A partir do uso do recurso da captação e projeção em tempo real no palco, passamos a experimentar mais profundamente elementos estéticos ligados ao vídeo e a tela, presentes em nossa pesquisa cênica desde as primeiras ações do coletivo, que durante a pandemia utilizou as videoconferências como espaço de encontro e criação artística.



Logo que tivemos contato com o resultado da dramaturgia, avançamos com experimentações com o uso das projeções de imagens associadas ao universo das pestes, enquanto passamos a propor jogos que desabilitaram o lugar fixo da tela. Um dos exercícios que marcou, para mim, essa apropriação cênica da projeção no espaço do palco, partia de manipular papéis retangulares que recebiam a projeção, ampliando a capacidade de propormos profundidades e composições, mesmo em imagens estáticas. No avançar da pesquisa, trabalhamos com a possibilidade de usar o próprio corpo como tela, embaralhando a projeção com as texturas geradas pelos movimentos dos corpos frente ao projetor.



No desenho da cena “Amanhã, Ontem e Hoje”, usamos dessas e de diversas outras experiências para criar uma dinâmica onde a projeção e o corpo se maximizam, transportando detalhes da narrativa para o telão e abrindo espaço para uma tematização radical do tempo. A moldura do espetáculo teatral geralmente propõe uma flexibilidade ao tempo cronológico, assim, o acontecimento em cena pode inferir em diferentes distâncias de tempo percorridas pelas personagens, sem que a noção de progresso linear externa ao palco interfira na compreensão da história.

Entre outras transgressões referentes a percepção da passagem do tempo exploradas ao longo do espetáculo, o uso das projeções na cena inicial, possibilitou

radicalizar a percepção da presença das personagens e do público em uma mesma temporalidade. Com a captação das imagens realizada em tempo real pelo Corpo-Câmera, a percepção do tempo presente invade o palco, como acontece em dado momento quando a Narradora de costas para a plateia, se refere aos espectadores e sua imagem é projetada no telão com o público ao fundo, colocando a ambos na mesma imagem.

A relação entre teatro e o audiovisual data da própria invenção do cinematógrafo. Desde os primeiros filmes, o teatro tem estado presente seja como modelo estético e narrativo, seja como objeto ou tema de criação e/ ou pesquisa – filme de/sobre teatro. Assim, desde o começo do século XX, projeção de imagens cinematográficas tem sido utilizada como elemento de composição cênica; o modo de expressão do cinema tem inspirado ou influenciado montagens teatrais; e estudiosos e encenadores de teatro tem adotado o registro fílmico ou videográfico como ferramenta de suas pesquisas e processos criativos. (MATSUMOTO 2017 pg.49,50)

Como aborda neste texto a professora e pesquisadora Roberta Matsumoto, que pesquisa as relações entre teatro e audiovisual, as artes da cena e as artes visuais estabelecem paralelos e compartilham o espaço do palco e influenciam a linguagem uma da outra há muito tempo. Dado o surgimento de tecnologias digitais, a manipulação e projeção de imagens durante a realização da cena tornou-se mais acessível, permitindo o acesso a um teatro que provoca cada vez mais as fronteiras entre ficção e realidade e conseqüentemente transportando a percepção de diferentes temporalidades para a cena.

O desenvolvimento da tecnologia digital, e conseqüente miniaturização, tem facilitado sua manipulação, sobretudo no que diz respeito à gravação e edição imediata da imagem; a presença de diversos dispositivos de captura e projeção de imagem em cena; e o controle desses dispositivos das mais variadas formas. Sua utilização na composição cênica tem, assim, incidido de maneira mais intensa no que diz respeito tanto ao trabalho do ator como à constituição do espaço e tempo diagéticos. (MATSUMOTO 2017, pg.60)

Esses primeiros experimentos com projeções na sala de ensaio nos trouxeram para uma montagem de “Amanhã, Ontem e Hoje”, onde o palco é ocupado por captações de vídeo que são editadas em tempo real. A edição simultânea da projeção, acrescentou as imagens replicadas, texturas e espelhamentos que compõem junto aos gestos e a voz, uma movimentação de cena capaz de romper os limites do palco em direção ao público, invadindo os sentidos e as percepções. Encontramos no software Isadora⁸, uma interface

⁸ O software Isadora foi criado em 2000 por Mark Coniglio para a interação entre artes da cena e audiovisual. Oferece um ambiente de programação gráfica, que possibilita o controle interativo sobre uma mídia digital, ou seja, permite relações intensivas entre imagens reais e virtuais.

que permite compor imagens a partir da relação entre o vídeo captado e a posição do ator em frente a projeção.

A chegada do software transformou nossos exercícios na sala de ensaio de maneira contundente, na direção de integrar projeção e interpretação dos atores, agora as duas máquinas que nos acompanhavam no palco (o projetor e a câmera), passaram a afetar uma a outra e a desenhar novas conformações de espaço cênico. A partir do uso dessa ferramenta, o acontecimento no telão e no palco se afetam profundamente, possibilitando para as experimentações, contracenar com nossa própria imagem e criar imagens e desenhos, padrões e movimentos em tela que respondiam diretamente a movimentação no palco em relação a tela. Na cena “Amanhã, Ontem e Hoje”, além das atrizes que contracenam no palco, um terceiro ator compõe a cena por trás do computador, configurando a cena a partir da interface do Isadora.

A necessidade de um operador junto ao computador, para acionar os diferentes recursos do software, mas que compartilhasse de experiência na pesquisa cênica que vínhamos elaborando, nos impeliu a acrescentar a essa posição um dos atores do coletivo, que se habilitaria da parte técnica, sem se ausentar da preparação corporal e do trabalho com os outros atores. Tanto Cybelle, a atriz que interpreta o Corpo-Câmera, como Miguel, ator que ficou responsável pela interação com o software Isadora, são pesquisadores e realizadores do Cinema, que integram nosso coletivo teatral, compartilhando conosco sua experiência técnica e teórica em torno do universo audiovisual.

[...] se as relações entre as tecnologias de imagem e o teatro não são uma especificidade do fazer teatral contemporâneo, o advento das tecnologias digitais tem permitido a concretização de potencialidades que se atualizam gestando outros teatros os quais problematizam as fronteiras – entre as artes cênicas e as artes visuais, entre realidade e ficção, entre ator e personagem, entre pessoas e coisas, entre presença e ausência, entre processo e obra – que nunca foram estáveis, mas eram compreendidas como tais, e que passam a ser sentidas como fugidias, dinâmicas e porosas. (MATSUMOTO 2017, pg.60)

Enquanto no teatro, os atores costumam ocupar um espaço físico concreto, interagindo diretamente com o ambiente e a plateia, onde suas performances são efêmeras, moldadas pela presença e reações do público. Por outro lado, no cinema, a performance é capturada e transformada em projeção, com seu resultado final desvinculado de um modo geral da atuação, onde os efeitos visuais e sonoros moldam a interpretação do público. Em nossa montagem cênica propomos uma performatividade transitória, onde o teatro e o

cinema compartilham um espaço intermediário, na qual a interpretação e a projeção se entrelaçam formando imagens integradas.

Como o Isadora opera cruzando informações recebidas da câmara e do projetor, promove na cena as condições para a materialidade do teatro e a virtualidade do cinema se afetarem, permitindo momentos em que a atuação ao vivo se transforme em imagem projetada, capturando a performance teatral, mas reinterpretando-a através da linguagem cinematográfica. Retorno às reflexões de Artaud para localizar nossa pesquisa por uma linguagem teatral que tensiona os limites do palco, sobrepondo as dimensões do virtual e do material. “Assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada”. (ARTAUD, 1999, pg. 24).

Voltando aos momentos finais da cena, para anunciar a última sentença sobre as pestes antes de deixar o palco, a Narradora olha diretamente para o público enquanto sua imagem é projetada no telão em maior escala. Escolhemos trazer para o corpo da Narradora uma ação atribuída ao Orixá Omolu no Candomblé, transposta diretamente de sua dança ritual, reafirmando assim a ligação direta entre o conteúdo das falas e da corporalidade de minha personagem, com a base ritual e a religiosidade que compõe minha trajetória.

Aprendemos com nossos mais velhos no Candomblé, que de modo geral para nós cuja herança cultural está mais ligada ao povo lorubano, dentro dos cultos afro-brasileiros Omolú e Obaluayê são nomes que representam forças similares, mas de modo geral divindades diferentes. Minha Mãe de Santo, Roberta de Ogún, me ensinou que “Oba” significa “rei”, “lu” significa “senhor” e “ayê” significa terra, ou seja o nome desse Orixá pode ser traduzido como Rei e Senhor da Terra. Enquanto “Omo” significa “filho” e “lu” como acabei de dizer, significa “senhor”, tratando do Orixá Omolú como O Filho do Senhor. Especular as diferenciações entre esses dois aspectos do Orixá não seria capaz de nos aproximar da verdadeira complexidade, ou da diversidade de divindades que existem no território das Américas e compartilham algumas das atribuições referidas a partir da diáspora, ao Orixá detentor das curas e das doenças e o senhor das pestes.

Omolú, Obaluayê, Xapanã, Sapatá, Ajunsun, Avimaje, Kavungo, Kafungê ou como no sincretismo cubano chamado de San Lázaro e na Bahia chamado a São Roque, entre outros tantos nomes e derivações, que compõem um esquadrão de qualidades e arquétipos muito variados entre si, representando similaridades fundamentais, mas ao mesmo tempo tratando de entidades completamente diferentes. No Brasil existem diferentes Nações de

Candomblé -como nos referimos aos cultos e seus troncos linguísticos e tradições que são muito diferentes entre si, assim como Umbandas que são ainda mais variadas e outros diversos cultos afro-brasileiros, onde a presença de Omulú é sempre respeitada e muitas vezes temida.

Mesmo em África o culto ao Orixá Omolú apresenta enorme diversidade, um Orixá envolto em mistério, tem origens incertas, pois em várias regiões da África, deuses com características semelhantes eram venerados. Diz-se que Omolú possivelmente reinou sobre território dos Tapas, originando-se entre os Nupes grupo étnico que pertence à atual Nigéria, tendo conquistado também os Mahi, parte do antigo reino do Dahomé que pertence ao território do atual Benin. Em “As lendas africanas dos Orixás”, Verger escreve:

Xapanã é considerado o deus da varíola e das doenças contagiosas. Ele tem, também, o poder de curar. As doenças contagiosas são, na realidade, punições aplicadas àqueles que o ofenderam ou conduziram-se mal. Seu verdadeiro nome, é perigoso demais pronunciar. Por prudência, é preferível chamá-lo Obaluaê, o "Rei, Senhor da Terra" ou Omulú, o "Filho do Senhor". (VERGER 2018 pg. 62)

Assinalo a vastidão de nomes e atribuições que circulam em torno do que pode significar esse -ou esses- Orixá a que nos referimos quando falamos de Omolú, para expressar primeiramente o quão pontual é a nossa referência ao tratar desse arquétipo em cena. Refero-me sempre as danças e saberes que aprendi em meu Terreiro, de tradição Ketu, Ilê Asé Ojú Ogun Fúnmilaiyó, que foram aprofundadas a partir de minha iniciação. Através dessa digressão tratando de tamanha diversidade, reforço aqui que o traço comum associado a Omolú em toda essa vastidão é a profunda diligência que precisamos ter a nos referimos a ele. Em muitas das tradições religiosas, tanto em África como nas terras tocadas pela diáspora, seu nome não deve nem mesmo ser pronunciado diretamente, ou quando feito deve ser acompanhado de retratações, esse Orixá é um rei que exige silêncio na sua presença. Quando dançamos nos terreiros, estamos trazendo à terra a presença dos Orixás, que a partir do corpo em movimento, nos contam suas histórias e atuam na energia daqueles que estão presentes. Quando Omolú realiza seus atos, está transformando as mazelas em poder, a experiência das doenças em sabedoria temporal, com movimentos que operam estabelecendo oposições as danças ligadas ao Orixá Rei da Terra -chamado na diáspora também de Médico dos Pobres- revelam as dualidades relacionadas ao seu domínio, a sua ligação com a vida e com a morte, com a saúde e com a doença. A terra ao mesmo tempo é o abrigo que acolhe os corpos dos mortos e o seio da vida que gesta e nutre as sementes.

A Narradora trazendo a mão em direção do peito, aludindo a um dos movimentos que compõe os atos característicos de Omolú, onde o Orixá aponta para diferentes partes de seu corpo ao ritmo do Opanijé, descrito por Pierre Verger como:

Dançam curvados para a frente, como que atormentados por dores, e imitam o sofrimento, as coceiras e os tremores de febre. A orquestra toca para Obaluaê um ritmo particular chamado opanijé, significando em lorubá "ele mata qualquer um e o come", expressão que encontramos, anteriormente, nas saudações que lhe são dirigidas em África. (VERGER, 2018 pg 222)

Batendo sobre o coração, enquanto compara as pestes com os eventos da guerra e expondo a incredulidade com que a humanidade costuma receber a chegada de ambos os males, a Narradora profere suas últimas palavras:

"As **pestes** são tão numerosas quanto as **guerras**. E, como as guerras, as pestes sempre encontram as pessoas desprevenidas. Quando estoura uma guerra, as pessoas dizem: "não vai durar muito, seria estúpido". *Aún así, la guerra es una tontería que dura.*"

Quando a narradora entrega suas últimas palavras, se volta em direção da câmera, assumindo um olhar profundo que toma conta do telão, encarando o público até sua imagem ser assimilada pela escuridão da coxia. Saindo do palco enquanto caminha para trás como fez também no momento de sua entrada, instaurando tanto no começo como no fim da cena, o mesmo vetor de reversibilidade do movimento em alusão ao sentido anti-horário e a reversibilidade do tempo.

Com o palco e o telão vazios, as luzes vão se apagando e apenas o som dos berimbaus, os primeiros a ocupar o corpo da cena, resistem ressoando através do espaço. Como fazem desde que nossos parentes chegaram de África, os berimbaus seguirão anunciando os corpos negros e suas narrativas insurgentes, embalando com som de suas cordas e cabaças as lutas e as memórias do Amanhã, as histórias e os mistérios do Ontem, assim como todas as espirais do tempo que compõem, ferozmente, o HOJE.

Atotô!



IMAGEM: Casa de Obaluayê, no Ilê Asé Ojú Ogún Funmilaiyó, Foz do Iguaçu, Agosto - 2023

.....

Aún así, la guerra es una tontería que dura...

24 de fevereiro de 2022 "Operação Militar Especial na Ucrânia" uma invasão militar em larga escala lançada pela Rússia contra a Ucrânia, marcando uma escalada acentuada para um conflito que começou em 2014.

Até 21 de fevereiro de 2024, aproximadamente 406.080 soldados russos foram "perdidos" desde o início da invasão, sem distinguir entre mortos e feridos.

Desde o início da invasão russa na Ucrânia, em 24 de fevereiro de 2022, os números oficiais de soldados mortos estão sendo mantidos em segredo tanto pela Rússia quanto pela Ucrânia, que alegam que a divulgação desses dados pode prejudicar seu desempenho na guerra. Mas estimativas sugerem que as baixas podem chegar a 700 mil.

.....

O dia 7 de outubro de 2023 ficará para a história como um dos marcos mais dramáticos e importantes do conflito palestino-israelense,

Faixa de Gaza: mais 32 mil mortos após 175 dias de guerra.

O conflito transformou o território palestino numa "zona de morte", segundo a ONU, e já é, de longe, o mais mortal dos cinco conflitos que opuseram Israel ao Hamas desde que este último assumiu o poder em Gaza, em 2007. Bombardeios israelenses devastaram bairros inteiros e forçaram 1,7 milhão de palestinos – de um total de 2,4 milhões de habitantes – a fugir das suas casas, de acordo com o grupo que controla o território.

6. CONCLUSÃO

Durante o processo de pesquisa cênica que analisei neste trabalho de conclusão de curso, procurei encontrar a presença de Obaluayê/Omolú e transmutá-la em meu corpo, como parte da construção do arquétipo de minha personagem. Derradeiramente Omolú se fez presente durante o processo de pesquisa, com acontecimento de minha *feitura de santo* que marcou meu renascimento espiritual dentro do Candomblé e um caminho inesperado para encontrar aspectos preciosos que compuseram o corpo da cena. Por fim a “Narradora” que no espetáculo atravessa os tempos e as pestes com suas palavras, carrega em seu corpo uma centelha do próprio Orixá Obaluayê.

Quando o Rei e Senhor da Terra está presente, ele exige silêncio!

Peço agô a meu Pai e peço agô aos meus ancestrais, pois ao longo da escrita deste memorial precisei respeitosamente quebrar o silêncio, para falar da construção de uma peça teatral atravessada pela peste. Na composição destes capítulos ofertei um vislumbre da formação de nosso coletivo o “Poéticas do ENTRE” e dos desafios de nossa pesquisa em reelaborar, através do espetáculo teatral “A Sociedade dos Anticorpos”, as memórias dos corpos perpassados pela pandemia de COVID-19.

Para me aproximar dos que se encontram com minhas palavras, busquei instaurar um a atmosfera na qual elaborei minha personagem intitulada a “Narradora”, refazendo o caminho que percorri até o palco e desvelando o processo de *feitura* da cena “Amanhã, Ontem e Hoje”. Na realização desta escrita procurei apresentar um pouco da minha formação como atriz e como pesquisadora, como base para uma viagem rumo ao subsolo da cena em busca de uma arqueologia dos movimentos e dos timbres que compuseram a minha personagem.

O esforço deste memorial descritivo, estava em elaborar um pensamento acerca da composição da cena e da personagem, partindo da minha relação com a ancestralidade como a trama que compõe meu corpo, buscando revelar como no conteúdo das memórias que são a matéria de minha carne, ossos e DNA, estão todos os elementos que estruturam a personagem e a cena em questão. Nesse sentido apresento ao longo deste trabalho diálogos com as importantes reflexões teóricas que acompanharam a elaboração da cena e que formam parte da dramaturgia, mas também procurei compor um relato dedicado a evidenciar a notoriedade que os saberes inscritos no corpo conferem ao fazer teatral.

Inferindo através da descrição do processo de pesquisa cênica a noção de que a atuação se trata de um ofício, que tem na base de todas as suas criações, uma relação direta com o vasto território simbólico que chamamos de corpo.

No caso da elaboração da minha personagem, para a criação de sua movimentação em cena e para a sustentação dos mundos que pairam sobrepostos a suas palavras, procuro demonstrar como acessei diferentes fluxos entre as corporeidades presentes nos Terreiros de Candomblé e nos movimentos que compõem as rodas de Capoeira e como ambos constituem minha trajetória. Durante a cena “Amanhã, Ontem e Hoje”, atravesso o palco com giros, golpes e espirais, que recriam gestos para compor imagens que subvertem a ideia de linearidade e sucessão cronológica, enquanto desafio a dimensão do meu corpo em plasmar a memória das multidões que habitam tais movimentos.

Levo pro palco uma Narradora afetada pelo Tempo Espiralar de Leda Martins, conceito que explica como os territórios e saberes ancestrais dos povos de África insurgiram no além mar, apresentando na base de suas culturas uma sofisticada inscrição dos conhecimentos no corpo a partir dos movimentos, força que faz insurgir além do tempo sua história, seus espíritos e suas filosofias. O corpo como um pergaminho, uma interface que permite navegar para frente e para trás no tempo, que estabelece no gingar da capoeira e na ramunha do xirê o compasso de corporalidades que carregam nelas toda a história do cosmos. Revelando que as palavras e movimentos que compõem minha personagem estão pautadas em uma noção de que a temporalidade está presente como uma das camadas do corpo, onde não somos nós que vivemos no tempo, mas que os movimentos cosmogônicos acontecem a partir de nós, e que o corpo é quem tematiza o tempo.

Durante a escrita do memorial, declaro minha paixão pelo pensamento e pela presença pulsante de Antonin Artaud, que se endereça para o mundo como uma contagiante celebração da linguagem, através do manejo de seu teatro que atua ao mesmo tempo no sonho e na víscera, a fim de nos confrontar com uma arte que implica na fome por mais e mais vida. Assim como nosso coletivo Poéticas do ENTRE é fortemente ligado ao pensamento Artaudiano, o espetáculo “A Sociedade dos Anticorpos” tem em sua base importantes conceitos e paralelos com os pensamentos do autor.

Artaud foi um mago, um alquimista capaz de transmutar as mais absurdas privações em mentalidades preciosas. Recebeu em seu tempo, em troca de sua ação corajosa e arte vanguardista, inúmeras violências, interdições e o confinamento, ainda assim conseguiu endereçar seu pensamento para fora, usando do corpo como um satélite capaz de emitir

um magnetismo que atravessa o tempo agindo sobre os fluidos misteriosos que trocamos em cena até hoje.

O conceito de peste elaborado por Artaud alimenta importantes discussões levadas para a cena e está presente em reflexões que elaborei neste trabalho. Para Artaud a peste pressupõe paralelos com a arte, com uma linguagem teatral capaz de contagiar e de agir no corpo e sobre os corpos. Nesse entendimento tanto os atores, como o público são expectantes pela troca que acontece entre eles, cabendo a ambos transformar os ruídos presentes na atmosfera da cena na materialidade da arte, reconhecendo o que está *entre* eles como o verdadeiro acontecimento teatral. Deste modo quando os pestíferos se colocam a contagiar sua derradeira condição, estão acessando canais já há muito tempo abertos, espalhando vírus pela mesma trama que podemos usar para espalhar vida, pensamento e ação; apesar do quão terrível é o evento da peste, sua presença avassaladora escancara a inaptidão de nossa cultura em instaurar o contágio de forças vitais e nos coloca frente a uma percepção radical de que sobre os nossos corpos estão todos os corpos dos demais.

Busquei dialogar com pensadores que refletiram sobre a pandemia e as doenças que estão ligadas a nossa sociedade contemporânea, tratando das crises ambientais e das doenças psíquicas, como parte do complexo do cenário que nos levou a crise sanitária global. Abordei como atualmente, sem espaço na mídia ou na opinião pública, a doença que mais matou pessoas neste século e que deixou milhões com sequelas, não causa mais comoção. Meu argumento acompanhado dos resultados dos gráficos atualizados em relação a letalidade da COVID-19 evidenciava: *com o fim do isolamento social, passamos a sofrer de uma espécie de amnésia em relação à gravidade da pandemia.*

Da mesma maneira que a doença não terminou seu ciclo, nossa peça teatral também segue ocupando novos espaços e ganhando novas dimensões. Enquanto elaboro o final da escrita deste memorial, alimento novas versões da Narradora que agora atravessa outras encruzilhadas da linguagem, integrando novas corporalidades a uma tradução do seu texto para um portunhol selvagem. A Sociedade dos Anticorpos parte rumo a uma breve tournée entre as cidades da região da tríplice fronteira, conectando Argentina, Brasil e Paraguai, passando também pela minha cidade natal e pelo palco onde comecei minha trajetória no teatro.

Ao realizar a análise desse processo, perpassando minhas relações com teatro e com a espiritualidade, observando como a montagem de “A sociedade dos Anticorpos” foi

capaz de produzir imagem e diálogos com pontos tão cruciais para o entendimento do período que atravessamos, sou tomada pelo desejo de seguir pesquisando o teatro, experimentando e criando. Acredito que como artista siga no exercício de aproximar meu corpo e minha ancestralidade da criação de novos imaginários e que ao seguir na busca por mais formação eu encontre caminhos para me tornar uma formadora de artistas, descubra e elabore pedagogias que permitam que artistas elaborem novas mediações entre suas criações e os saberes inscritos em seus corpos.

O processo de finalização da escrita deste trabalho, corresponde ao fechamento de ciclos importantes para a minha constituição como pensadora e como artista, tratando da conclusão de minha graduação em Mediação Cultural, Letras e Artes, no momento que completo dez anos dentro da universidade. Nesta década vivendo no território da fronteira, integrei diferentes coletivos e projetos relacionados a arte e a cultura. Acompanhei a UNILA e a sociedade de Foz do Iguaçu se transformando, presenciei diferentes conflitos e tréguas entre o conservadorismo da região e o pensamento progressista que circunda o projeto desta universidade.

Na fronteira encontrei também a espiritualidade, aprendendo com os terreiros o qual valiosa é a ação da coletividade na formação de soberanias e identidades, capazes de transgredir elementos do poder hegemônico e da colonização, impactando minha relação com pesquisa e produção de conhecimento, permitindo acesso a um fazer artístico que reelabora meus próprios limites, cujas criações encontram novos territórios e linguagens. Munida de uma nova gama de signos e valores e com a conquista de um espaço dentro de uma tradição repleta de hierarquias e códigos, ao integrar o Candomblé encontrei a expressão máxima de minha personalidade e desejos de ação política, transpondo para meus trabalhos e criações tanto uma *brasilidade*, como uma identidade de gênero onde assumo todas as contradições como força.

Considero que meu processo com a escrita não alcança transpor todas as relações que estabeleci até chegar na formação da cena, nem mesmo alcança incorporar nas discussões teóricas todas as camadas da complexa relação que o corpo negro tem com as artes da cena. Tomei como base paralelos entre o ritual de minha iniciação ao Orixá Obaluayê e o processo de criação de minha personagem, porém para a compreensão deste meu exemplo, é necessário que a encenação seja tomada como a habilidade de manejar o corpo dos atores como um arcabouço ilimitado de significado, que independente do papel que cumpra no palco toda sua vida o acompanha nessa composição.

Com essas considerações quero reforçar que minha relação com o teatro é antes de tudo minha relação com meu corpo negro e que meu entrosamento com as artes é preconizada pela interação com a ancestralidade que me compõe. Tão vasto é o universo simbólico dos Candomblés, que sem ter abordado extensamente a complexidade do significado da cultura dos terreiros e das tradições Afro-diaspóricas, a assimilação de meus relatos talvez dependa em alguns momentos de uma prévia compreensão de conceitos que advém da experiência e do contato com essas tradições.

Ressalto que o Ilê Asé Ojú Ogún Funmilaiyó tanto na figura de sua fundadora Mãe Marina de Ogún, que participou do começo da UNILA e da formação de políticas públicas na cidade, como também na pesquisa de meus irmãos e irmãs de santo que vieram antes de mim e fizeram da universidade e do terreiro lugares de profunda troca. Afirmo que minhas palavras e reflexões são frutos da coragem e da potência desses pensamentos que nascem nos terreiros e tem confrontado as mentalidades que compõem as instituições.

Concluo agradecendo a Mãe Marina, Ogún e ao Caboclo 7 Laços que me adotaram e me alimentaram, que me permitiram dar meus primeiros passos dentro do asé, sendo capazes de reconhecer qualidades em mim mesmo na pior fase de minha vida. Mãe Marina *encantou* em 2021 e segue viva na fé que depositamos em seu ancestral, em suas filhas e netos, em sua herdeira Mãe Roberta de Ogún como também no estandarte de seu Afoxé que orgulhosamente levanto em sua homenagem. Pontuo dizendo que a sabedoria de minhas ancestrais ecoará ainda mais longe e que o pensamento de Mãe Marina integra a própria existência da UNILA, bem como a produção de conhecimento de todos os seus filhos e filhas, saúdo aqui a estes que me precederam e cujo axé transforma a fronteira e me acompanha até aqui.

A benção de minha Iyalorisá Roberta de Ogún, as Ekedis e aos Ogans de nossa casa, bem como aos Egbomis e todos os irmãos e irmãs de santo. A nosso pai Ogún e a meu pai Obaluayê, bem como a todos os Caboclos e espíritos de cura.

Peço a bênção de minha mãe pequena Cristiane Aparecida, filha carnal de Mãe Marina e graduanda em Serviço Social da UNILA, pesquisadora do serviço social e da história do acolhimento nos espaços de terreiro.

Peço a bênção a meu irmão Maurício dos Santos Antropólogo formado na UNILA, mestre e pensador da fronteira que trata da linguagem e do território dos espaços sagrados do povo de santo.

Peço a bênção de minha irmã Janaína Lopes de Jesus Santana Antropóloga formada na UNILA, mestra e pensadora da fronteira que trata da ampliação do debate étnico-racial e da voz da periferia através da cultura hip-hop.

Peço a bênção de minha irmã Melrilane Farias Sarge Bacharel em Desenvolvimento Rural e Segurança alimentar pela UNILA, pensadora da fronteira e da floresta que trata da soberania alimentar dos povos tradicionais e da comida de santo.

Peço a bênção de minha irmã Juliana Zacarias, Mediadora Cultural formada na UNILA, pensadora do corpo que estuda a dança e ensina os ritmos africanos.

Peço a bênção de minha irmã Ellen Santos da Silva, professora formada em Letras – Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras pela UNILA, pensadora da educação e da língua.

A bênção de todo o povo preto que segue fazendo arte e ciência, na academia, nos Terreiros, nas Fronteiras, Encruzilhadas e nas Ruas.

.....
MARTINA PIAZZA PRESENTE!

MARIA LUIZA PRESENTE!

MARINA TUNIRÊ PRESENTE!

TIA KATULÊ PRESENTE!
.....

EM MEMÓRIA DOS MAIS DE 700 MIL MORTOS EM DECORRÊNCIA DA COVID-19 NO BRASIL.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio; et al. Sopa de Wuhan: pensamento contemporâneo em tempos de pandemias. Madrid: ASPO, 2020. 188 p.

ARTAUD, Antonin. O teatro e o seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARTAUD, Antonin. O teatro e o seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2º Edição, 1999.

ARTAUD, Antonin. Escritos de Antonin Artaud. Tradução, Seleção e Notas de Claudio Willer. L e PM Editora: Porto Alegre, 1983.

DUBATTI, Jorge. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. Rebento, São Paulo, n. 12, p. 8-32, jan - jun 2020.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. Contrapontos, Itajaí, v. 10, n. 3, p. 321-326, set. 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika. Estética de lo performativo. Tradução para o espanhol: Diana González Martín e David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011

HAN, Byung-Chul. No exame- Perspectivas do digital. Petrópolis, RJ : Vozes, 2018.

HAN, Byung-Chul. Sociedade do cansaço. Petrópolis: Vozes, 2015.

ISAACSSON, Marta. Teatro e tecnologias de presença à distância: invenções, mutações e dinâmicas. Urdimento –Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021.

KIFFER, Ana. Antonin Artaud. Raio de Janeiro: Eduerj, 2016.

KRENAK, A. O amanhã não está a venda. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAZZARETI, Angelene. No entre, à escuta. Repertório, [S. l.], v. 1, n. 37, 2022.

LAZZARETI, Angelene; SALVATTI, Fábio. Poéticas do ENTRE: pesquisa continuada 2022-2023. Foz do Iguaçu, 2023.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatoba. São Paulo: Ed. Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances do Tempo e da Memória: os Congados. O Percevejo-Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 11. N12. 2003.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATSUMOTO, Roberta. Variações sobre teatro e audiovisual. Repertório, Salvador, ano 20, n.28, p.47-67, 2017.

ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min), colorido. Relançado em 2009.

PANGOLIN, Jean. A volta ao mundo na capoeira. Disponível em: <https://portalcapoeira.com/capoeira/volta-ao-mundo-capoeira/>, 2017.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. Danças de matriz africana: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SIMAS, Luiz A., & RUFFINO, Luiz. Flecha no Tempo. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SPRITZER, Mirna. Poética da Escuta. Revista Voz e Cena - Brasília, v. 01, nº 01, pp. 33-44, janeiro-junho/2020.

VERGER, Pierre. ORIXAS. Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Fundação Pierre Verger, 2018.

VIRMAUX, Alain. Artaud e o teatro. São Paulo: Perspectiva, 1978.