

UNIRIO - PPGAC - BOLSISTA CAPES



CORPOLÍTICO:

*Performances em Isolamento*

LUCIANA LEANDRO DE LUCENA

ORIENTADOR PROF. DR. CHARLES FEITOSA

LUCIANA LEANDRO DE LUCENA

**The *corpolítico* (political-body): isolated performances**

**O corpolítico: performances em isolamento**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas. Linha de Pesquisa, Performances: Corpos, Imagens, Linguagens e Culturas – PCI. Área de concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Charles Feitosa

**Versão Corrigida**

**Rio de Janeiro**

**2022**



**UNIRIO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC**  
**DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS**

**LUCIANA LEANDRO DE LUCENA**

**O CORPOLÍTICO: performances em isolamento**

**Rio de Janeiro**

**2022**

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

L943 Lucena, Luciana Leandro de  
O Corpolítico: Performances em isolamento /  
Luciana Leandro de Lucena. -- Rio de Janeiro, 2022.  
160

Orientador: Charles Feitosa.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas, 2022.

1. Corpolítico. 2. Performances em isolamento. 3.  
Poéticas decoloniais. 4. Digitalidades. I. Feitosa,  
Charles, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

**TESE DE DOUTORADO**

**O corpolítico: Performances em isolamento.**

**POR**

**Luciana Leandro de Lucena**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Charles Feitosa (Orientador)

---

Profa. Dra. Suzane Lima Costa (UFBA)

---

Prof. Dr. Ivan Maia de Mello (UFBA)

---

Profa. Dra. Vanessa Teixeira de Oliveira (UNIRIO)

---

Prof. Dr. André Gardel Barbosa (UNIRIO)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
Centro de Letras e Artes – CLA  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC  
**TESE DE DOUTORADO**

A Banca considerou a Tese: aprovada.

Rio de Janeiro, RJ, em 04 de novembro de 2022



## AGRADECIMENTOS

Começo saudando e agradecendo a todas as pessoas, bichos, plantas e pedras que nos atravessaram e se deixaram atravessar pelo caminho. Esta trajetória começa e continua por amor aos encontros e seus desdobramentos poéticos, afetivos e vitais. Então, meus agradecimentos a todas, todos e todes que caminharam comigo de perto ou de longe, de muito ou de pouco, de sempre ou de quando em vez.

Agradeço à Universidade Pública, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - PPGAC/UNIRIO e à CAPES que tornaram possível esta pesquisa.

Gratidão ao Prof. Dr. Ivan Maia, do *Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos - IHAC/ UFBA*, que no início do isolamento da pandemia de covid-19, provocou-nos, artistas e pesquisadores, a seguirmos com nossas inquietações *corpoéticas*, com a criação do grupo *Clipes*. Gratidão a todes participantes e suas contribuições tão necessárias a esta pesquisa.

O meu muito obrigado ao Prof. Dr. André Gardel, que prontamente me acolheu no Programa com poesia, música e uma bibliografia que só com o avançar da pesquisa, e algum início de maturidade acadêmica, pude devorar. Gratidão à Profa. Dra. Ivana Ivo, do Instituto de Letras / UFBA com seu conhecimento e paixão pela tradição dos povos Guarani. Ao grupo *Ponto de Partida*, todo meu carinho e admiração por uma artesanania cênica pautada pelo afeto de acolhimento.

Gratidão enorme à Profa. Dra. Ana Bulhões (UNIRIO) que conseguiu mudar minha percepção sobre a Metodologia da Pesquisa em Artes; à Profa. Ma. Letícia Carvalho por receber minha proposta de prática realizada no estágio supervisionado, no Departamento de Interpretação da UNIRIO, com estudantes do Bacharelado em Atuação Cênica, anteriormente à pandemia e ao isolamento dos corpos. Cito ainda: a Profa. Dra. Ana Wegner por sua disponibilidade durante os processos de pesquisa e escrita junto ao grupo *Voz e Tecnologia/UNIRIO*; A Professora Silvia Anastácio e o grupo de pesquisa, *Pro.Som* – Instituto de Letras/UFBA, pela parceria e confiança nos tantos processos de criação e pesquisa. Minha sempre admiração e gratidão à Profa. Dra. Hebe Alves, da Escola de Teatro/UFBA, que sempre me inspirou nas práticas cênicas; meu eterno carinho ao Prof. Dr. Thales Branche (UFPA) pelas longas jornadas de cantoria e amizade.

Agradeço ao Junior Franco, parceiro de processos presenciais e remotos, a sua prontidão, o cuidado e a amizade sem os quais esta pesquisa não teria os mesmos rumos; ao Marcelo Crisafuli pela paciência com que tantas vezes me socorreu com seu conhecimento técnico e sua *mineirice* tão afável. Ao Gunther Natusch agradeço a paciência e carinho sempre presentes; ao Nelson Yabeta e ao Projeto *Poesia de Apartamento* pelas parcerias nas descobertas digitais como alternativa poética.

Quanto ao meu (des)orientador, Prof. Dr. Charles Feitosa, a gratidão e a admiração vêm de longa data, quando eu, recém-chegada ao Rio de Janeiro, ainda ansiosa para pesquisar processos artísticos, assistia suas aulas - primeiro como ouvinte no *Projeto de Extensão da Universidade das Quebradas*, da UERJ e depois como aluna especial do mestrado (PPGAC/UNIRIO). Graças a ele, a filosofia - que já me intrigava, mas parecia inalcançável - foi se abrindo em múltiplos corpos e possibilidades de experimentações artísticas e teóricas.

Agradeço à minha turma do doutorado pelo apoio mútuo e por tantas trocas, em especial ao meu colega, Prof. Me. Raphael Cassou. Por ele sinto uma gratidão sem tamanho e não tenho palavras suficientes para expressá-la, a prontidão e carinho com que sempre se dispôs a me ajudar é tocante, eu gostaria de um mundo com mais *Cassous*! Agradeço também à Profa. Dra. Vanessa Teixeira de Oliveira que esteve à frente da Coordenação do PPGAC/UNIRIO em momentos de apreensão durante a pandemia e sempre nos acolheu prontamente.

E para falar mais de carinho e gratidão cito: Carolina Basile e Kaike Bartho pelas trocas de afeto em formato de cartas digitais. Amizade e companheirismo podem vir num envelope pelo correio, podem vir por *WhatsApp* e o que mais tivermos à mão. Ainda sobre cartas, meus agradecimentos à Profa. Dra. Suzane Lima Costa do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA), uma das organizadoras da edição, *Cartas para o Bem Viver*, livro que se fez amigo epistolar de cabeceira durante este processo.

Aos meus amigos da vida toda, meu amor-gratidão sempre: Vitor Santos, Felipe Viguini, Pai e Mãe. Nina, Barte, Toffi (*in memoriam*), Pekena, Aurélio, Fredinho e Gaspar também, agradeço por meus momentos mais doces.

A todos estes encontros, gratidão!



## RESUMO

A presente investigação aborda a realização de práticas performativas a partir do *corpólitico* enquanto conceito aberto e híbrido, atravessadas por afetos que permitiram a realização de experimentos durante o período de isolamento da pandemia de covid-19 (2020-2021). Estas ações evidenciaram as possibilidades do fazer criativo em artes da cena em plataformas digitais, direcionado por um pensamento-prática decolonial. Abordamos aqui a compreensão de performance enquanto *poiesis* engendrada na fricção entre sujeito e fora-do-sujeito, na materialidade de corpos que atuam no âmbito sutil de uma micropolítica ativa e busca transmutar afetos propiciados por um sistema hegemônico de produção que se apropria dos desejos e das subjetividades para perpetuar sua lógica racista, machista, patriarcal e patologizante. Acreditamos na potência poética dos corpos que, movidos por desejos, atuam no sentido da preservação da vida. Apostamos nos processos de criação em arte enquanto impulsionadores na construção de subjetividades ativas e insurgentes. As performances experienciadas neste percurso foram propostas como estratégias possíveis num movimento corpólitico de resistência criativa. Desafiamos nossos corpos paralisados pela angústia e pelo medo a se apropriarem dos saberes tecnológicos disponíveis, propondo heterotopias digitais a partir do que entendemos como acontecimento poético. A opção por uma metodologia cartográfica, que percebe a prática-conhecimento em fluxo de transversalidades, buscou vozes e saberes decoloniais, calcados na ecologia dos saberes que reverencia a ancestralidade e a pluralidade. Por estes caminhos, acreditamos na ideia do *corpólitico* enquanto ferramenta prático-conceitual de enfrentamento e insurreições poéticas.

**Palavras-chave:** corpólitico, performances em isolamento, poéticas decoloniais; digitalidades

## RESUMEN

La presente investigación aborda la realización de prácticas performativas basadas en lo corpolítico como concepto abierto y híbrido, cruzado por afectos que permitieron realizar experimentos durante el período de aislamiento por la pandemia del covid-19 (2020-2021). Estas acciones resaltaron las posibilidades del hacer creativo en artes escénicas en plataformas digitales, guiado por un pensamiento-práctica decolonial. Abordamos aquí la comprensión de la performance como poiesis engendrada en la fricción entre sujeto y fuera-del-sujeto, en la materialidad de los cuerpos que actúan en el ámbito sutil de una micropolítica activa y buscan transmutar afectos propiciados por un sistema hegemónico de producción que se apropia de los deseos y de las subjetividades para perpetuar su lógica racista, sexista, patriarcal y patologizante. Creemos en el poder poético de los cuerpos que, movidos por los deseos, actúan para la conservación de la vida. Apostamos por los procesos de creación en el arte como motores en la construcción de subjetividades activas e insurgentes. Las performances vividas en este recorrido fueron propuestas como posibles estrategias en un movimiento corpolítico de resistencia creativa. Desafiamos a nuestros cuerpos paralizados por la angustia y el miedo a apropiarse del conocimiento tecnológico disponible, proponiendo heterotopías digitales a partir de lo que entendemos por acontecimiento poético. La opción por una metodología cartográfica que perciba la práctica-saber en un fluir de transversalidades, buscó voces y saberes decoloniales, a partir de la ecología del saber que hace reverencia a la ancestralidad y la pluralidad. De esta forma, creemos en la idea del cuerpo como herramienta práctico-conceptual para hacer frente a las insurrecciones poéticas.

**Palabras clave:** corpolítica; performances en aislamiento; poéticas decoloniales; digitalidades

## ABSTRACT

The present investigation addresses the fruition of performative practices based on the *corpólitico* (political-body) as an open and hybrid concept, crossed by affections that allowed experiments to be carried out during the isolation period of the covid-19 pandemic (2020-2021). These actions highlighted possibilities of creative doing in performing arts on digital platforms, guided by a decolonial thought-practice. We address here the understanding of performance as *poiesis* engendered in the friction between subject and outside-the-subject, in the materiality of bodies that act in the subtle scope of an active micropolitics and seek to transmute affections propitiated by a hegemonic system of production that appropriates the desires and of subjectivities to perpetuate its racist, sexist, patriarchal and pathologizing logic. We believe in the poetic power of bodies, which, moved by desires, act towards the preservation of life. We bet on the processes of creation in art as drivers in the construction of active and insurgent subjectivities. The performances experienced in this journey were proposed as possible strategies in a *corpólitico* movement of creative resistance. We challenge our bodies paralyzed by anguish and fear to appropriate available technological knowledge, proposing digital heterotopias based on what we understand as a poetic event. The option for a cartographic methodology that perceives practice-knowledge in a flow of transversalities, sought voices and decolonial knowledge, based on the ecology of knowledge that reveres ancestry and plurality. In these ways, we believe in the idea of the *corpólitico* as a practical-conceptual tool for confrontation and poetic insurrections.

**Keywords:** *corpólitico*; lockdown performances; decolonial poetics; digitalidades

## LISTA DE IMAGENS

Arte da ante capa com fotomontagem (foto 32) – Valeri Carvalho.....	00
Foto 1: Afetos das ruas - #elenao – Largo do Machado.....	40
Foto 2: Afetos das ruas. #elenao – Paço Imperial.....	41
Foto 3: Processo criativo do coletivo <i>Sinta-se Casa</i> .....	41
Foto 4: Vira-voto.....	42
Foto 5: Print residência remota.....	55
Foto 6: Tubo de silicone <i>La Vox</i> .....	56
Foto 7: Cachimbo plástico utilizado para controle da respiração.....	56
Foto 8: Registro da criação do espaço cênico.....	63
Foto 9: Imagem da cena “Um Papel me Espia” .....	64
Foto 10: Registro de ensaio e criação de contracena.....	64
Foto 11: Ensaio com exploração do espaço cênico.....	65
Foto12: Encenação com elemento linha.....	65
Foto 13: Encenação com o elemento papel.....	66
Foto 14: Encenação com o elemento espelhos.....	66
Foto 15: Parede do meu quarto.....	73
Foto 16: Processo de estudo e composição do espaço cênico digital.....	73
Foto 17: Arte-divulgação da mostra “O Fio do tempo” .....	84
Foto 18: Processo de criação composição do passado.....	84
Foto 19: Processo de criação no treinamento de espacialidades.....	85
Foto 20: Último encontro da 1ª residência remota do Ponto de Partida.....	86
Foto 21: Foto tirada por Luciana Lucena.....	102
Foto 22: Junior Franco em testes de projeção 1.....	102
Foto 23: Junior Franco em testes de projeção 2.....	103
Foto24: Junior Franco em testes de projeção 3.....	103
Foto 25: Afinação de imagem em projeção.....	107
Foto 26: Sorteio das angá-mirins.....	108
Foto 27: Afinação com violão.....	109
Foto 28: Performando o corpo-espaço 1.....	111
Foto 29: Performando o corpo-espaço 2.....	112

Foto 30: Encontros em Projeções 1.....	120
Foto 31: Encontros em Projeções 2.....	120
Foto 32: Fotocolagem Passarinho.....	127

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2. CORPOS ISOLADOS</b> .....	17
2.1. A experiência do corpo.....	17
2.1.1. Afetos e efeitos de uma finitude breve.....	17
2.1.1a. Investigando os afetos nos corpos.....	20
2.2. Devir apocalíptico - Pandêmico (?).....	21
2.2.1. O inconsciente colonial capitalístico: a angústia da vida x a angústia da morte.....	23
2.2.2. O que mudou, afinal? Os afetos das ruas.....	25
2.2.2.a. Rua porta adentro (A Casa) .....	28
2.2.3. Sinta-se Casa.....	29
2.2.4. Anotações do laboratório de afetos “Sinta-se Casa” .....	30
2.2.4.a. O (pré) texto – programa de ação.....	34
2.2.4.b. O Vira-Votos.....	42
2.3 O isolamento imposto pela pandemia e a epifania no isolamento dos líderes espirituais ameríndios – a hora mais silenciosa .....	43
2.4 Transmutação ou transvaloração.....	47
2.4.1 Transmutação dos afetos negativos.....	48
<b>3. O “PONTO DE PARTIDA” NAS PERFORMANCES DIGITAIS</b> .....	50
3.1. Primeiras conexões.....	50
3.1.1. A Residência.....	52
3.1.1a. Afeto como metodologia para a criação da cena.....	57
3.1.2. A cena digital e a fricção entre presença e acontecimento cênico.....	58
3.1.3. Encontros e processos: a artesanaria pela singularidade entre corpos e linguagem.....	69
3.1.4. Identidades x Subjetividades.....	70
3.1.5. Processos de Subjetivação.....	74
3.1.5a. Decolonizando saberes: processos e escolhas - a linguagem de Bartolomeu Campos de Queirós em processo de subjetivação pela criação a partir da memória e do acolhimento.....	75
3.2. Texto: “O Fio Do Tempo” .....	79
3.3. “Nada será como antes” .....	85

<b>4. O LABORATÓRIO “CORPOLÍTICO: AFINAÇÃO DE CORPO-VOZ EM PROJEÇÃO”</b> .....	87
4.1. O propósito do conceito.....	87
4.2. O laboratório “Corpolítico em Projeções de Corpo-Voz” .....	94
4.2.1. A proposta do laboratório.....	98
4.2.1a. Afinação do corpo-voz pelas vogais.....	103
4.2.1b. Encontros em Projeção.....	110
4.2.1c. 1º Movimento: Imagens em Projeção.....	110
4.2.1d. 2º Movimento: Corpos-vozes em projeção.....	112
4.3. A corpolítica da nudez.....	115
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	123
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS</b> .....	128
<b>ANEXOS</b> .....	136

## 1. INTRODUÇÃO

“...É bumba-iê-iê boí  
 Ano que vem, mês que foi  
 É a mesma dança, meu boí...”  
 (Gil, 1968)<sup>1</sup>

Eu gostaria que esta escrita-leitura acontecesse como as histórias que ouvimos contadas, ou que pudesse mover-se como um corpo dançante ou cantante. Porque assim têm sido os últimos tempos em que esta investigação se lastreou por abordagens multifacetadas na observação e proposição de processos que a inserem no campo das artes da performance. Esta última aqui entendida como proposição de acontecimentos multifacetados que criam porosidades no âmbito relacional, tangenciando subjetividades e potencializando seus acessos.

O mosaico de ações, proposições e observações que aqui se anuncia passou por momentos distintos entre si. Não se processou necessariamente de forma cronológica, nem se dispôs na ordem dos capítulos que comentarei a seguir, mas como centro de convergência sempre houve o corpo como ponto de partida e de chegada, compreendido como instância de afetos.

Na abertura e sequência desta introdução eu canto trechos de *Geleia Geral*<sup>2</sup> em formato de *epígrafe de costura*, estabelecendo uma conversa que rememora as circunstâncias

---

<sup>1</sup> No processo de escrita da tese utilizei um recurso que vim denominar como *epígrafes de costura*, compostas por trechos curtos de músicas, destacadas com a fonte *Bradley Hand ITC*, tamanho 12. Esta escolha estética é também conceitual, visto que permite sublinhar visualmente a expressividade que estas canções instauram somando camadas sonoras e orais ao texto, costurando entre os blocos descritivos das experiências e da retórica argumentativa um corpo vívido que se expande e pulsa. Ainda que a epígrafe, considerando inclusive sua etimologia (“Do Grego EPIGRAPHÉ, ‘inscrição’, de EPI, ‘sobre, além’, mais GRAPHÉ, ‘escrever’”), seja utilizada tradicionalmente antes de capítulos ou acima do primeiro parágrafo de um texto, sua força está na função estética e expressiva que exerce sobre o conjunto dos mesmos (favor ver: <https://www.normasabnt.org/epigrafe/>). Portanto, a partir destas duas últimas características realizo a torção aqui proposta. Por outro lado, encaixar os trechos de músicas como citações, cuja principal função seria a fundamentação argumentativa, não teria o efeito desejado. Com relação às outras músicas que estão transcritas na íntegra ao longo do texto, estas fazem parte de textos performados que introduzo aqui como dois subcapítulos e que fizeram parte dos processos vividos para a constituição deste corpo-pesquisa, sendo citadas com a fonte *Times New Roman* e tamanho 12. Optei por colocá-las do lado esquerdo, dado que também transbordam a função argumentativa, integrando o corpo poético da tese. Há, ainda, a citação na conclusão da canção autoral *Passarinho*, não publicada (senão em processos artísticos com veiculação em plataformas digitais), que segue a mesma estética proposta das epígrafes de costura. As músicas das estão citadas na bibliografia e o nome do autor é seguido pelo ano.

\* Origem da Palavra: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/epigrafe/>, visto em: 25/01/2022.

<sup>2</sup> *Geleia Geral* é a canção composta por Gilberto Gil, integrante do álbum *Tropicália Ou Panis Et Circensis* (1968) a partir do termo homônimo criado pelo poeta Décio Pignatari para expressar um Brasil efervescente na década de 60, que revisitava uma antropofagia renovada entre a tradição e a assimilação nas artes e na política.



de exatos quatro anos atrás, na qual estávamos às vésperas das últimas eleições para presidente da República. Contexto político que atravessou prontamente os primeiros passos da pesquisa. “[...] Ano que vem/ mês que foi/semana que ia/ dia D [...]” (GIL, 1968). O tempo dos últimos tempos redimensionou-se em outras contações. Os primeiros experimentos propostos como criação de narrativas em corpo-voz convocaram os sentidos como estratégia para impulsionar os processos, utilizando técnicas do jogo e do improviso. O projeto de pesquisa, ainda muito incipiente, começava a germinar a ideia de laboratórios de criação, quando o contexto político, às vésperas das eleições presidenciais de 2018, se entranhou nos corpos que insistiam em mover-se (ou paralisar-se) como resistência à mudança que se anunciava, sob a ameaça de um cenário, no mínimo, antidemocrático. Naquele momento, portanto, foi urgente contemplar aqui a importância dos afetos nos processos de criação em performance e, conseqüentemente, atentar à dimensão relacional de “fora do sujeito” Rolnik (2021). Já ali, estavam acesas as inquietações permeadas entre corpo e linguagem.

As palavras, seus enunciados e sua conseqüente materialidade propõem movimentos e reverberações preñes de sentido, ideologia ou mesmo lacunas e evocam sempre a potência capaz de criar ou destruir mundos. Assim, o segundo capítulo se propõe a revisitar a importância dos afetos na trajetória aqui percorrida, com destaque ao proto-projeto, *Sinta-se Casa*, em que nossos corpos exaustos, atravessados por medo e ansiedade se propunham aos encontros e aos afagos do acolhimento. Ainda neste capítulo percebemos com Rolnik (2020) que a matriz de um sistema colonial de produção atua colonizando desejos. Conseqüentemente, arriscamos dizer, com a expressão da autora, que a potência vital “cafetinada” implica numa ideia de fim iminente ou devir apocalíptico, que buscamos contornar a partir de proposições disruptivas no contexto de uma micropolítica ativa.

O terceiro capítulo, neste sentido, é um mergulho na residência remota com o grupo mineiro, *Ponto de Partida*. Foi a primeira experiência em isolamento em que pudemos vivenciar o afeto (sob seu aspecto mais caloroso) e os saberes do corpo em jogo com heterotopias digitais- quando nos propusemos a assimilar novas técnicas para experienciar outras possibilidades cênicas.

Neste momento a pesquisa investiu na percepção da linguagem como elemento estruturante da vida. Estes fluxos da linguagem instrumentalizaram processos criativos a partir dos encontros que foram capazes de criar subjetividades plurais e acessar sensibilidades capturadas pela estética hegemônica do sistema de produção colonizado. Assim surgiu a ideia de propor ações a partir do corpópolítico, enquanto instância relacional em que o sensível e o

político criam porosidades e atravessamentos recíprocos. Como nos lembram Deleuze e Guattari (2012. V.3 p.99), “tudo é político”, portanto, focamos nossas experimentações e pensamentos no âmbito de uma micropolítica ativa, principalmente com o advento da pandemia de covid-19 e da política de isolamento.

*“...Da janela examina a folia  
Salve o lindo pendão dos teus olhos  
E a saúde que o olhar irradia...”  
(Gil, 1968)*

O isolamento dos corpos surgiu como um dos efeitos desse sistema de produção colapsado e patológico. Então, pudemos entender como um terceiro momento a criação a partir dos encontros possíveis e da assimilação de novas tecnologias na proposição de heterotopias digitais, em uma retomada antropofágica do fazer-saber que pretende se projetar como deslocamento de estruturas hegemônicas. Os experimentos possíveis ocorridos na urgência impulsionada pelo isolamento trouxeram questões de ordem prático-teóricas que busquei percorrer entrelaçadas, fugindo das dicotomias próprias de uma epistemologia *logocentrada*. Antes, porém, de pretender postular unicamente uma inversão do eixo teórico da episteme que lastreia este percurso de pesquisa, nossas buscas se deram no sentido de cartografar conhecimentos potentes para contribuir com a produção de subjetividades plurais.

No quarto capítulo discorro sobre o laboratório proposto durante o período de isolamento, no qual desenvolvemos práticas a partir dos recursos disponibilizados pelas *mídias*, plataformas digitais e aplicativos, tais como: *Zoom*, *Google Meet*, *WhatsApp* e *Instagram*, propondo dobras nos encontros com estes processos possíveis que articularam subjetividades ativas.

E se o isolamento e a pandemia trouxeram o que entendemos aqui como um devir apocalíptico, buscamos nos reinventar nos nossos corpos-tempos-espacos. Criamos correspondências digitais que, por não terem a materialidade e a escrita do papel, também não tinham o vocativo habitual de quem começa ou termina uma carta. Com o *WhatsApp* forjamos acontecimentos-carta e acontecimentos-encontro, criando assim fraturas nas saudades, fissuras nos cotidianos que íamos reinventando. Revistamos também outras cartas: de Krenak para

quem quer “cantar e dançar para o céu”<sup>3</sup> (KRENAK, 2020) e de Oiticica para Lygia Clark<sup>4</sup> sobre um outro tempo, que também reestabelecia assimilações e regurgitações artísticas.

A partir deste processo escrevi cartas saudosas para minha vó, que ela não leu porque não sabe ler, mas virou experimento na residência remota junto ao grupo, *Ponto de Partida*, projetando performances possíveis no isolamento com a assimilação de tecnologias digitais.

“...A alegria é a prova dos nove  
E a tristeza é teu porto seguro  
Minha terra onde o sol é mais lindo...”  
(Gil, 1968)

Guiada por uma metodologia cartográfica que me permitiu experienciar um objeto de pesquisa indissociado do meu corpo-sujeito-pesquisadora-agente, nas proposições aqui vivenciadas, posso dizer que tomamos como eixo prático-reflexivo a noção de saber do vivo (saber do corpo vibrátil), apresentada por Rolnik (2020) como proposta de criação.

Ainda vale destacar que pude experienciar um tempo diferenciado, no qual as investigações se inscreveram/desenrolaram tal como a dobra da *fita de Möbius*<sup>5</sup>. Junto aos parceiros de descobertas (alunos, atores, atrizes, etc) segui um caminho inesgotável de questionamentos que se responderam em novas perguntas e abriram novos ciclos, como pedras lançadas numa superfície plana de água parada, que seguem reverberando ondas na face inquieta do lago.

Quando esta página for virada segue-se a sucessão de vozes e silêncios que, aninhadas, por quatro anos, com muito afeto, querem falar, contar, cantar e voar, adejando como pássaro novo.

---

<sup>3</sup> Citação retirada do livro, *Cartas para o Bem Viver*, organizado por Rafael Xucuru-Kariri e Suzane Lima Costa, livro que destaco por ter sido referência imprescindível nos últimos momentos de isolamento.

<sup>4</sup> Livro de cartas trocadas entre Lygia Clark e Hélio Oiticica entre 1964-1974 organizado por Luciano Figueiredo, ver bibliografia.

<sup>5</sup> Sueli Rolnik (2020) analisa a obra, *Caminhando* (1963), de Lúcia Clark em seu sentido de perceber a obra criativa enquanto o próprio acontecimento da experiência.

## 2. CORPOS ISOLADOS

### 2.1. A experiência do corpo

*“...Para abraçar seu irmão  
e beijar sua menina na rua  
É que se fez o seu braço  
O seu lábio e a sua voz...”*  
(Belchior, 1976)

Há pouco mais de um mês eu cantava os versos acima em um sarau presencial, organizado pelo Professor Ivan Maia, no qual reuniam-se pessoas performando poesia, trocando ideias sobre a política dos corpos e dos espaços. Coisas que o *Grupo CLiPES*<sup>6</sup> fez nos últimos dois anos e meio, desde quando eclodiu a pandemia de covid-19.

Embora, neste momento em que escrevo, os números da pandemia apontem para um outro momento das relações sociais, em que os encontros já voltaram a acontecer e as pessoas retornaram à cotidianidade pré-pandêmica, este sarau foi o primeiro acontecimento coletivo corpóreo pós-pandêmico que participei (em 02/05/2022). O evento ficou datado em um cronograma afetivo. Eu estava de passagem por Salvador, minha terra mãe, em uma viagem muito pontual, contudo, me reunir com os integrantes disponíveis do Grupo CLiPES foi muito significativo.

#### 2.1.1. Afetos e Efeitos de uma finitude breve

*“...Quero lhe contar como eu vivi  
E tudo o que aconteceu comigo...”*  
(Belchior, 1976)

Quando o surto de Covid foi anunciado mundialmente como pandemia, eu estava recém-chegada à terra dos nossos colonizadores, onde ficaria os anos seguintes, mais especificamente na cidade do Porto. Como medida de prevenção contra a doença, até então pouco conhecida, a

---

<sup>6</sup> Grupo multidisciplinar vinculado à linha de pesquisa, *Cultura e Conhecimento*, do doutorado multi-institucional, *Difusão do Conhecimento* (UFBA, IFBA, UNEB, UEFS, LNCC e CIMANTEC), que reúne pesquisadores a partir de investigações e atividades de extensão interdisciplinares e transdisciplinares, cujas investigações se concentram em temas relativos ao corpo, linguagem, política, educação e subjetividade, com objetivo de gerar conexões possíveis entre questões críticas e criativas referentes a esses temas.

quarentena impunha o isolamento dos corpos. Para quem, como eu, que já começava a experimentar o que viria a ser a separação dos afetos pela distância geográfica, a imposição do isolamento, talvez, tenha sido amortizada em relação a tantas outras situações em que não era possível se aproximar de um parente idoso ou em que abraços não eram possíveis. Eu, que já estava longe, agora estava só.

Contudo, toda esta situação que começava a se delinear não era sobre mim e na solidão do meu quarto não havia silêncio, mas vozes afoitas. Pessoalmente nunca me correspondi tanto via *WhatsApp, Instagram, Signal, Telegram, Facebook, Twitter* - fosse com pessoas ou grupos de pessoas. Assim, surgiu o *CLiPES* com o objetivo inicial de instaurar espaços virtuais de acolhimento e produção de afetos entre os alunos e artistas participantes. Escolhemos este nome a partir da imagética corpórea e funcional do próprio objeto em si, tal como segue:

CLiPES servem para anexar e isso cria conexões, que podem criar nexos. Os nexos entre conceitos, ideias, perspectivas, abordagens, métodos, âmbitos e campos de pesquisa tornam possíveis conexões entre projetos, propostas, programas. Tudo que anexamos a uma mensagem (texto, foto, vídeo, etc) conecta seres, grupos, povos, nações, que compartilham e difundem conhecimentos, afetos, valores. Pretende-se usar *Clipes* para conectar saberes, que podem criar nexos entre questões relativas aos corpos, às linguagens, às políticas, à educação e às subjetividades. (ATA, 2020)<sup>7</sup>

O texto acima registra a fundação do grupo, destacando o objetivo de conexão. Estar conectada à proposta de um coletivo voltado ao tipo de pesquisa tal como especificado foi o primeiro passo para as outras tantas conexões que viriam. Criamos assim uma rede de possibilidades para que encontros-acontecimentos se realizassem entre corpos distantes em espaços alternativos, viabilizando seus fazeres artísticos, suas investigações e suas existências enquanto corpos-afetos.

Ao longo do ano de 2020, o grupo se reuniu em plataformas virtuais (normalmente *Google Meet, Zoom, Jitsi Meet* - as mais acessíveis e conhecidas da maioria até então), subdividido em duas linhas de pesquisa<sup>8</sup>, respectivamente lastreadas sob os seguintes

---

<sup>7</sup> A ata em questão não tem a assinatura de um autor. Segundo a ABNT, neste caso a referência se inicia com o título do texto, o que também não é o caso. Optei por manter o nome de ata em virtude da minha participação no encontro (reunião via *Zoom* em 2020), que determinou a criação e as diretrizes deste grupo de extensão e pesquisa. Este texto está disposto como apresentação na página do grupo, disponível no site da UFBA, em: <<https://ihac.ufba.br/project/29469/>>. Acesso em: 02/01/2022.

<sup>8</sup> LINHA 1 - *Estudos decoloniais: sujeitos, linguagens e contextos insurgentes*: Pesquisas que se desenvolvem a partir de perspectivas críticas e criativas, visando a desconstrução da colonialidade na relação com discursos, saberes, poderes e subjetividades (antirracistas, feministas, ecologistas, diversidade sexual, latinoamericanas, africanas, entre outras). Aqui problematizam-se questões culturais, étnicas, raciais, de gênero, sexuais, corporais, da saúde, da territorialidade, abordando temas como: Decolonialidade; Políticas Antirracistas; Feminismo Decolonial; Biopolítica; Necropolítica; Corpo-Acontecimento; Antropofagia; Micropolítica Ativa; Inconsciente Colonial Capitalístico; Filosofia e Cosmologia Africana e Indígena; Literaturas e Poesia Africana, Afro-brasileira e Indígena; Performances Culturais Afro-brasileiras, Indígenas e Diaspóricas; Pluralismo,

temas: *Estudos Decoloniais* e *Estudos e Poéticas do Corpo*. Realizamos encontros abertos (*lives*) sempre em formato de conversas sobre os temas pertinentes às referidas linhas com os participantes das mesmas, em eventos que denominamos *Clipagens*, que foram disponibilizados na plataforma do *Instagram*<sup>9</sup>. Vale ressaltar que esta atividade continua a ocorrer até o momento desta escrita, pois, para além do caráter de grupo de pesquisa, formado no momento da quarentena como estratégia alternativa ao isolamento de corpos, o grupo se propõe a conectar pessoas de várias partes do país (e até de fora dele, como tem sido o meu caso e não sou a única pesquisadora nesta condição de distância geográfica).

A correspondência com os pares me lembrava as antigas cartas de papel, só que agora digitais, transvestidas de *WhatsApp*, *Signal*, *Telegram*, qualquer *inBox*<sup>10</sup> que viabilizasse o diálogo, as travessias, os afetos. E esses afetos chegavam doídos, quase doídos mesmo. “Solidão endoidece”, como diziam alguns amigos em áudios enviados com durações de até dez minutos, contudo, estar na companhia de pessoas das quais não se queria estar, mas que a quarentena impunha o convívio, também. Foram situações várias que não caberia aqui especificar, nem é o intento desta escrita. Ainda assim, estas cartografias digitais sobrepujavam o acontecimento-isolamento, os afetos de angústia, de desespero, de finitude que, então, ganhavam contornos claustrofóbicos e apocalípticos.

### **2.1.1.a. Investigando os afetos nos corpos**

---

Multiculturalismo/Multinaturalismo; Neocolonialismo, Pós-Colonialismo; Pensamento Contra-hegemônico; Crítica da subalternização; Ecologia dos Saberes; Corpo-som do Ser; Povos Originários; Cotas Indígenas; Corpolítico; Corpos em Aliança; Cosmopolitismo; Epistemologia da existência; Instituição do Sonhar; Saber da experiência; Poesia Feminina; Fisicalidade da Escrita; Múltiplas Pensabilidades, Empoderamento; Parto Natural: Trabalho e Saúde;

LINHA 2 - *Estudos e Poéticas do Corpo*: pesquisas voltadas para a problematização crítica da experiência corporal historicamente constituída em meio a relações de poder, em uma heterogeneidade de modos, formas, padrões e estilos de vida. Assim como, também voltadas para poéticas do corpo que produzem novas experiências estéticas em diálogo com ideias, valores e práticas de distintas tradições culturais, além da tradição cultural ocidental, judaico-cristã/greco-romana, em que são consideradas questões relativas à sexualidade, reprodução, saúde, disciplinarização, docilização, biopolítica, criação, expressão, movimento, afetos. Desta maneira, são conduzidas pesquisas que envolvem temas como: Corpoética; Corpolítico; Contato-improvisação; Estética da existência; Cuidado de Si; Biopolítica; Corpo Sem Órgãos; *Autopoiesis*; *Embodiment* – Corporalização; Feminismo; Dança do Ventre; Movimento *Somatopoético*; Soma; *Somatics* e Educação Somática; Integração Corporal pelo Movimento; Experiência *Somaestética*; Atletismo Afetivo; Corpo Criador; Disciplinarização do Corpo; Sexualidade; Somaterapia; Estética Relacional; Potencialização pelos Afetos; Movimento Autêntico; Abordagem Somático Performativa; Consciência e Sensibilização Corporal; Fisicalidade da Escrita; Corpo-Acontecimento; Butoh; Corpo em Transe; *Corpomídia*; *Body-Mind Centering*; Instabilidade Poética; Educação pelo Movimento: Aprendizagem em Criação e Pro-criação.

<sup>9</sup> O perfil do Grupo CLiPES no *Instagram* pode ser acessado em @grupoclip.es.

<sup>10</sup> Denominação referente às mensagens individuais e particulares trocadas entre os perfis dos associados das redes sociais, geralmente o *Facebook*, enquanto o *direct* tem a mesma função no *Instagram*.

Ao investigar os afetos, Espinoza (2009) buscou definir lhes a natureza, bem como a potência da mente sobre eles, de modo que as afecções do corpo a partir desta força para a ação fosse aumentada ou diminuída de acordo com as respectivas interferências.

O filósofo que questionava, “O que pode um corpo?” (ESPINOZA, 2009, p. 96), se recusava a crer que outros pensadores já tivessem alcançado a resposta. Afirmava: “Já demonstrei, porém, que eles não sabem o que pode um corpo” (IBIDEM). Assim, formulou proposições no sentido de construir sua teoria dos afetos:

O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor [...] A nossa mente, algumas vezes, age; outras, na verdade, padece. Mais especificamente, à medida que tem ideias adequadas, ela necessariamente age; à medida que tem ideias inadequadas, ela necessariamente padece. [...] Logo, a nossa mente, à medida que tem ideias adequadas, necessariamente age; [...] a mente, à medida que tem ideias inadequadas, necessariamente padece. (ESPINOZA, 2009, p. 103)

Espinoza define, ainda, afetos como maiores ou menores, sendo a alegria um afeto capaz de manter a existência do corpo, qualificado por isso mesmo como um afeto maior. Ao contrário da tristeza, que por sua vez, reduz-lhe a potência, tornando-lhe inerte, sem vitalidade e desta forma menor.

Apesar de suas teorias, ou justamente por elas, Espinoza (2009) defendeu uma certa autonomia do corpo, entendendo que este é capaz de coisas que surpreende a própria mente. Neste sentido, inaugurou uma nova compreensão para as ciências e a filosofia a partir de suas investigações sobre o corpo, averiguando como as forças o atravessam e o potencializam. Debruçado sobre esta contribuição espinoziana e fazendo eco sobre esta relação corpo-afeto temos Deleuze:

O que define um corpo é esta relação entre forças dominantes e forças dominadas [...] Em um corpo, as forças superiores ou dominantes são ditas ativas, as forças inferiores ou dominadas são as ditas reativas. Ativo e reativo são precisamente as qualidades originais que exprimem a relação da força com a força. (DELEUZE, 1976, p. 33)

Assim, utilizamos as apreciações de Espinoza para pensar os afetos reativos que no momento de isolamento paralisaram a vitalidade dos corpos, trazendo a questão de como transmutá-los em afetos positivos.

E, então, vale somar à baila do conceito de afetos a contribuição da já citada e festejada pesquisadora, filósofa e psicanalista brasileira, Suely Rolnik (2020), cujo pensamento muito nos auxiliou nestas reflexões. Ela define afeto sob uma percepção bastante relacional, a partir do efeito das forças do fluxo vital e das suas muitas relações sobre nossos corpos. Tais forças

atingem singularmente todos os corpos que o compõem - humanos e não humanos, fazendo deles um só corpo. A partir desta compreensão a autora traz a ideia do *saber do corpo* ou *saber-do-vivo* que seria nosso modo de percepção extra cognitivo dos afetos. Este saber, portanto, é o que conduz as relações com o outro, borrando as fronteiras entre sujeito cognoscente e objeto exterior: “Na experiência subjetiva fora-do-sujeito, o outro vive efetivamente no nosso corpo através dos afetos: efeito da sua presença em nós.” (ROLNIK, 2020, p. 87). Esta perspectiva, que não deixa de ser um desdobramento espinoziano, foi muito preciosa para pensarmos os processos criativos enquanto modos de subjetivação ativa na transmutação dos afetos.

## 2.2. *Devir Apocalíptico - Pandêmico(?)*

A noção de finitude e a certeza de que todos caminhamos para a morte habitam o imaginário ocidental desde sempre. A expressão latina, *memento mori*, representa bem esta percepção dicotômica e inexorável de que se a vida fosse uma pintura à óleo, a morte lá estaria, no cantinho escuro da tela, em sutis, mas insistentes pinceladas sussurrando: - *Estou aqui, não adianta esquivar o olhar.*

A sensação de compartilhar o imediatismo da morte com um coletivo de pessoas pode ter ampliado o afeto do medo e da angústia naquele momento. Somando a isso: a suspensão das atividades pessoais de produção, que em um sistema neocapitalista são o único ou majoritário meio de subsistência; e a suspensão das atividades artísticas, dos afetos positivos – estas circunstâncias podem ter reverberado na pandemia um devir apocalíptico.

E aqui devo abrir parênteses, afinal, este devir-apocalíptico que tem grande ressonância na cultura ocidental também não passa ao largo da cultura dos povos ameríndios, porém, sob diferentes perspectivas que não se resumem à dualidade ocidental (vida x morte).

A mitopoética Guarani<sup>11</sup> acredita que este nosso mundo é frágil e instável e a segurança só será alcançada na *terra sem males*. Para os Guarani Mbyá a terra sem males representa o

---

<sup>11</sup> Buscando fugir da simplificação sobre a diversidade a partir da generalidade conceitual, vale perceber que quando nos referimos à etnia Guarani estamos falando de uma pluralidade. Segundo Borges (1999), o termo genérico guarani “refere-se a uma diversidade de aldeamentos que se espalham pela América do Sul (Argentina, Brasil, Bolívia, Paraguai), com denominações e etnodenominações específicas. Dentre os Guarani, encontram-se por exemplo, os Nhandeva (sul do Mato Grosso do Sul), os Mbyá, os Kaiwá (sul e centro do Mato Grosso do Sul), os Chiriguano. A língua guarani, um membro da família linguística Tupi-Guarani, do Tronco Tupi, conta no Brasil, com falantes espalhados por estados do Centro-Oeste, Sudeste e Sul. Os povos Guarani aparentados linguística e culturalmente com os povos tupi, razão pela qual ambos se encontram reunidos na mesma família linguística, compartilham com os tupi, no que se refere à fundação mítica e aos princípios de organização social, de vários pontos em comum.” (BORGES, 1999, p. 21).



mundo divino como sendo um lugar protegido: “uma terra boa e fértil, um lugar onde existem as plantas e os animais que compõem o mundo original” (CHAMORRO, 2008, p.127). Como nos diz Chamorro os Mbyá se recusaram a tornar-se mão de obra escrava em face da colonização e puseram-se a caminho da terra sem males. Entretanto, como destaca a pesquisadora, esta terra perfeita e divina não representa a utopia de um não-lugar: “Os Mbyá estão convencidos de que, para entrarem na terra sem males, precisam caçar, plantar, festejar e viver como Mbyá” (CHAMORRO, 2008, p. 174), o que condiz absolutamente com as reivindicações e lutas indígenas pela demarcação justa de seus territórios. A ideia de fim de mundo está, portanto, presente e frequente na busca por este lugar, que teria a ideia de mundo perfeito: “A terra está sustentada sobre um ponto de apoio que a qualquer momento pode cambaleiar-se e cair. Fragilidade e instabilidade ameaçam continuamente o universo Guarani. A destruição está sempre no horizonte.” (MELIÁ, 1990, p.07)

A avaliação que eles tecem sobre o tempo atual diz respeito a uma era-morte como sendo uma espécie de crítica ao modo de vida dos brancos. No entanto, o que poderia aparentar um dualismo fatalista a partir de uma análise precipitada, apresenta outra perspectiva:

O descontentamento com este mundo está presente, sim, em muitos discursos que chamam a comunidade para partir rumo à “terra sem males”. Neles, porém, ecoam a dimensão cosmológica da soteriologia indígena, tanto no sentido da busca de uma terra firme sob os pés como no de uma projeção dessa esperança para o além. (CHAMORRO, 2008, p. 2017).

Esta metafísica apocalíptica tem lastro no mundo perfeito e no corpo fincado em terra firme, através de uma corporeidade mítico-ritualística. É sob a constância dos devires que se tece a perspectiva ameríndia, a partir de uma estética corporal habitada pelas frestas do cotidiano que dança com o som do pé Tupi no chão, conta palavras germinadas na garganta para ganhar mundo e criam um imaginário de *antidestino*. Para os Guarani Mbyá o mundo não acaba verdadeiramente: a terra se acaba para voltar mais fortalecida, afinal, na sua narrativa mítica, a terra já está na sua quarta versão. Esta ideia das muitas versões da terra está bastante presente na perspectiva xamânica dos Guarani Mbyá, em uma narrativa pós fim do mundo:

A primeira terra não era forte. Por isso, ele (Nhanderu) a destruiu. E deitou novamente uma segunda. Porque já destruiu três vezes a terra [...] A primeira terra, depois que ele destruiu, deitou outra. E então destruiu de novo, até fazer essa de agora. Essa é a quarta terra. [...] Essa terra é mais forte! [Por isso] esse mundo não acaba. Só vai limpar. Nhanderu vai limpar, toda terra ruim. Esta terra ruim (PIERRI, 2013, p.256-257)

Saindo do grupo étnico Tupi, mas, seguindo nesta perspectiva muito mais ampla e diversa que é a dos povos ameríndios sobre isto que estamos chamando de devir apocalíptico,

vamos perceber nos Bororó<sup>12</sup> o devir animal enquanto movimento transformador dos corpos e transcendental da existência:

Os Bororó atribuem à morte uma vitalidade que desafia o modelo de uma humanidade adâmica. Longe, pois de representar uma perda, a morte de um próximo equivale antes a uma produção de vida: sua alma (aroe) passa a habitar os corpos de certos animais, tais como a onça pintada ou a cinzenta. (LINS, 2006, p. 169).

Os rituais de passagem do luto materializam nos corpos o *eterno retorno* da vida social e tornam a morte apenas mais um acontecimento dentre tantos, que se afirma como “...textura da própria vida” (LINS, 2006, p.170). Proponho aqui que a referência nietzscheana do *eterno retorno* seja percebida na mítica ameríndia como a alusão a um tempo não linear, cujas nuances de memória/esquecimento subjazem uma perspectiva temporal capaz de potencializar criativamente o porvir. Se pensarmos os fins do mundo a partir desta perspectiva ameríndia, portanto, ganhamos a chance de potencializar o presente, rompendo com o modelo estagnante de sofrimento calcado na ideia de fim cristão, em que a morte é o inexorável.

### **2.2.1. O inconsciente colonial capitalístico: a angústia da vida x a angústia da morte**

Suely Rolnik, cujo pensamento lastreia minhas pegadas na reterritorialização do pensamento nômade, em sua obra, *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não Cafetinada* (2020), dedica um capítulo à ideia do *inconsciente colonial-capitalístico*. Para a autora o regime de produção capitalista *globalitário* em sua versão contemporânea é responsável pelo abuso da vida a partir do processo de cafetinagem, que é o modo como este sistema se apropria de nossa força criadora. Rolnik vai além da compreensão do sistema exploratório em sua versão fordista, que nesta sua primeira versão acontecia pela alienação da força de trabalho através da detenção dos meios de produção. O que ela destaca é a apropriação do desejo, a força vital da qual se alimenta o capital no modelo contemporâneo.

Na sua nova versão, é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, da sua potência de criação e transformação na emergência mesma do seu impulso [...] A força vital de criação e cooperação é assim canalizada pelo regime para que se construa um mundo segundo seus desígnios”. (ROLNIK, 2020, p. 33).

---

<sup>12</sup> Os Bororo são povos indígenas habitantes da Região do MT/Brasil, linguisticamente pertencente ao tronco Macro-jê.

O que Rolnik nos traz é que o inconsciente colonial capitalístico, como nova forma de atuação deste sistema de produção, não atua apenas sob o âmbito econômico, mas, principalmente, sob a esfera cultural e subjetiva, desvelando sua insígnia de domínio e perversão. Em nota a autora destaca que o conceito *capitalístico* é inspirado pelo pensamento de Félix Guattari, sendo uma das ideias mais inovadoras deste filósofo em parceria com Gilles Deleuze<sup>13</sup>:

O psicanalista francês parte da ideia de Karl Marx de que o capital sobrecodifica os valores de troca, submetendo assim o conjunto do processo produtivo aos seus desígnios. Guattari estende essa ideia aos modos de subjetivação que, sob o regime capitalista, são igualmente sobrecodificados. Isto tem por efeito calar a singularidade dos idiomas próprios de cada vida. Mais grave ainda é o seu efeito de interrupção dos devires – processos de singularização que se desencadeariam nos encontros entre os corpos e os seus idiomas próprios -, assim como de bloqueio da transmutação da realidade e da transvaloração dos valores que tais processos tenderiam a produzir. [...] O sufixo “ístico” acrescentado pelo autor a “capitalista” refere-se a esta sobrecodificação, uma das operações micropolíticas medulares desse regime, a qual incide sobre todos os domínios da existência humana. (ROLNIK, 2020. p. 82).

O sistema colonial capitalístico se apropria da força vital dos sujeitos por meio de um modo de subjetivação que direciona os desejos e retém-lhe os impulsos criativos. É da “própria vida que o capital se apropria” (ROLNIK, 2020. p. 33), o que a autora entende por “abuso da vida”. Neste sistema é fácil deduzir que, antes mesmo de qualquer contexto pandêmico assolado pelo medo ou angústia da morte, vivemos tempos de medo e angústia no cotidiano existencial. A alternativa que ela apresenta para driblar estes afetos negativos e a conseqüente apropriação indevida do poder vital dos sujeitos é uma resistência micropolítica. Neste sentido, sua proposta é a produção de subjetividades ativas, o que se traduz numa construção contínua de cada existência em suas pluralidades e diversidades, a partir de suas relações sociais.

Esta afirmação das subjetividades ativas pode acontecer a partir do devir artístico, seja perseguido por práticas como as contempladas nesta pesquisa, seja pela afirmação de uma existência potente e criadora. Como tão acertadamente nos lembra Lins (2006), o devir-artístico dos povos Ameríndios fundamenta-se sob a perspectiva de uma estética corporal cotidiana que exalta a vida e a morte como acontecimentos de uma existência criativa e criadora. Enquanto a morte ocidental é sentida pela tragicidade cristã, o devir-artístico dos povos ameríndios transmuta a fragilidade e inexorabilidade que a contemplam em arte e, conseqüentemente, em renovação da vida.

---

<sup>13</sup> O Anti-Édipo foi publicado em 1972 a partir da parceria dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Lins (2006) analisa o ritual de exposição das cabeças dos inimigos abatidos pelos Jivaro<sup>14</sup> como troféus a partir de suas concepções metafísicas sobre a carne e o sangue. O corpo do inimigo, representado por sua cabeça, é cuidado e ornado, revelando uma estética da crueldade. Em *Cartas Sobre a Crueldade* Artaud (2006) propõe que se pense a crueldade em sentido amplo, ao contrário do sentido usual da palavra que supõe sangue derramado ou suplício. Propõe à crueldade um sentido mais lúcido e necessário, pressupondo um devir do que é necessário e implacável. Ao buscar entender a ética da crueldade como fio condutor de um paralelismo entre Nietzsche e Artaud, ela passaria por uma experiência cruel dos limites e também:

Pelo processo contínuo de desconstrução que, sob o signo de um pensamento móvel, movediço, nômade, conhecedor-experimentador de muitos desertos, delinea as cartografias desejantes, os surtos da pele, os gritos molhados de uma epiderme em revolta constante contra o corpo da razão – em Nietzsche – e contra o organismo, em Artaud. (LINS, Daniel. 2001. p. 49).

Para além da afirmação territorial de domínio e poder inerentes a este ritual, o processo da ostentação das cabeças revela-se como uma experiência estética potente. E assim, a finitude como prova da fragilidade humana se mostra como uma “[...] efemeridade positiva mais especificamente cósmica, que trespassa a vida, os sonhos, sopros e poros de alguns povos Ameríndios”. (LINS, 2006. p. 168)

Assim, perceber e respeitar existências plurais como instrumento do devir-criativo é possibilitar a transvaloração dos valores e a manutenção da potência vital, ao contrário dos processos de apropriação dos desejos do atual sistema global que cafetina mundos. Mas, se a angústia da finitude, o mal-estar pela consciência da fragilidade já são, desde sempre, percebidos na tragicidade e suplício na relação com a morte no ocidente, que há de novo neste “convívio”?

### 2.2.2. O que mudou, afinal? Os afetos das ruas

*“...Por isso cuidado meu bem  
Há perigo na esquina  
Eles venceram  
E o sinal está fechado pra nós  
Que somos jovens...”  
(Belchior, 1976)*

<sup>14</sup> Povos originários da encosta oriental da Cordilheira dos Andes.

No segundo semestre de 2018, havia um clima de tensão política entre estudantes, classe artística, universitários, pessoas que temiam pela perda de direitos sociais e humanos, conquistados ao longo das gestões populares que até então governaram o país e se viam perante a ameaça do nome de Jair Bolsonaro. O então candidato despontava como representante de interesses do inconsciente colonial capitalístico e forças de extrema direita. Sua agenda política incluía ataque às instituições democráticas, ao patrimônio histórico e cultural, à biodiversidade, enfim, à vida. Já, naquela prévia de eleições, os afetos nas ruas estavam exaltados, havia medo e muita ansiedade. Estar na fila do pão, no *Uber* ou no ponto de ônibus era certeza de diálogos muitas vezes efervescentes: pró-bolsonaristas defendiam a liberação de armas de fogo; agrediam pessoas identificadas com os movimentos LGBTQIA+; eleitores do PT ouviam ameaças por vestirem vermelho ou levarem no peito um botom ou adesivo de seus candidatos. Houve, em Salvador (BA), o assassinato do capoeirista Mestre Moa do Katendê anunciado pela manchete da BBC - *Dois homens, uma divergência política, 12 facadas*<sup>15</sup>.

Eu estava há pouco tempo ingressa no PPGAC/UNIRIO e pensava desenvolver um primeiro laboratório a partir da ideia de corpos, afetos e política. Pensar as afecções do corpo relacionadas ao aumento ou diminuição de sua potência levava-me a perceber a performance enquanto potencialização de ações psicofísicas a partir destes.

Segundo Espinosa os afetos negativos são paralisantes, portanto, a questão que se apresentava como inquietação-desafio para as minhas investigações era: o que fazer com estes afetos negativos? Purgar uma emoção negativa através da ação artística não é novidade e a *Kátharsis* grega já fazia esta purificação desde o século IV a.c. Então, o projeto de laboratório surgiu com o objetivo de investigar práticas de transmutação dos afetos em performances, compreendendo nossas vulnerabilidades como potência das subjetividades. As sugestões de Rolnik (2021) contra a decolonização do inconsciente dirigiam-se à busca por uma subjetivação para fora do sujeito, que significa relacionar-se de forma harmoniosa com o entorno e com a alteridade. É por este modo de subjetivação, segundo a autora, que é possível acessar os afetos:

Desta perspectiva não há distinção entre sujeito e objeto: o outro, humano ou não humano, vive, efetivamente em nosso corpo (sob a forma de afetos) e o fecunda, produzindo gérmens de mundos em estado virtual. Separados desta experiência, não temos como desenvolver o saber-do-vivo ou saber ecológico que nos permitiria decifrar o que nos acontece por meio do poder de avaliação dos afetos. (ROLNIK, 2021. p. 64).

---

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45806355>. Acesso: 22/02/2019.

A rua era um lugar de deriva e atravessamento necessário, onde tínhamos estar, mas de onde vinha o contexto político-social que nos conduzia. Era o momento do *Vira-voto*, que ganhou vulto nas ruas e nas redes sociais, às prévias das eleições do segundo turno, encampado pela esquerda que buscava convencer os indecisos a votarem no candidato petista, Fernando Haddad. Saíamos com cartazes, propondo o diálogo com pessoas desconhecidas (em filas de banco, no metrô, na praia, etc). Chegamos a montar barraquinhas que serviam quitutes em troca dessa prosa politizada. Contudo, não foram poucas as vezes em que nos deparamos com a intolerância e a rispidez, ou seja, o afeto bastante proeminente do ódio.

Convidei pessoas para os encontros espontâneos na rua, em bares e manifestações, onde nossos corpos se encontravam como forma de protesto ou mesmo para expurgar o clima de tensão que nos cercava. Eram convites para acolhermo-nos coletivamente e, a partir daí, possibilitar o surgimento de um corpo coletivo em ação performativa, em um projeto ainda bastante germinal. Transcrevo a seguir parte do depoimento de Carolina Basile sobre sua experiência:

Eu sinto que o que nos movia era poder se relacionar com o outro, a partir do que nos afeta, entendendo o corpo como este lugar de atravessamento. Eu entendo que atualmente, no contexto mundial mesmo, se relacionar e transformar estes afetos tem se tornado tão necessário, de uma emergência absurda... Nosso tempo empregado, praticamente integralmente na busca desenfreada pelo capital meio que anestesia os sentidos todos, nos adoecendo física e mentalmente. Então, aí surge a necessidade de trabalhar os afetos, essas emoções que nos atravessam; De sair da lógica racional e ser afeto. Esse era nosso projeto: reconectar o sujeito com as sensações, as emoções e a possibilidade de criar em conjunto. Foram encontros com proposições muito simbólicas: Uma pessoa na cena com um balão não é só uma pessoa com um balão, assim como outra pessoa com esse balão, assim como outra pessoa com o balão não é a mesma coisa e essas ações que vão surgindo do que nos atravessou é fantástico! Criamos possibilidades para a criação em cima da ideia dos sentidos, tanto para nós que estávamos naquele grupo de pessoas, como para quem participa, a princípio como público ativo. É um projeto que a gente fica feliz de ter participado porque ele foi pensado não só racionalmente, mas com as emoções, com os sentidos, com o corpo, de uma forma bem relacional. (BASILE, 2018).

Vale dizer que as poucas pessoas que começaram a frequentar os encontros propostos não eram profissionais das artes da cena, mas estudantes de outras áreas, mulheres trabalhadoras, pessoas abertas a criar a partir dos afetos, como Carolina, que depôs acima e é cozinheira. Não se tratava de conceber um laboratório voltado exclusivamente para atores, mas pensar um processo de criação lastreado pelo corpo, o que no desenvolvimento desta pesquisa, percebi tratar-se de um corpópolítico.

O conceito de corpolítico está desdobrado no correr desta escrita, respeitando o percurso que engendrou uma percepção sensível do mesmo. Foi a partir das práticas que experienciávamos nos nossos corpos pulsantes que a acepção foi se apresentando e se expandindo. No final de 2018, durante as primeiras revisões bibliográficas, tomei conhecimento de que a editora da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) editou a revista, *Corpolítico: corpo e política nas artes da presença* (2018)<sup>16</sup>, com artigos produzidos a partir do seminário de mesmo nome, sob a organização dos professores Édén Peretta e Berilo Nosella. Na ocasião contactei o primeiro, que me respondeu muito solícitamente, mas o grupo de pesquisa que ensinara a referida publicação não seguiu em atividade. Não se trata, portanto, de um conceito criado no âmbito desta pesquisa, mas, como já dito, desenvolvido a partir das práticas-pensamentos que permeiam as performances aqui apresentadas e vividas durante este percurso. Adiante dedicaremos mais atenção a este conceito que percebemos híbrido e poroso com as práticas aqui elencadas.

### **2.2.2.a. Rua porta adentro (A Casa)**

Começamos reuniões esporádicas na *Galeria 88* em Copacabana, uma espécie de bar-café, que após as 18h, permitia-nos o fluxo de ideias em processo gestativo. O que atravessava nossos corpos, neste então *tête-à-tête* por votos e diálogos políticos, começava a decantar, num processo bastante incipiente, em que procurávamos detectar qual afeto nos movia e a partir de qual ou quais sentidos poderíamos o experienciar, propondo criações corpo-vocais.

O afeto que nos atravessava insistente era o medo em resposta ao ódio pungente. Nas nossas conversas, ou *brainstorms* despreziosos na *Galeria 88*, entendíamo-nos em exaustão pelas abordagens e respostas que nos davam nas ruas, de modo que a nossa fala-resistência começava a querer ser um lugar de abrigo. A proposta inicial era transmutar os afetos de angústia e apreensão que nos tomava em performance, num espaço-tempo de acolhimento, a partir do nosso corpo-voz. Assim surgiu a ideia da “casa”, enquanto guarida, intimidade, lugar de confiança e chegada.

Em seus estudos simbólicos sobre imagens materiais das substâncias terrestres, o filósofo francês, Gaston Bachelard, dispõe no volume, *A Terra e os Devaneios do Repouso*, o capítulo IV, em que discorre sobre *A casa natal e a casa onírica*: “O que é a casa senão um assento? [...] A casa oniricamente completa é a única onde se pode viver os devaneios de

---

<sup>16</sup> Ver bibliografia.

intimidade em toda a sua variedade (BACHELARD, 2003.p.78-81). Quero destacar, por ora, o fato de que, neste primeiro momento com encontros presenciais, longe da custódia de uma pandemia e o isolamento dos corpos, como uma de suas consequências, nosso pequeno coletivo ansiava por sair das ruas, recolher-se, retirar-se para o íntimo de afetos calorosos. Daí a ideia da casa que nomeou o projeto *Sinta-se Casa*.

Nos encontros performávamos por meio de estados de afetação, com nossas respectivas linguagens de trabalho. Então, surgiram canções, crônicas, um texto curto de mesmo nome do grupo e comidinhas que uma das integrantes levava - geralmente pudim de leite para adoçar os encontros.

Esta transmutação de afetos em performances acontecia em *working progress* que, a cada encontro, começava ganhar o desenho deste corpo-casa, enquanto lugar de cheganças e ação ressignificada a partir da experiência dos sentidos, deste corpo colapsado, espoliado em seus desejos e de sua potência vital pelo sistema colonial capitalístico.

### 2.2.3. *Sinta-se Casa*

Das falas entrincheiradas nas ruas, onde os antagonismos político-afetivos rangiam os dentes, conversávamos com as pessoas e chegamos até mesmo a criar um jogo<sup>17</sup> a partir dos planos de governos dos candidatos à presidência do Brasil.

Neste momento quero me ater à ideia da busca pela intimidade que engendrou o conceito da “casa” proposto no *Sentir-se Casa* e que dialoga com o sentido bachelardiano de acolhimento enquanto primeiro âmbito relacional. Para este autor, a casa é nosso primeiro espaço no mundo de vivência e afeto, trazendo mesmo a lembrança do retorno ao ventre materno: “A casa, o ventre, a caverna, por exemplo, trazem a mesma grande marca da volta à mãe” (BACHELLARD, 2003, p. 4). Esta casa-proteção era a o afeto que buscávamos como trajetória criativa.

Além deste lugar de abrigo, a casa bachelardiana é também um lugar de potência, o que correspondia novamente a nossos anseios de pensar esta casa não apenas enquanto lugar-refúgio, mas corpo-lugar de resistência:

A casa vem como proteção diante da hostilidade das forças da natureza. Os valores de proteção e da resistência da casa são transpostos em valores humanos. A casa adquire as energias físicas e morais de um corpo humano [...] contra tudo e contra todos, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo. (BACHELARD, 1957, p. 62).

---

<sup>17</sup> Ver anexo 1.



Quando nos propomos *sentirmo-nos casa* nossa busca ia além da ideia de *sentirmo-nos em casa*, assumindo então sermos este *corpo-casa-acolhimento-afeto*. Assim, reconhecemos nosso *corpo-enunciado* disponível às possibilidades criativas que se estabelecem no cotidiano relacional.

#### **2.2.4. Anotações do laboratório de afetos “Sinta-se Casa”**

Chegamos à ideia de casa a partir dos conceitos de abrigo, cuidado e intimidade como modo de enfrentamento à animosidade das ruas e daquele momento político inflamado.

Os encontros do laboratório passaram a ser guiados pelo tema condutor do corpo-casa, que era a aspiração comum dos corpos que se irmanavam na rua, na busca por acolher e serem acolhidos. A correspondência com a casa nascia também de uma relação com o espaço de que dispúnhamos. Enquanto nos acostumávamos com o local, quebrávamos sua estranheza de “lugar de passagem”, já que se tratava de um bar na entrada de uma galeria, montado em um corredor para quem ia e vinha em seus afazeres. O que inicialmente nos incomodou pela falta de quietude foi nos conquistando pelo caráter de cotidianidade. A estrutura do bar nos permitia incursões culinárias, já que uma das participantes era cozinheira e nos breves encontros que tivemos propôs-nos sopa quente para aquecer as solidões e pudim para adoçar as existências (do grupo e do possível público).

A partir do momento em que passávamos a nos entender como corpo-casa-acolhimento-afeto, reconhecíamos-nos enquanto corpolítico na potência para a ação criativa surgida deste coletivo. “O que é uma casa senão um *sedes*, um assento?” (BACHELARD, 2003.p. 78), questiona o filósofo, entendendo a casa como lugar de autoconhecimento. Ele organiza a estrutura de sua casa onírica em redutos como porão, sótão, escadarias, corredores... “...tal casa tem tudo o que é necessário para simbolizar os medos profundos” (IBIDEM, p.86). Então, para além de quais recintos nossos medos pudessem buscar refúgios, a casa bachelardiana nos representava enquanto consciência de abrigo e necessidade de cuidado.

Encontramo-nos novamente no domingo, dia seguinte à manifestação do #ELENÃO. Desta vez, fomos à casa de uma das participantes já que a *Galeria 88* estaria fechada. Iniciamos o processo selecionando alguns objetos que encontramos num baú e utilizaríamos para uma ação improvisada. Pegamos um tecido azul - sobra de um velho cenário, balões de soprar vermelhos, cordões grossos e a carteira de cigarros, que uma das participantes trazia consigo e

deixou à disposição. Começamos com um fluxo de palavras que cada uma de nós deveria sentir na garganta, antes de verbalizar e que expressasse afetos naquele momento. Para acompanhar as palavras lançadas espontaneamente pelos corpos, fazíamos-nos acompanhar de um risoto de abóbora feito pela dona da casa, já que estávamos em horário de almoço e comidas quentes aquecem os corações e potencializam ideias. A proposta da verbalização de palavras que saíam dos corpos e lançávamos ao mundo era falar sem a preocupação de construirmos sentenças lógicas e perceber a relação das vocalizações do grupo, independentemente das figuras de comunicadores e interlocutores. Surgiram palavras, tais como, cobertor, manta e abraço, de modo que parecíamos estar construindo o assoalho de nossos corpos-casa. Percebemos que a casa no contexto dos afetos negativos que nos atravessavam era a busca por acessar os vãos dos medos, das dores, das angústias. E, ao mesmo tempo em que pôde parecer confortável trancafiá-los nestes cômodos secretos (e pouco acessíveis), era necessário o empenho do desejo em adentrar estes redutos.

Não conseguimos um fluxo direto e ininterrupto com nossa vocalização, mas palavras lentas e arrastadas - talvez porque o dia estivesse quente e a comida também. De toda sorte, esta era nossa base para o processo que começava.

Um pacto pré-estabelecido era de que, iniciado nosso dia de atividades, não nos dispersaríamos em palavras desnecessárias ou explicativas, já que elas compunham nossas ações em processo. Então alguém - a Carol, se não me engano - começou um solfejo ao modo cantiga de ninar e fomos todas nos dirigindo ao quarto, onde estavam os objetos espalhados aleatoriamente. Iniciamos um jogo de olhares vetoriais. Até que começamos a propor narrativas com os olhares. Eu comecei o jogo direcionando à Valéria um olhar firme, pesado e doído, enquanto ela iniciou uma dança sob a regência silenciosa desta condução. Sua musculatura contraía e descontraía-se, ora em consonância, ora em oposição à incidência do meu olhar. O mesmo se deu entre Bárbara e Carol, que em um dado momento passou a reger todo o grupo com o olhar. Assim, seguimos neste exercício de alternância entre a intimidade de nossos próprios, sua autonomia e intersecções.

Em seguida, começamos a ação de improvisação com os objetos. Na nossa conversa inicial, enquanto pensávamos a ação com os objetos pré-selecionados, a intenção era criar relações entre os mesmos e o espaço, de modo, a expressarmos nossos afetos a partir do acolhimento dos nossos corpos-casa. Como materializar esses afetos contraditórios (a ansiedade desolada e o pertencimento acolhedor)? Trabalhando eixos de equilíbrio precário no corpo? Trabalhando a musculatura até a exaustão e, assim, buscando criar campos energéticos? As

únicas convenções que acordamos para este improviso foi estarmos atentas a escolhas dos nossos fluxos de movimentos em corpo-voz no curso da ação, que deveria ter início, desenvolvimento e fim, além de acontecerem no espaço que demarcamos com fita crepe. Como este espaço era reduzido, os objetos ficaram dispostos fora do nosso retângulo de ação e poderíamos ir buscá-los retornando ao espaço estabelecido.

Todas iniciamos, concomitantemente, entrando no espaço demarcado. Alguém retomou o *exercício pneumático*<sup>18</sup> do encontro anterior. Desta vez, o coletivo sonorizava uma respiração uníssona, quase dificultosa, como se o ar nos fosse escasso. Então, Bárbara pegou um dos balões e encheu no mesmo ritmo e força com que todas inspirávamos e respirávamos. Com o balão cheio começou a se relacionar com ele, alcançando-lhe o corpo como se quisesse protegê-lo. O movimento foi repetido com o mesmo balão pelas outras meninas, sempre numa perspectiva vertical entre os corpos e objeto que, por não estar totalmente cheio, permitia certa maleabilidade ao ser apertado contra os corpos. Havia uma mimese entre a resistência do ar de dentro do balão e fora dele com o movimento que o coletivo lhe imprimia. Eu, que até então continuava *pneumatizando* sonoramente, sob intensa contração muscular, tomei o balão e o estourei após um tempo contraindo meu corpo contra ele, debruçando-me e atacando-o com as mãos. Imediatamente cessou a sonoridade das nossas respirações, acompanhada por uma frouxidão muscular. Estávamos todas exauridas. Uma das meninas trouxe o tecido azul que aos poucos foi envolvendo a todas e este improviso foi sinalizando uma espécie de casulo ou abraço azul.

Fizemos uma segunda ação de improvisação com objetos. Começamos a sussurrar algumas palavras de ordem do manifesto do dia anterior: “ele não”, “fascistas não passarão”, “seremos resistência”, etc. Nossa vocalização estava bastante cheia de ar, assemelhando-se à reprodução do som de uma multidão. Estávamos em círculo, produzindo um movimento ondulatório de troncos e braços na direção do centro do círculo. Puxei um *gromelô* com sotaque francês. Seguíamos com a ideia de movimento ondulatório, consonante à sonorização emitida, alternando-nos em volume e ataque. Bárbara tomou o centro da roda e começou uma contação sobre uma experiência vivida na França com sua mãe e seu pai: na ocasião, apenas a irmã falava razoavelmente a língua francesa, de modo que quando saíam às ruas era ela a tomar

---

<sup>18</sup> Valère Novarina (2009) tece uma estreita relação entre o ator, a palavra e a linguagem. “Ele (o ator) é o mestre do sopro e um guia para passar pra dentro das linguagens” (NOVARINA, 2009. p.57). Entendendo que a palavra é matéria soprada, para o diretor-dramaturgo francês, o ator é um elo entre a as coisas e a linguagem. Nas ações propostas, inspiradas na compreensão desta relação entre o ator-performer, a linguagem e o corpo-espaço, pneumatizar é o exercício de criar relação entre palavras, sonoridades e o espaço a partir da vocalização descomprometida com a comunicação, mas com a poética das formas sensoriais.

informações. O pai, ansioso por se comunicar, começou a falar com os franceses em português, porém, com sotaque francês. Como a irmã estava ao lado, havia uma espécie de tradução simultânea que permitia o entendimento geral e a certeza do pai estar conseguindo se expressar naquela língua estrangeira. Conseguimos criar uma rítmica entre a contação e nosso campo de vibração sonora, variando em suave emissão de vogais.

Ao final deste dia de atividades começamos a traçar uma escaleta a partir dos elementos sugeridos por nossos corpos em improvisação. Já dispúnhamos da imagem do corpo-casa que passaríamos a compor em um texto que passava a ser experimentado a partir de nossas ações. Havia também a pulsante ideia dos afetos que habitam este corpo-casa, ou que o atravessariam como num grande corredor. A mãe, o pai, o eu, o mundo. Não seriam personagens, mas corpos figurativos na composição das alteridades e subjetividades que atravessavam nossos corpos-casa.

Começamos a compor com anotações nosso programa de ação performativa que passávamos a explorar em cada encontro. A ideia do processo em progresso não busca criar uma obra acabada, mas tecer relações, friccionar existências em suas pluralidades de convergências e contradições. O conceito bachelardiano da casa dialogava com nossos anseios e medos do mundo. Tanto a rua, enquanto lugar de manifesto nos abraçava, quanto o eu-casa despontava na busca pela acolhida desse abraço. As improvisações foram experimentadas como exercício para despertar nas performers o gesto criador capaz de propor a construção de subjetividades ativas a partir da fricção entre a cena e a cotidianidade.

Selecionamos também alguns poemas acessados a partir dos *brainstorms* das primeiras reuniões e canções compostas durante o processo. Estes poemas e canções foram pensados como desabafo ou alento para os afetos que experimentamos nos corpos. Assim começamos a desenhar um percurso criativo que se chamaria *Sinta-se Casa*.

O que passamos a denominar de (pré)texto e que transcrevo a seguir, sugere tópicos para as ações que vieram sendo experimentadas nos encontros na galeria, com o público transeunte e que apontam possibilidades para a ação performativa. São, portanto, anotações iniciais e inconclusas de um processo que se desfez, mas que traçou os primeiros passos desta caminhada.

#### **2.2.4a. O (pré) texto – programa de ação**

O texto que segue passa longe de ser uma escrita acabada. Eu diria tratar-se de uma escrita iniciada, um esboço de programa de ação performativa delineada entre elementos

cotidianos e a ação. É uma escrita que se propunha enquanto captura de movimentos, sem pretender aprisioná-los nesta escritura ou, ainda, um movimento de escritura que se propunha enquanto composição de corpos.

As palavras que seguem agora se despem dos corpo-vozes que as sopraram nos encontros da cena. Aqui ganham uma nova veste: um tanto quanto mais estanque e constante, uma forma mais fixa, mas não rígida. Como o processo de laboratório em questão teve vida curta, a “escrivinhação” que restou foi mesmo um (pré)texto, um ensaio de ação, mas um percurso fecundo para a pesquisa que segue atravessando este corpo-voz-escrita-vida aspirante dos encantamentos nos processos de ações performativas.

***Sinta-se Casa: (pré)texto para corpos-vocais em processo criativo***<sup>19</sup>

*O espaço da ação é um corredor de passagem que vai ser preparado pelas integrantes do coletivo em contato com o público presente, que é recebido e acomodado entre os ambientes da casa que vai sendo montada entre objetos pessoais das performers e compondo três ambientes interligados: antessala, quarto e cozinha. Ainda compõem a cena balões vermelhos: objeto relacional entre as performers, simbolizando o feminino.*

*Abordagem da maternidade enquanto figura controversa de afetos.*

*De todos os caminhos, a mãe é a sala de estar.*

*De todos os cômodos, a mãe é o corredor.*

**Canção 1: O Feitiço (Fernando de Lucena)**<sup>20</sup>

Mãe, eu acho que fizeram um feitiço pra mim

Tô sem dinheiro e sem trabalho

Sem desejo, sem amor, sem interfone, sem cachorro

Mãe, tô me sentindo tão sozinho

Qual resposta sem pergunta

Voz que não se escuta

Eu canto, eu grito, eu berro e ninguém me atende aqui

<sup>19</sup> Como o texto cênico é incorporado ao texto da tese como subcapítulo, escolhi manter a formatação tradicional, alinhando a esquerda os textos-poema e as canções. As indicações e quebras cênicas ficaram em itálico.

<sup>20</sup> Essa música não foi publicada, pertence ao meu acervo pessoal.

Mãe, tá tudo tão distante  
E o silêncio à minha volta  
Sem volta  
Me diz, mãe  
Que tem jeito este feito de viver só  
Me diz que não é loucura e que esse desespero ainda tem cura  
Que não é desatino descobrir-se diferente e divergir de tanta gente  
Que há algo de errado lá fora  
Tanta oferta, tanta venda e tanta dor  
E esse nó na garganta e a distância entre nós  
Não dá pra ficar esperando partir  
O nó que nos desata e a palavra perdida no ar  
No tempo  
Me diz que ainda dá tempo  
Me mostra o caminho, um feitiço, um passe, em encanto  
Eu canto  
Eu canto  
Não dá pra fugir do que não se enxerga  
Não corra, só deixe a porta aberta  
Não dá pra viver  
Tentando entender  
Não corra  
Só deixe acontecer

Me diz, mãe  
Que tem jeito esse jeito de viver só  
Me diz que não é loucura  
Mas a loucura nesse tempo é salvação  
Eu canto  
Tanta oferta, tanta venda e tanta dor  
E esse nó na garganta e a distância entre nós  
Eu canto  
Não dá pra fugir

Do que não se enxerga  
 Não corra, só deixe a porta aberta  
 Não dá pra viver tentando entender  
 Não corra  
 Só deixe acontecer

### **Depoimentos Íntimos:**

Não estamos rosnando com os dentes de fora. Não há uma histeria por contaminação. Mas sabe aquele choro preso que encontra um olhar irmanado e não se aguenta, nem precisa mais se conter, e se permite desabafar? Sim, estamos mexidas, tocadas e identificamos nossas feridas.

Eu me lembro de um dia, há dez anos. Voltando do trabalho no fio da navalha. Já havia recebido cantadas em insistente assédio no ônibus. Olhares devoradores e até uma mãe, que consegui rechaçar. Tudo isso só no caminho de volta pra casa. Na última calçada já antes de chegar, outra mão. Desta vez me segura. Minha reação violenta a empurrou com força. Só depois percebi que a mão era do meu então estagiário que tentava alcançar meu ombro como forma de cumprimento. “Foi só um susto desproporcional. Naquele momento eu tive vergonha do que julguei uma reação extremada da minha parte”. Não era extremada. Era a reação de um corpo fatigado pelo cotidiano e todos os assédios diários. E não era uma reação só minha, mas de todas nós que, hoje, buscamos nos perceber e reconhecer enquanto enfrentamento e lastro de resistência.

*Quando um grito grita e ninguém ouve, ele vira silêncio? – contação para O pai Ausente.  
 Deixou um pouco da boca no batom e saiu, encarnada, por trás do vermelho – Fluxo verbal  
 (medo/acalanto)*

*A hora da sopa – o público chamado para o abraço coletivo*

### **Canção 2: Filhotes**

Dê atenção a seus filhotes  
 A suas crias  
 Derrame o leite das mães  
 Costura a barra e dobre o barril

Descole o tempo  
Que o tempo não dá jeito  
Que o tempo passa perto e o perto dá o fio

Tire a sandália do pé  
Bote o pé na soleira  
E a estrada é o chão  
Bote o sorriso na cara  
A cara no tapa  
O corpo-voz na canção

*Depoimento em gromelô – o aconchego dos animais da casa.*

### **Canção 3: Nina**

O olho verde da gata  
Me roubava, gateava meu olhar  
E o pelo solto no espaço  
Flutuava a casa inteira até chegar  
Chegar, chegar  
Chegar, chegar  
O tempo que espero que o tempo é longo  
O tempo que espere que o tempo é longo  
Sabe que a gata finge que fica e rouba meu bem  
E lambe o meu dia inteiro e a noite vem  
Meu bem, meu bem  
Meu bem, meu bem...

### **Canção 4: Gato Barte**

Dentro desses olhos cor de manga  
Furta-cor de cor azul  
Também azul é o meu destino, meu murmúrio  
Sua pedra de amolar meu coração



Não pula muito alto não  
 Que eu sou pequeno  
 e tenho medo de cair dessas alturas  
 Quem me segura  
 Se eu cair  
 Quando eu cair  
 Mas se eu cair dessas alturas?  
 Eu pulo muito alto sim  
 Mais alto que aquele castelo encarnado que eu te fiz  
 E te prendi na torre alta encantada  
 Do meu sonho mais feliz  
 Lá fora tudo parece nem piscar  
 Eu vou, vejo se gosto  
 Me demoro  
 mas volto pra cá  
 Lá fora  
 Tudo parece nem piscar  
 Gato Barte vai, vê se gosta  
 Se demora  
 Mas volta pra casa

*Introduz-se outros objetos e ações cênicas espaciais:*

- *álbuns de fotografia P&B - a ação recria o álbum no espaço cênico;*
- *cartas, leituras possíveis da casa;*
- *Luzes vão descendo.*

### **Poema Obelisco**

Digam aos homens que estou nas esquinas  
 Às mulheres que espero  
 Aos meninos que durmo  
 E se não disserem nada, então estarei sentada  
 No canto da sala vazia  
 No meio da rua deserta

E serei tão crua como toda carne  
 Tão boca como um sorriso doído e preso  
 Se não disserem  
 Falem  
 Às mães sem filhos  
 Aos meninos dos homens  
 Calo  
 Pisado e batido  
 E calo pela boca vazia

“Olhe para seu corpo  
 Sussurre  
 Não há casa igual a você”

*Ação com vassouras: entregamos vassouras ao público/transeuntes e os convidamos a varrer.  
 E perguntamos o que varrem.*

### **Canção 5: Valsa da Casa Mal-assombrada**

Seja a casa assombrada do seu próprio lar  
 Seja o lado perigoso  
 Do seu próprio gozo  
 Um lugar qualquer  
 Onde eu possa ser manhã  
 Ser até anoitecer  
 Ser você de luz acesa  
 Ser você cartas na mesa  
 Meu endereço, meu adereço  
 Sou eu  
 Até querer mudar  
 Até querer não ser  
 Ou ser de madrugada  
 Meu endereço, meu adereço  
 Sou eu

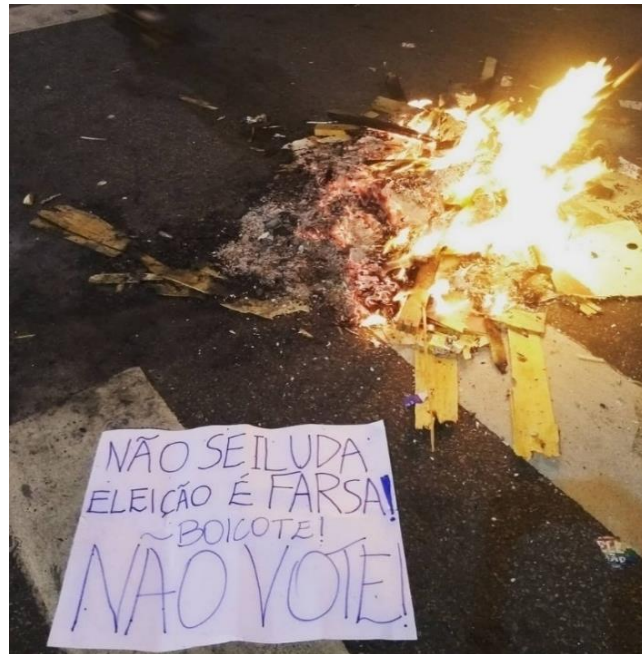
Até querer mudar, até querer não ser  
Ou ser exorcizada

**Foto 1: Afetos das ruas - #elenao – Largo do Machado**



Afetos das ruas. #elenao.  
Largo Do Machado, Rio de Janeiro, 27/10/2018.  
Fonte:Arquivo Pessoal

**Foto 2: Afetos das ruas. #elenao – Paço Imperial**



Afetos das ruas. #elenao.  
Paço imperial, Rio de Janeiro (27/10/2018).  
Fonte: Arquivo Pessoal

**Foto 3: Processo criativo do coletivo Sinta-se Casa**



Processo criativo do coletivo Sinta-se Casa.  
Copacabana, Rio de Janeiro set/2019.  
Fonte: Arquivo Pessoal

### 2.2.4b. O Vira-Votos

Nos poucos encontros que se seguiram antes do desfazimento do coletivo *Sinta-se Casa*, voltamos nossas atenções à ideia do *vira-voto*. Entre a urgência e a necessidade do lugar de escuta/fala que chegava das ruas, criamos um jogo que levamos às saídas de metrô, à Central do Brasil e a Av. Atlântica.

A ação que delineamos para o *vira-votos* foi a de um corpo-fala, corpo-voz em fricção de ideias que convidava transeuntes para o diálogo sobre intenções de votos, a partir dos planos de governos dos então candidatos. O jogo proposto consistia em perguntar sobre a opção de voto das pessoas abordadas e se conheciam as propostas do seu candidato. Como, na maioria das abordagens, mesmo quem dizia já ter definido sua escolha desconhecia os planos de governo, nossa estratégia era apresentar uma tabela com as propostas não identificadas com o nome do respectivo candidato. O jogador deveria optar por uma delas a partir de sua análise às propostas, e, só depois de feita esta escolha, revelávamos por qual proposta/candidato o jogador optou. Dos diálogos surgidos nesta ação percebemos o quanto o contexto político era indissociável do nosso processo de criação, durante os encontros do coletivo *Sinta-se Casa* e o quanto nossos corpos estavam atravessados pelos afetos das ruas.

Foto 4: Vira-voto



Vira-voto (out/2018)  
Local: Copacabana  
Fonte: Arquivo Pessoal

O projeto arrefeceu após o segundo turno das eleições daquele ano, restando-nos a trajetória dos nossos corpos-enunciados, apesar da interrupção das ações performativas que pensamos desenvolver. Mas é imprescindível trazer a experiência deste projeto germinal de laboratório especialmente por dois pontos:

- por ter sido o primeiro contato com a ideia de um corpolítico, capaz de transmutar afetos a partir de seus processos relacionais, seguindo o que Rolnik (2020) entende por uma vida liberta das espoliações de um sistema cafetinado que recupera sua potência criadora;
- pela percepção do sentido da casa, enquanto representação de afetos positivos como a alegria e a tranquilidade advindos deste acolhimento e potência, em oposição ao sentido antípoda que esta mesma casa passa a assumir nos momentos de isolamento da quarentena contra o Covid-19.

Desta forma é que percebo a importância desta experiência aqui chamada “proto-projeto”, como um prólogo dos processos afetivos do corpolítico em ação performativa. Sem dúvida, foi uma experiência de encontros de pessoas que pulsaram juntas num breve e intenso contato que se desfez em seguida, deixando pistas do caminho por onde seguir.

### ***2.3. O isolamento imposto pela pandemia e a epifania no isolamento dos líderes espirituais ameríndios – A Hora mais silenciosa***

O isolamento ganha contornos e nuances bastante diferentes, e até opostos, a depender da perspectiva sob a qual seja percebido. Falar do isolamento a partir o perspectivismo ameríndio xamânico perpassa uma conotação de voluntariedade e poder, ao contrário do isolamento pandêmico, involuntário, necessário e debilitante. Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima (2015) cunham o conceito de perspectivismo ameríndio lastreados por um complexo de ideias e práticas que rompem com a hegemonia do saber ocidental dicotomizado em “natureza x cultura”, “corpo x espírito”, a partir da matriz ontológico-relacional dos povos ameríndios.

Primeiramente, é importante que haja a compreensão de que o termo xamanismo é muito amplo e plural, de modo a cuidarmos para não o reduzirmos em sua diversidade cultural, antropológica, política e religiosa. Clastres (1978) chama a atenção para o risco da homogeneização quando se trata sobre o conceito do xamanismo nas Américas e aponta para distinções hierárquicas e funcionais no âmbito do que se entende, genericamente, por xamã,

pajé ou *carai* entre os povos Guarani. A pesquisadora destaca que a classificação varia de acordo com critérios antropológicos de autores como Montoya, Cardim ou Lozano, podendo-se apontar três espécies distintas, entre os Guarani:

O termo pajé refere-se ao que comumente se entende por xamã: o encarregado de curar o mal ou, se for o caso, de infligí-lo e que, pela simples ambiguidade dos seus dons, é um homem sempre temido e respeitado... [...] ; Carai era o título atribuído aos grandes xamãs e o nome que foi dado aos espanhóis, propondo a etimologia seguinte: a palavra seria formada pela aglutinação de cara (=habilidade, destreza) e y, que indica perseverança. [...] Tudo indica, em todo caso, que os carais eram muito mais do que xamãs; apenas uns raros pajés conseguiram chegar a carais. [...] A terceira espécie de feiticeira detinha autoridade muito maior que todas as outras. [...] estes, os mais corajosos e mais audazes tentavam persuadir a população de que eram filhos da virtude suprema, sem pai terrestre...” (CLASTRES, 1978, p.39).

Aqui vou trazer como exemplo a figura político-religiosa (e em algumas ocasiões mesmo mítica) identificada entre os povos Guarani como *carai*, cujo isolamento marca seu modo de vida:

Mais ainda do que uma atitude apenas destinada a ressaltar sua importância, esse isolamento deliberado era uma maneira de marcar que eles possuíam um estatuto à parte, que, de fato, não pertenciam verdadeiramente a uma comunidade, que não eram de lugar algum. (CLASTRES, 1978, p. 40).

Entendo a importância de atentarmos para a mítica ameríndia à luz do perspectivismo ameríndio em que o “mito indígena” é percebido enquanto “atualização narrativa do plano de imanência” (Viveiros de Castro, 2015.p. 55), ou seja, parte-se de construções da corporalidade das personagens que povoam este plano, numa condição relacional entre humano e não-humano, entre homem e meio.

A conotação do isolamento, juntamente com o ato de jejuar e a ostentação em adornos, revelam no *carai* um status de privilégio frente aos demais integrantes da comunidade. O isolamento compunha a mítica que o entendia como um homem-deus, capaz de contactar o divino e receber suas orientações. Em entrevista, um xamã guarani conta que, em sonho, recebe orientações da divindade Tupã, sobre os hábitos que deve observar para tornar seu corpo igualmente divino: “Eles me mostraram esse lugar, para eu vir e ficar plantando milho, só viver disso, só me alimentar das coisas que eu consigo da terra [...] É assim que eles queriam que eu vivesse.” (PIERRI, 2013, p. 215).

Existe, portanto, no isolamento xamânico, uma epifania no sentido de contactar o sagrado, num comportamento que busca replicar o modelo divino. O isolamento e a individualidade na religiosidade Guarani têm lugar de destaque:

[...] cumpre não menosprezar o extraordinário papel da vivência religiosa individual, pois em qualquer circunstância pode a pessoa entrar em contato com o sobrenatural, recebendo consolação, conselhos e revelações das divindades ou dos espíritos protetores, isto é, cada qual tem suas experiências religiosas próprias, de acordo com o caráter e os pendores místicos de sua personalidade. (SHADEN, 1974. p.106-107).

Esta percepção do isolamento pelo xamanismo ameríndio traz em si um caráter de desagregação e resistência. O recolhimento voluntário, seja por um chamado divino ou por uma busca pessoal mostra-se como forma de sobrepujar as condições desfavoráveis do entorno.

E penso que caiba aqui uma consideração instigante no que diz respeito ao isolamento xamânico: Diferentemente da compreensão ocidental do isolamento enquanto solidão, o retiro xamânico está povoado de ideias, vozes, entes humanos, não humanos, divinos... é um isolamento relacional uma vez que o *carai* é um intérprete de mundos e para tal, precisa conhecer a arte de perceber/sentir como o outro. Como nos lembra Viveiros de Castro trata-se de uma arte política que emana da capacidade de subjetivação:

O xamanismo amazônico pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades alo-específicas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia. Se o “multiculturalismo” ocidental é o relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica. (VIVEIROS DE CASTRO, 2014. p. 246).

Feitas estas breves considerações sobre o isolamento em perspectiva, retomarei aqui a experiência da casa sob a percepção bastante dicotômica em que foi experienciada no tempo cronológico da pesquisa. No momento em que o proto-projeto *Sinta-se Casa* aconteceu, as referências de Viveiros de Castro ainda não estavam arraigadas na elaboração dos processos. Assim, a casa que engendrou nossos corpos em afetação representou o limite entre externo e interno quando o recolhimento é movimento voltado para dentro, não como negação das relações e afetos, mas exatamente como efeito dos mesmos. E, neste caso, diga-se um recolhimento-resistência que reflete um caráter político conceitual. Joseph Maria Esquirol é professor de filosofia na Universidade de Barcelona e, no ensaio publicado como *A Resistência Íntima* (2015) traz a ideia do recolhimento enquanto silêncio metodológico: alternativa para quem procura afinar os sentidos a partir de uma estratégia de auto-organização e articulações entre a resistência e o abrigo íntimos.



Este isolamento enquanto resistência política seria um anti-niilismo<sup>21</sup>, uma vez que é a busca por alternativas de transmutar o contexto externo desagregador, a partir do movimento íntimo e silencioso: “[...] propomo-nos falar de resistência à atualidade, a esta atualidade que se impõe e se nos impõe, e que concentra tudo: as desagregações do momento e a fatalidade do futuro. O resistente tenta não ceder à atualidade” (ESQUIROL, 2015, p. 17).

Zaratustra, no recolhimento solitário à sua caverna, é a emblemática parábola nietzscheana sobre o isolamento para a transmutação de valores, num consequente niilismo ativo. Voltar-se para a solidão em Zaratustra é provação para o amadurecimento. Em suas epifanias, tal qual um xamã ameríndio, o profeta-dionisíaco recebe o chamado para o isolamento do amadurecimento: “E pela última vez me foi dito: Ó Zaratustra, os teus frutos estão maduros, mas tu não estás maduro para teus frutos! Portanto, tens de voltar para a solidão, pois ainda deves amolecer.” (NIETZSCHE, 1998, p. 162).

O isolamento que desgatilhou os processos artísticos realizadas no bojo desta pesquisa, iniciados em 2018 com o *Sinta-se Casa* e durante a pandemia de Covid-19 (2020-2021), pode ser percebido a partir da ideia de potência sob o perspectivismo ameríndio, como também enquanto atributo de resistência e anti-niilismo de que nos falam Nietzsche (1998) e Esquirol (2015). Por uma ou por outra perspectiva, podemos observar a relevância da experiência do cuidado (pessoal e/ou com o outro), por sua conexão à ideia de vulnerabilidade e, consequentemente, de finitude. Isolar para potencializar o poder transformador, isolar para cuidar da saúde psicofísica. Ocorre que o isolamento no xamanismo ameríndio se relaciona com a finitude a partir de uma perspectiva corpórea na busca factível de um mundo melhor (a terra sem males); O isolamento da resistência íntima e antiniilista se configura como alternativa política para lidar com as desagregações do meio externo; mas este isolamento trazido pela quarentena chegou estagnando ações, afetado pelo medo da finitude iminente em seu devir

---

<sup>21</sup> O niilismo para Nietzsche é o movimento de depreciar a existência, o que configura o pensamento trágico. “Nietzsche chama de niilismo o empreendimento de negar a vida” (DELEUZE, 1979, p. 28) A partir da ideia da morte de Deus, Nietzsche, na primeira fase do seu pensamento - que comentadores dividem como até 1876, com *O nascimento da Tragédia* (1872); até 1882 com *Humano Demasiado Humano* (1878) e *A Gaia Ciência* (1882); e a fase *Assim Falou Zaratustra* (1885) – entende que esta falta alavanca o sentimento do nada. Na sua fase zaratustriana, o eterno retorno é a ideia que redime este sentimento do niilismo propriamente dito, instaurando como alternativa um pensamento-ação afirmativo dionisíaco. Neste sentido, temos que: “Zaratustra aparece como o redentor do animal enfermo que é o homem. Ele é o futuro, ou melhor, o profeta do super-homem que redimira a humanidade do estado enfermo, niilista, no qual ela se encontra e ensinara a redenção da vontade como sua superação. Nietzsche demonstra o papel que Zaratustra desempenha como redentor do processo evolutivo de decadência esqueci a humanidade se lançou e como o ensinamento da redenção, através da natureza do tempo, pode superar o niilismo e afirmar uma celebração dionisíaca da vida.” (JULIÃO, 2011.p. 403).

apocalíptico. E é neste ponto que surge a importância na busca pela transmutação dos afetos a partir de propostas de subjetivação ativa, a que nos debruçamos nesta trajetória.

#### **2.4. Transmutação ou transvaloração**

Todo o percurso de Zaratustra é o processo de transvaloração de um Nietzsche (1998) que busca renascer do trágico<sup>22</sup>. Em *Assim falou Zaratustra* o filósofo propõe a afirmação à vida como tarefa ativa a partir da vontade de poder<sup>23</sup>. Deleuze (1976), debruçando-se sobre a obra nitzscheana, entende que o niilismo é poderoso, sobressaltando a vontade como “vontade de nada” (DELEUZE, 1976. p.143) que faz triunfar um modo de vida reativa. A proposta de transmutação surge, neste sentido “[...] não como mudança de valores, mas uma mudança no elemento do qual deriva o valor dos valores. A apreciação em lugar da depreciação, a afirmação como vontade de poder, a vontade como vontade afirmativa.” (DELEUZE, 1976, p. 143). A busca pela transmutação consiste em mudar o elemento negativo dos processos vitais, sendo possível assim, uma inversão total de valores. A afirmação é o devir-ativo das forças e a negação das forças reativas.

Pontuamos a seguir o que seria o sentido da transvaloração que buscamos assimilar na proposição de práticas criativas. Na busca por esta compreensão seguimos a análise de Deleuze (1976) sobre a transmutação do niilismo em Nietzsche (1998) percebida quando:

- Ocorre a mudança de qualidade na vontade de poder. Ao invés de depreciar a vida, deve-se afirmá-la;
- Dá-se a afirmação da vida que consiste em suprimir tudo que lhe é reativo;
- Afirma-se na vontade de poder. Só existe o poder na afirmação: “Conversão do pesado em leve, do baixo em alto, da dor em alegria.” (DELEUZE, 1976. p.156). Trata-se da transubstanciação do nada, transmutando o poder da negação;

---

<sup>22</sup> Em *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche (1997) se depara com o irremediável caráter de finitude e de descentralização do ser humano. Conforme comentários de Antônio Marques (1998), em Prólogo da edição portuguesa de *Assim Falava Zaratustra*: “O mito trágico narra, por um lado, a descoberta que o homem faz da sua dolorosa deslocação do centro para um qualquer lugar dessa totalidade” (MARQUES, in. NIETZSCHE, 1998. p. IV-V)

<sup>23</sup> Trazemos a ideia da vontade de poder em Nietzsche (1998) como potência criadora. Trata-se, na análise de Deleuze (1976), de uma força muito particular no sentido em que representa o elemento do qual decorre a relação de cada força. Este conceito é um dos fios condutores de *Assim Falava Zaratustra* (1998) e da obra mesma de seu autor, na medida em que: “[...] a própria vida vai se apresentar para Nietzsche como vontade de poder, como a dinâmica incessante e criadora da vida que prescinde de princípios metafísicos” (MELO, 2011, p.164).

- Ocorre na crítica dos valores conhecidos. Neste caso, embora haja a negação dos valores, esta negação se mostra como um poder de afirmação aos valores positivos no sentido da manutenção da vida;
- Propõe-se a inversão da relação de forças, representada por um devir-ativo que ao negar forças reativas reafirma as forças ativas.

Desta forma, a atuação de forças no sentido da manutenção da vida pressupõe a transvaloração. E acreditando nesta operação da transmutação dos valores e afetos estagnantes em potência de vida é que buscamos inspiração para pensar e criar, na prática, os programas das ações performáticas em uma micropolítica ativa.

#### **2.4.1 Transmutação dos afetos negativos**

Pensando essa conversão de valores negativos em afirmação da vida chegamos ao nosso gatilho para a criação com as performances do isolamento pandêmico que lastrearam esta pesquisa. Perceber a vontade de poder como arte é um aspecto destacado por Nietzsche (2008) e transborda nos processos que aqui experienciamos nesta caminhada *corpólitica* de afetos transmutados. “Toda arte produz um efeito tônico, aumenta a força, inflama o prazer, por exemplo, o sentimento de força [...]” (NIETZSCHE, 2008, p. 404). Com a perspectiva de aumentar a potência vital é que este filósofo nos remete à arte como estado de *vigor animal* que exalta a corporeidade como um impulso que nos move para a ação e para a criação, como um estimulante no sentido da vida.

De forma confluyente, Rolnik (2020) propõe a arte sob a perspectiva ético-estético-política, numa fricção territorial com o ativismo, enquanto forma de micropolítica ativa. A autora destaca que esta percepção artística difere da chamada arte política ou arte engajada, ambas dotadas de um panfletarismo intrínseco. Para Rolnik sempre haverá confronto entre forças ativas e reativas na definição das formas do presente, daí a necessidade da transmutação enquanto esferas da insurreição.

Na luta de forças, a qual já se refere Nietzsche (2008), Rolnik (2020) aponta para a existência, de dois extremos: um polo reativo, que é patologizante e capaz de nos despotencializar; e um outro ativo, responsável pela preservação da potência vital. Assim, no enfrentamento deste desafio reside a vida que luta por sempre perseverar.

As performances em isolamento realizadas neste processo de pesquisa perseguiram o intento de elaborar proposições capazes de transmutar afetos e desenvolver subjetividades

ativas através da reapropriação da pulsão criadora, que fortalece a potência vital da nossa *corpólitica*. No mais, é fundamental que estejamos “próximos daquilo que a vida nos pede para preservar” (ROLNIK, 2021, p.70).

As performances em isolamento vêm no sentido de uma micropolítica ativa, atravessando as pulsões controladas pelo sistema econômico patologizante que coopta corpos e desejos. O que Rolnik (2021) entende por insurreição micropolítica vem do desafio de refinar nosso diagnóstico do sistema inconsciente hegemônico e sua toxicidade na esfera individual e coletiva. Assim, a proposta é por “nos deslocarmos da perspectiva logocêntrica, própria de uma subjetividade reduzida ao sujeito [...] apontando para aquilo que permite que a vida se libere de sua espoliação e recupere sua potência criadora” (ROLNIK, 2021, p. 72). A busca por processos artísticos enquanto esferas de insurreição pressupõem *desanestésiar* vulnerabilidades, potencializando subjetividades. Neste lastro é imprescindível ultrapassar a tendência à conservação das formas pré-estabelecidas, possibilitando a germinação de novos mundos. Como nos lembra Ailton Krenak, “o modo **como** vivemos e o mundo **onde** vivemos é recriado a toda hora” (KRENAK, 2020, p. 20). Paralisar por afetos de medo e angústia provocados pelo receio apocalíptico da finitude é uma tendência de nossos corpos colonizados pelo sistema capitalístico de produção. Daí devotarmos atenção às constelações de saberes que nos dizem: “o céu já caiu sobre a terra em outras épocas” (KRENAK, 2020, p. 21). Falar de fim de mundo, portanto, é algo bastante relativo. Para povos livres – na mais ampla acepção da palavra – que em uma praia tropical, receberam a visita de europeus, trazendo consigo um rastro de morte, o fim do mundo aconteceu no século XVI. Para uma parte do mundo que ainda não pode decolonizar-se e tece percepções a partir de um corpo dessensibilizado pelo desejo adestrado, acontece o assombro apocalíptico: um mal-estar capaz de paralisar os corpos. Então, na busca por uma subjetivação ativa é que acreditamos nos processos artísticos enquanto formas de criar mundos possíveis:

[...] quando o céu criar a pressão sobre a terra, digo a você que dance, que suspenda o céu! Os filhos da terra precisam cantar e dançar para que o céu possa dar uma atmosfera vital, necessária para o retorno das flores, dos pássaros, das borboletas, das matas, enfim, para a celebração da vida, para o Bem Viver. (KRENAK, 2020, p. 20-22).

Da minha mais recente ida a Salvador, terra onde piso sempre com as memórias da infância afloradas de canções, sabores e saberes, saí cantarolando o encontro presencial que brindou tantos encontros remotos que potencializaram esta trajetória de pesquisa.

*“...Para abraçar seu irmão  
E beijar sua menina na rua  
É que se fez o seu braço  
O seu lábio e a sua voz...”*  
*(Belchior, 1976)*

### 3. O “PONTO DE PARTIDA” NAS PERFORMANCES DIGITAIS<sup>24</sup>

“...Num domingo qualquer  
 Qualquer hora  
 Ventania em qualquer direção  
 Sei que nada será como antes, amanhã...”  
 (NASCIMENTO; BASTOS, 1972)

#### 3.1. Primeiras conexões

Era o dia 10 de julho de 2020, quarto mês de pandemia e isolamento social, quando o Ronaldo, ator do grupo *Ponto de Partida*, me contactou através do *WhatsApp* para informar que eu havia sido uma das doze artistas selecionadas para a primeira residência remota do grupo.

O grupo *Ponto de Partida*, com sede em Barbacena, Sul de Minas Gerais, possui mais de 40 anos de existência e correu mundo com seus espetáculos pela América Latina, África e Europa. Desde a sua fundação, o grupo segue uma trajetória política de descentralização cultural, oposta à configuração dominante das artes da cena, que até meados do século XX era majoritariamente urbana, fixada no eixo Rio-São Paulo e capaz de relegar manifestações culturais que estivessem fora deste espaço hierarquizante a uma “arte menor” ou “folclórica”.

O *Ponto de Partida* possui uma dinâmica contínua de pesquisa e investigação que propõe uma abordagem cênica pluralista e atenta ao contexto social em que o grupo se insere. Exemplo disto é a experiência artístico-político-educativa dos *Meninos de Araçuaí*, no Vale do Jequitinhonha. Uma parceria iniciada em 1998 com a ONG, CPCD (Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento), fundada pelo educador-antropólogo, Tião Rocha, que desenvolve o potencial de crianças da comunidade a partir de suas subjetividades, necessidades e aspirações.

A artesanaria dos processos cênicos vinculada às referências locais é uma das marcas principais do grupo que tem como desafio a autogestão focada na visibilidade cultural da comunidade. Este lastro é muito claro na fala apaixonada da diretora, Regina Bertola, em *Live* exibida em 15/10/2020:

Quando nós começamos o *Ponto de Partida*, juramos que não sairíamos de Barbacena; que a gente inverteria a mão cultural, que a gente obrigaria as pessoas a olharem pra dentro e que

---

<sup>24</sup> A partir deste capítulo eu proposadamente intercalo o texto com fontes diversas, para criar no mesmo uma estética de colcha de retalhos que privilegia a polifonia virtual que atravessa todo o processo de pesquisa do corpolítico durante a pandemia. Esta ação de multiplicar as fontes foi aprovada pela branca avaliadora da presente tese.

trabalharíamos com aspectos da cultura brasileira que nos compõe. (BERTOLA, 2020)

Foi buscando o contato com a metodologia do *Ponto*, sua musicalidade na cena e a possibilidade de experimentar um fazer teatral novo - pensado para acontecer remotamente - que entrei na seleção para a residência. Mais de duzentos artistas se candidataram por uma das doze vagas, disponibilizadas no ano de 2020. A residência remota foi uma alternativa encontrada pelo *Ponto* para não paralisar totalmente suas ações artísticas. Antes de deflagrada a pandemia, o grupo estava em ritmo de comemoração do seu quadragésimo aniversário em grande estilo: havia a programação de remontar o *Beco* no Palácio das Artes, junto com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e a estreia dos *Meninos de Araçuaí*, em São Paulo. Com a paralização das atividades em função do isolamento, a residência surgiu como desafio para o fazer teatral em um novo formato, que afetasse os corpos mesmo sem o calor do contato tão caro às artes da cena.

Era uma sexta-feira quando recebi o áudio pelo *WhatsApp* de um número desconhecido, com DDD 32, o que me fez imaginar se tratar de alguma das tantas mensagens promocionais de qualquer produto ou serviço que nos chegam a reboque da sorte ou do azar. Por via das dúvidas, ouvi para saber o que poderia ser. E o áudio soou em bom sotaque mineiro:

Olá, Luciana! Aqui quem tá falando é o Ronaldo, do *Ponto de Partida*. Eu não sei se você já viu a lista, mas você foi uma das selecionadas pra nossa residência artística e aí eu tava querendo conversar um pouquinho com você. Qual o horário é melhor? Porque a gente tá num fuso horário diferente, né? Já que você tá aí no Porto. Mas aí você me dá um toque aqui que nós nos falamos. Um beijão até mais. (CAMPOS, 2020)

Aquela mensagem mudou minha rotina durante a pandemia. Se, naquele momento, a busca por manter corpo e mente sadios se lastreava por leituras, caminhadas solitárias em locais ermos e o diálogo remoto frequente com amigos, a partir da residência com o *Ponto de Partida*, reinaugurou-se a ideia de mobilizar o fazer e o saber na construção de um processo estético, artístico e político, pois mover corpos através das performances artísticas é criar um enfrentamento corpópolítico.

### **3.1.1. A Residência**

“...Eu já estou com o pé nessa estrada  
Qualquer dia a gente se vê

*Sei que nada será como antes amanhã..."*

*(NASCIMENTO; BASTOS, 1972)*

Fomos divididos em quatro grupos, contendo cada um três residentes. Éramos tutelados por uma dupla de atores do *Ponto* a cada quinzena, de modo que, ao final do processo, pudemos partilhar saberes e dialogar com todos os atores. A metodologia de trabalho, desde o nascimento do grupo, é pautada na transmissão de saberes. Por se propor a não deixar Barbacena para existir enquanto protagonista cultural naquela localidade, a formação de seus integrantes se deu principalmente através do contato com grandes nomes da cena, que eram convidados a este processo formativo na sede da cia. Assim se deu com nomes como: Sérgio Brito, Fernanda Montenegro, Cacá Carvalho, dentre tantos outros atores, técnicos e produtores da cena teatral.

Nesta proposta de residência, os atores do *Ponto de Partida* foram os condutores, ou melhor dizendo, nossos provocadores para a criação. A princípio, a residência foi idealizada enquanto processo de transmissão da metodologia de trabalho, que se dá justamente a partir das ações criativas na tecelagem da cena. Então, a ideia era um exercício de criação que passa pela pesquisa de um tema a partir de referências literárias, musicais, visuais; pela composição de personagens; pela busca de um elemento cênico central; estruturação de um roteiro; encenação e composição cênica de figurino e iluminação.

No transcorrer das semanas de residência, chegamos ao entendimento de que nosso exercício de criação seria apresentado ao público. O grupo, formado por integrantes do *Ponto de Partida* e artistas residentes, estava tão integrado, entregue e atravessado por aquela experiência que pensar numa mostra aberta acabou sendo um caminho inevitável de um processo tão feliz. E assim se deu.

Ainda sobre a forma como a residência foi organizada, às sextas feiras havia encontros alternados de duas horas com os músicos e arranjadores, Pablo Bertola e Pitágoras Silveira, também com a equipe técnica do grupo, Babaya (técnicas de canto), Suely Machado (coreógrafa), Tereza Bruzzi e Alexandre Rousset (figurino e espaço cênico). Às terças-feiras havia *lives* com estes colaboradores e demais parceiros do grupo como: o Tião Rocha, antropólogo/educador fundador do CPCD (29/07/2020); Babaya, cantora e professora de técnica vocal, parceira do *Ponto* há 25 anos, desde o primeiro CD *Estação XV* (04/08/2020); Tereza Bruzzi e Alexandre Rousset, cenógrafos e figurinistas do *Ponto* há mais de 25 anos (11/08/2020); Cacá Carvalho, ator e fundador da *Casa do Laboratório para as Artes do Teatro*



em São Paulo (02/09/2020); Wagner Moreira, bailarino e coreógrafo (01/09/2020); Ronaldo Fraga, figurinista do grupo (08/09/2020); o ator Silvero Pereira (15/09/2020).

Esta organização das atividades da residência, encheram aquelas dez semanas sobremaneira. Não havia mais tanto tempo para pensar nas notícias desoladoras que chegavam do Brasil e do mundo afora, com mortes por covid e pela política negacionista, antivacina e genocida por omissão que o governo brasileiro adotou com escárnio e empáfia. A residência foi uma experiência-desafio, tanto para o grupo *Ponto de Partida*, como para nós, os artistas convidados. Foi uma experiência capaz de transmutar a forma de ver e sentir o tempo e o espaço. E, visitando mais uma vez o pensamento de Rolnik (2014), ao tratar dos processos de subjetivação encontramos estreita correspondência entre esta experiência e os processos artísticos em geral na criação de subjetividades ativas: “A arte é assim uma reserva ecológica das espécies invisíveis que povoam nosso corpo-bicho em sua generosa vida germinativa; manancial de coragem de enfrentamento do trágico”. (ROLNIK, 2014. p. 02).

Kaíke Barto, artista-pesquisador da cena e, como eu, um dos residentes selecionados, comentou em *Live* realizada por ele sobre a experiência remota com o *Ponto de Partida*:

Em 2020, se não tivesse feito a residência, eu não sei o que teria sido de mim. Foi como se uma mão tivesse sido estendida para mim dizendo: – “ainda dá pra fazer alguma coisa sim!” (BARTO, 2020)<sup>25</sup>

A possibilidade que surgia em iniciar um processo criativo remotamente era como um convite a perceber um *outro mundo*. A residência, neste sentido, foi para além do trocadilho fácil, o *ponto de partida* para seguir num caminho até então assustador: lidar com tecnologia, distâncias, ausência de corpos, pulsação, respirações, suores, olhos nos olhos. Lidar com a falta de tudo que a cena nos dá. Conversando com o Ronaldo sobre as ressonâncias da residência, quase dois anos decorridos desta experiência, ele disse, com o mesmo sotaque mineiro, tão característico do *Ponto*:

Primeiro, a residência foi um prazer, na minha profissão como ator, poder testar e passar os nossos métodos de criação para artistas tão incríveis! E isso tudo foi numa pandemia, né? Na maior pandemia dos últimos cem anos, com todo mundo isolado em casa e, então, a gente aproveitou esta situação para propor a residência para o mundo todo – desde que falasse língua portuguesa. E se deu este grande encontro: nós em Barbacena, gente no Rio, Juiz de Fora, Recife, Portugal... Foi incrível esta troca! Eu acho que foi um suspiro também, uma oportunidade

---

<sup>25</sup> *Live* realizada em 12 e 13 de novembro de 2020 pelo *Instagram*, via Edital N. 14/2020 / Seleção de Bolsistas para áreas artísticas, técnicas e de produção cultural, com recursos da Lei Aldir Blanc.

de ver um horizonte de possibilidade. Tivemos sempre a discussão se era teatro, se não era... e eu costumo dizer que é arte. E nós somos artistas - além de só atriz, só ator, só diretor ou só dramaturgo. No Ponto de Partida a gente acredita muito nisso. Somos artistas! Fazemos de tudo um pouco. E foi muito legal poder falar de como a gente produz, de como a gente pensa o grupo e de como a gente monta um espetáculo. No caso, de como montamos essa performance, passando por todas as etapas de pesquisa, dramaturgia, encenação, escolha do elemento que iria percorrer o espetáculo. E a gente deu sorte de encontrar, do outro lado, artistas super entregues ao processo. Se você não está entregue, não dá pra criar nada... Além da dificuldade que tínhamos de não ter o contato físico. Era tudo *on line*, cada um no seu fuso horário. Mas foi incrível. Foram dias intensos e maravilhosos! [...] Acho que nós artistas, na adversidade e na diversidade, a gente consegue criar e sistematizar processos, para além de “ter um dom”, como se fala leigamente. Sistematizar, ter noção do todo é muito importante na criação. Acho que esta residência trouxe muito isso. Além da alegria de conhecer artistas novos... foi incrível conhecer todos vocês! (CAMPOS, 2022).

Esta conversa, ocorrida via *WhatsApp*, em 06/07/2022, quase dois anos após o processo, traz muito desta experiência: primeiro, a percepção do percurso-desafio que o *Ponto* propunha como alternativa de um fazer possível no contexto de isolamento, sem perder o método de trabalho do grupo; segundo, o afeto aqui entendido em sua acepção mais ampla e vulgar, de carinho, cuidado e atenção com o outro. A relação criada e estabelecida com cada ator/técnico e colaborador do grupo se estabeleceu com raízes firmes e profundas, de modo que seguimos com o grupo “Residência Artística 2020”, em ambiente virtual onde continuamos a partilhar trabalhos e afetos. É bem verdade que grupos de *WhatsApp* existem aos montes, mas este se mantém no lastro de uma experiência que segue reverberando, como um cacto nascido em um ambiente árido e inóspito que segue florindo a cada primavera. Não seria de outra forma, já que a confiança nasceu de um processo imersivo em que, ao final de cada etapa na construção da performance cênica em curso, víamo-nos entre lágrimas e uma saudade nova e tão urgente. Nova porque todo o processo foi muito mais compacto que o formato presencial de residência habitual do *Ponto*, que dura até três anos. E urgente porque, por um lado, todos os corpos envolvidos no processo estavam ávidos por encontros e ação que transcorriam no percurso de um cronograma que se cumpria muito rapidamente.

Sobre este afeto-cuidado que o *Ponto* imprimiu em cada ação que propôs, não posso me furtar de contar que os residentes foram surpreendidos, logo no início do processo, ao

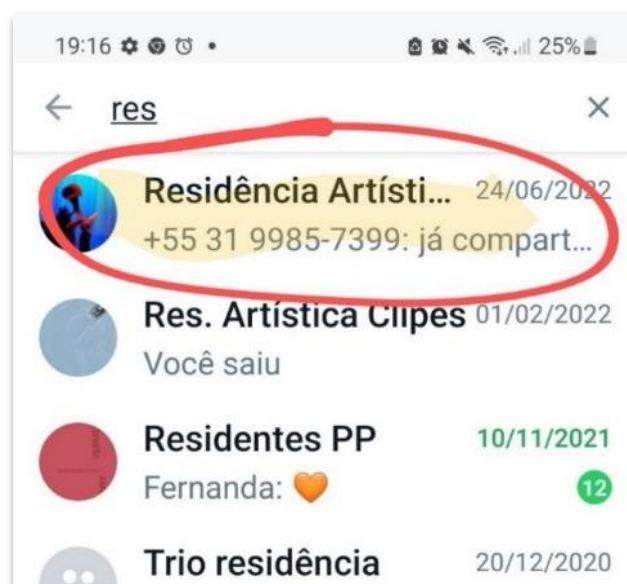
receberem pelo correio um  
DVD com espetáculos do

**Foto 6: Tubo de silicone La Vox**

envelope, contendo um  
repertório do grupo e um

material que seria utilizado no trabalho vocal com a Babaya. Se tratava de um tubo de silicone *Lax Vox*<sup>26</sup> para aquecimento vocal e um cachimbinho de plástico para o controle da respiração. Todos os residentes já falavam empolgados dos envelopes que chegaram em suas casas e eu já sabia que não teria a mesma alegria, já que estava fora do Brasil no período da residência. Para a minha grande surpresa, o *Ponto* conseguiu contactar uma colaboradora que estaria de passagem pelo Porto e marcou comigo na estação de São Bento, em alguma tarde daquele julho de 2020, me entregando aqueles mimos. Pequenas delicadezas tão características de um fazer artístico que se desvela desde a tecelagem da cena à produção executiva, como um grande e caloroso abraço.

**Foto 5: Print Residência Remota**



Print de tela do aplicativo *WhatsApp*  
Data: 06/07/2022, Arquivo pessoal.

<sup>26</sup> O tubo de silicone *Lax Vox* é um utensílio poliométrico com 9mm de diâmetro interno X aproximadamente 35cm de comprimento. Embora utilizado em diversos seguimentos industriais e médicos, é também um método bastante difundido entre fonoaudiólogos e profissionais das vocalidades no treinamento vocal, uma vez que mergulhado numa garrafa pet de 300ml cria uma impedância que deverá ser ultrapassada pelo trabalho das pregas vocais na produção de sonoridade ou simples passagem do ar. O exercício com o tubo auxilia no controle da força mioelástica e na aerodinâmica da voz falada ou cantada, assim auxilia o treino da musculatura vocal com seu alongamento, fortalecimento, aquecimento e equilíbrio fonatório.

**Foto 7: Cachimbo plástico utilizado para controle da respiração**



Tubo de silicone La Vox; Data: ago/2020;  
Fonte: Arquivo pessoal

**Foto 7: Cachimbo plástico utilizado para controle da respiração**



Cachimbo plástico utilizado para controle da respiração. Data: ago/2020; Fonte: Arquivo pessoal

A residência *on line* com o *Ponto de Partida*, inaugurou meu contato com processos artísticos remotos, sem prejuízo de um fazer técnico e afetivo que pôde ser experimentado como uma nova e necessária linguagem criativa. Antes, havia a experiência dos encontros com os grupos de pesquisa – o CLiPES já aqui mencionado e o *Voz e Tecnologia* – mas, pensar a artesanaria da cena, os deslindes de escolhas de experimentações nesta construção era, então, um trajeto incipiente e inusitado.

Antes de seguir com as considerações sobre este percurso, devo dizer que o isolamento pandêmico que atravessou os processos criativos e investigativos desta pesquisa, foi cômodo, se comparado à perspectiva de pessoas que não puderam ausentar-se de suas atividades por necessidade de subsistência, ou ainda, daquelas que inevitavelmente pararam suas atividades sem quaisquer subsídios econômicos condizentes às suas necessidades. A referência que buscamos nos afetos para perceber os processos de subjetivação a partir da ação artística não pretende comparar ou mensurar o sofrimento a partir do contexto material em que se inserem os corpos. Mas, é necessário que se faça o recorte do lugar de onde emana o fazer-saber no qual se contextualiza esta pesquisa: uma artista-pesquisadora que teve a possibilidade de se isolar e se dispor a trilhar caminhos alternativos para viabilizar seus processos de criação e investigação.

### ***3.1.1.a Afeto como metodologia para a criação da cena***

Recentemente, durante uma conversa de *WhatsApp*, o Kaike - também mineiro de Barbacena, como o *Ponto de Partida*, de quem me tornei amiga de vida e de profissão - me ajudou a rememorar aspectos tão potentes deste processo:

O processo com o *Ponto*, em 2020 foi absolutamente revolucionário e transformador. Outro dia eu tava pensando como foi curioso: todas as pessoas envolvidas já trabalhavam com arte, são profissionais há tempos, cada um com sua história... mas, naquele momento todos estávamos mais vulneráveis, mais fragilizados do que de costume [...] Então, esta oportunidade se mostrava muito promissora, mesmo sendo remota. Porque o PP é um marco do teatro de grupo no Brasil. E a possibilidade de vínculos que se abriu se deu muito pela poética, pelo modo de operar do grupo. Eles são muito preocupados com este lidar com o outro, o bem tratar, essa receptividade mineira... mas, tem muito a ver com as pessoas que estavam ali envolvidas, muito desejosas por aquelas trocas, por poder fazer arte,

principalmente naquele momento, numa necessidade de existir pela arte. Foi muito bonito fazer esta rede de contatos e de atuação, naquele momento em que o encontro parecia tão impossível. Era uma improvável conexão que aconteceu tão lindamente. Eu digo improvável porque, nós, como artistas da cena estamos acostumados com o toque, com o cheiro, com a respiração, com o suor e, ali, na necessidade de montar um cenário no seu quarto, decorar um texto sem estar com o colega na contracena, cantar junto sem tá junto... Todas essas logicas que já estavam construídas precisou ser ressignificada. E quando a gente abriu a cena para o público, essa lógica também foi ressignificada. A gente descobriu um jeito de fazer. E nós fomos a primeira turma. Depois teve outra, mas nesta nossa tava todo mundo com medo, mas com frescor ao mesmo tempo. E eu acho que isso foi muito especial pra todos nós!

Eu, por ser de Barbacena, da cidade do grupo, me senti muito feliz de ver que todos nós estávamos compartilhando daquele momento. Era um lugar de saberes, longe de haver um lugar dos atores do grupo e dos residentes. Todos os saberes importavam ali. E acho que isso se deu muito pelo grupo ser muito diverso, potente e principalmente posicionado: sabia o que tava fazendo, sabia que aquilo ali, de alguma maneira, redimensionaria aquele momento de caos e terror que foi e é a pandemia. E além da técnica do grupo, da metodologia que nós experenciamos, havia o lugar da emoção, de envolvimento e poder estar entregue a algo que te movimenta e te faz andar, o que foi muito revitalizador. (BARTO, 2022)

Esta fala do Kaíke, além de remeter a um momento muito feliz em que nossos corpos ressignificaram a relação de afetação com o contexto, traz aspectos muito relevantes desta experiência. Ainda dentre estes, gostaria de destacar o seguinte: a superação proporcionada pela experiência, cuja criação cênica a princípio seria “improvável” sem a “presença” do encontro, mas que com toda a metodologia técnica e afetiva do *Ponto de Partida* e dos objetivos da cena foi realizada de forma surpreendente para todos os envolvidos.

### **3.1.2. A cena digital e a fricção entre presença e acontecimento cênico**

Desde os primeiros encontros, uma questão sempre se levantava: “como gerar presença cênica sem a presença física?”

Um dos *calcanhares de Aquiles* das artes da cena é o conceito de *presença*. O que é a tão aspirada e falada presença cênica? Como provoca o filósofo, Charles Feitosa, meu orientador nesta pesquisa, em artigo escrito conjuntamente com o ator, pesquisador e professor,

Renato Ferracini: “a categoria presença é quase um dogma para os artistas da cena e em especial da performance”. (FERRACINI, R.; FEITOSA, p. 109).

Invoca-se a presença enquanto força ritualística e espetacular capaz de acessar ancestralidades e instigar mudanças partindo da ação potente no presente que invoca o passado e modifica o futuro.

A questão levantada por Feitosa (2017) problematiza a forma como é pensado, usualmente, este conceito-chave, no âmbito das artes da performance. A partir do binômio presença x ausência, pressupõem-se que a primeira é superior a segunda, tal como as dicotomias costumam a se apresentar: *a razão é superior à emoção, o sim é melhor que o não, clarear é mais importante que escurecer* e assim por diante.

Propondo um exercício de pensamento alternativo a esta dicotomia, a partir de uma percepção pop da filosofia, o que meu orientador sustenta, muito ferrenhamente em suas falas, é a versão do “acontecimento”. Como sua aluna e orientanda já assisti a um sem-número de suas aulas e palestras, testemunhando, invariavelmente, a cara de espanto e, muitas vezes, discordância instintiva de seus estudantes ao vê-lo rechaçar a ideia de “presença”. “Mas, professor, não existe cena sem presença...”, “mas, professor, é só uma questão de nomenclatura... estamos falando da mesma coisa!”. E, sim, um dos maiores prazeres de um filósofo, penso, seja mesmo cutucar conceitos, problematizá-los, perguntar por que assim e não assado. A partir da filosofia pop, proposta filosófica encampada por Deleuze (2010), à qual se alinha o pensamento de Feitosa (2017), a ideia corrente é pressupor que o pensamento dual acerca das coisas pode ser subvertido sem incorrer na inversão da lógica hierárquica posta. Então, não se trata de dizer que o belo é melhor que o feio nem vice-versa. Trata-se sim, de propor uma *transversão* a essas dualidades, buscando relações conceituais para além dos antagonismos maniqueístas.

Por estes caminhos de pensamento, a presença estaria mais situada em um lugar de acontecimento do que de fisicalidade. O entendimento deste acontecimento, inclusive, pode mesmo aventar outras formas de materializar encontros - ainda que através de um corpo-veículo digital que não é mero suporte, como conceituaríamos de pronto. As digitalidades não apenas suportam a cena, mas a compõem. E nesta primeira experiência remota com o *Ponto de Partida*, pudemos criar artesanias cênicas, não apenas mediadas ou suportadas pelos meios digitais, mas com eles. Exemplo disso foram as encenações criadas nos pequenos quadrados do *Zoom*. Descobrimos como o programa se comportava na exibição das imagens, a partir da entrada dos atores na chamada *on line*. Deste modo, sugeríamos uma contracena com olhares que se podiam

cruzar de um quadrado a outro. Era uma escolha: ou optávamos por olhar no olho do colega e o público receberia uma cena desconectada, com olhares que aparentemente não se cruzavam, ou optávamos por reproduzir uma contracena de correspondências gestuais (aí entendido igualmente, gestualidades vocais). Pensamos a projeção vocal considerando os espaços que sugeríamos entre nossos corpos e a tela, criando um espaço ficcional preñado de profundidades, distâncias e proximidades. Trabalhávamos com objetos que poderiam “se deslocar” por este espaço digital, dando ao público o efeito de um elemento que conectava corpos e espaços. Ou, por outro lado, experimentávamos nossos corpos, espaço e tempo a partir da virtualidade. É o que podemos denominar subjetividade digital, quando o tempo não obedece mais à cronologia, os espaços expandem-se, encolhem-se nas digitalidades e o corpo desmaterializa-se. Quebramos assim a previsão linear do tempo:

A experiência do tempo já não remete para uma data ou um calendário, que dispõe o tempo a partir de um ponto zero, em série cronológica e objectiva, mas imerge o indivíduo profundamente num tempo virtual em que conta só o presente instantâneo que absorve passado e futuro, lembranças, expectativas e esperanças. O sujeito tende a viver numa bolha que encapsula o tempo e absorve a realidade, o instante torna-se o único acontecimento, que passa a auto-referenciar-se. Quanto à experiência do corpo, ela é afectada no mesmo sentido, virtualizando-se. (GIL, 2020. P. 101-102).

Analisando o conceito de presença a partir dos vetores tempo, corpo e espaço, temos uma aproximação inevitável com a subjetividade digital, quando o presente assume dimensões necessárias e quase absolutas. A bolha da virtualidade seria um meio capaz de presentificar o sujeito em seus processos através do acontecimento digital, ou por que não dizer, criar o acontecimento artístico-digital?

Na metodologia de criação cênica do *Ponto* há um momento de eleição de um elemento de trabalho. Com este elemento a cena vai sendo pensada e ganhando forma. Os quatro grupos formados por três atores residentes criaram sua proposta cênica a partir da metodologia criativa do grupo que consiste em: escolha referencial de um texto ou autor; composição de personagens a partir desta referência textual; criação de uma dramaturgia e a eleição do elemento que conduziria a encenação e a composição de cenários, figurinos, música e iluminação. O elemento escolhido por meu grupo foram livros; os outros trios elegeram: espelhos, papel e linhas. No caso da nossa cena, *O Fio do Tempo*, o espaço e a cenotécnica foram pensados a partir da materialidade dos nossos livros e a forma como os organizávamos em nossos quadrados. Com esta escolha criamos, então, o espaço da ficção, onde a invenção da cena podia acontecer sem as amarras do real. Estar neste espaço cênico moldava nossa emissão vocal, dilatando ou reduzindo estes espaços inventados entre a tela e nosso espaço físico e entre



a tela e a recepção da cena. Convencionávamos marcas, tal como no teatro presencial. Por exemplo, para causar no público a impressão da contracena com o colega que se encontrava no quadrado à minha direita, eu precisava ajustar e marcar um ponto para onde direcionar o olhar. Era um posicionamento de atores que ficava entre as marcas de fita crepe no linóleo de um espaço cênico, similar ao enquadramento para cinema ou TV.

Vale aqui destacar que o trabalho com o *Ponto de Partida* tinha a preocupação de criar uma narrativa ficcional a partir de espaço-tempo e corpos ilusórios, entretanto, esta escolha não afasta a compreensão de performatividade do processo, muito pelo contrário. Pensando com Josette Féral<sup>27</sup> (2009), tratamos aqui de uma performatividade dos corpos e da cena enquanto ferramenta teórica e conceitual do fazer teatral, diferentemente da forma artística conhecida como *performance art*, inaugurada no início do século XX. Para compreender aqui a performatividade que este processo instaurou é necessário trazer a perspectiva da pesquisadora:

[...]transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais no texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia... (FÉRRAL, 2009. p.198)

Neste sentido, a criação do jogo ilusório proposto na cena do *Ponto* está afinada com a relação contextual de sua ação e com a busca por compreender e modificar o mesmo. Nossas criações se davam a partir dos afetos que nos atravessavam nas circunstâncias da residência. E havia no grupo, desde a proposta da residência remota, a ideia do enfrentamento à paralização do fazer artístico devido à conjuntura da pandemia. Como na fala, sempre apaixonada, da diretora Regina Bertola, em *live* sobre esta primeira residência remota:

Nosso grupo é o “ponto de partida” para todo mundo que quer ousar, que cansou dos caminhos repisados, que “acredita”! Apesar desta pandemia, apesar deste governo, deste povo que agride, que tem preconceito... Não! Nós não somos esse povo. Nós somos o povo que canta “ah... a esperança equilibrada sabe que o show de todo artista tem que continuar”, que canta “Apesar de você amanhã há de ser outro dia...” [...] Nós não vamos nos entregar a esta pandemia! Porque nós vamos descobrir um caminho. Descobrir não: Nós vamos inventar um caminho!” (BERTOLA, 2020)

A linguagem performativa desvela-se, assim, na resposta aos impulsos criadores de artistas que tornam porosos seus anseios, sua potência criativa, seus corpos e o contexto posto,

---

<sup>27</sup> Josette Féral leciona na Universidade de Québec e pesquisa Teatro Performativo.

criando frestas no real a partir de uma linguagem híbrida e, como não poderia deixar de ser, relacional.

Seguindo nas problematizações surgidas a partir do questionamento da mostra remota com o *Ponto* como teatro, performance digital, acontecimento cênico remoto ou outra proposta híbrida, vale ressaltarmos o trato relacional que permeou todo o processo, lembrando ainda, a importância desta característica na arte performativa. Nas palavras da artista-pesquisadora e professora Tania Alice, “práticas, que operam com durações e espaços diferenciados do padrão, dão-se por uma investigação das inquietações pessoais de cada artista e só podem se dar em relação com o outro” (ALICE, 2014, p. 41). Esta prática artística relacional aponta para uma ética da ação atenta a uma ecologia social. Em *As Três Ecologias* GUATTARI (2001) propõe a ética da ação como alternativa para os conflitos de nossa época. Tal ética tem por esteio a ecologia mental, que se traduz em nossa ação na construção de subjetividades; na ecologia social, responsável pela construção das relações na sociedade; na ecologia ambiental, referindo-se à nossa relação com o meio.

Há, inclusive, no estudo desta ontologia da presença, propostas de uma presença-relacional, como sugere Renato Ferracine, do *LUME*, que fala deste traço da alteridade no trabalho do ator, uma vez que não se trata de uma presença unicamente focada no produtor-ator, mas na capacidade de afeto em relação ao público. Ferracine (2011) sugere uma *presença-acontecimento-espetáculo* que mobiliza os agentes da cena (públicos e atores) para outros planos poéticos e de experiência. Um exemplo disto, experienciado nestes acontecimentos cênicos digitais, foi o fato de que, durante as mostras, os mediadores do encontro na plataforma sugeriam um modo para exibição da tela (galeria ou tela cheia) entretanto, o espectador, em seu computador, *tablet*, celular (ou de onde quer que estivesse participando), poderia utilizar o modo de exibição como bem desejasse, criando experiências diversas. É fácil, portanto, a percepção da presença enquanto acontecimento poético relacional engendrado a partir da porosidade do corpo em cena, que se faz mediado pela linguagem, pela existência, pela história, e, neste caso, pela digitalidade. Um corpo que se faz materializado a partir da linguagem remota que possibilita esta ação relacional.

Como bem lembrou o Kaike na nossa conversa por *WhatsApp*, nós montávamos o cenário nos nossos quartos e salas. De repente um espaço íntimo se tornava público, expondo nossos lugares privados como cena. Esta artesanaria da ficção sobre os nossos afetos e territórios aconteceu também na escolha do texto literário e das canções que alicerçaram o edifício desta mostra.

**Foto 8: Registro da criação do espaço cênico**



Registro da criação do espaço cênico a partir do espaço privado do meu quarto, entre utensílios-suporte e gato Aurélio dormindo tranquilamente; Data: 2020; Fonte: arquivo pessoal

Além do mais, o jogo de cena criado a partir das imagens que elegemos para apresentar ao público, percorria uma “performatividade da ação” (FÉRRAL, 2009, p.202) que corresponde à criação de sentidos não reduzidos, mas ampliados na poética e sinuosidade de formas que o corpo-voz-movimento ganha para transcender a linha da razão. Quando uma folha de papel toma a desenvoltura de um binóculo ou alto falante e um espelho se torna o portal para um duplo do ator-performer ou quando livros se transformam em paredes da casa do avô, percebemos a elasticidade dos sentidos, dos planos de existência e criação numa poética performática da ação. E embora esteja a se percorrer o ilusório, trata-se de uma ação do corpo no momento presente, criando uma sutil correspondência com o público que recebe estes estímulos sensoriais, compondo com os atores formas e percepções nesta dimensão que transcende um tempo cronológico, se aproximando mais de um tempo metafísico, ou mesmo ritualístico, em dados momentos.

**Foto 9: Imagem da cena “Um Papel me Espia”**



Imagem da cena “Um Papel me espia”, em que o ator Kaike Barto transforma uma folha de papel em binóculo, quebrando a ideia da quarta parede na tela do Zoom.

Data: 2020

Fonte: Arquivo pessoal

**Foto 10: Registro de ensaio e criação de contracena**

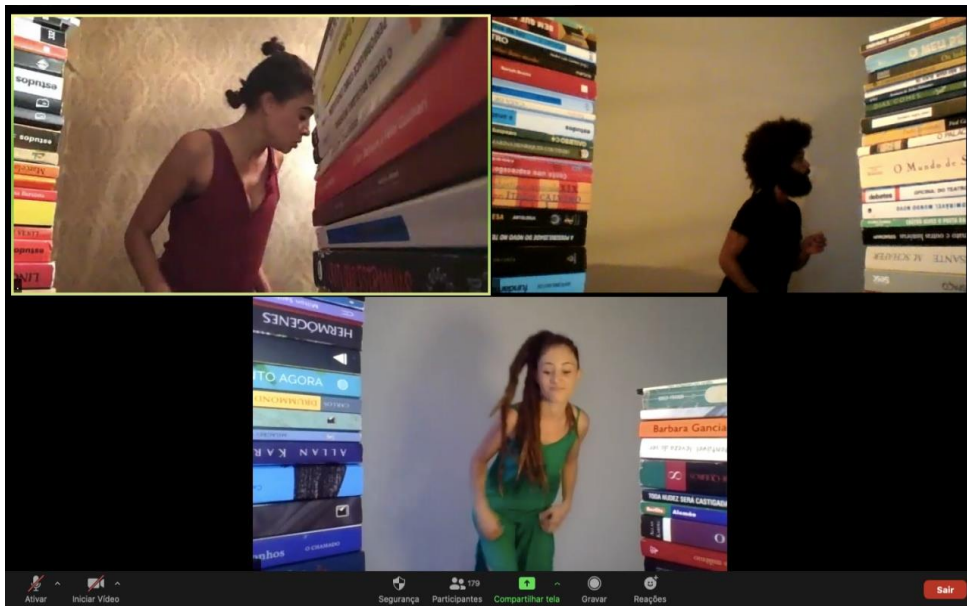


Registro de ensaio e criação de contracena. Da esquerda superior para a direita superior: Luciana Lucena e Flávio Cardoso; no centro abaixo: Be Discacciati

Data: 2020

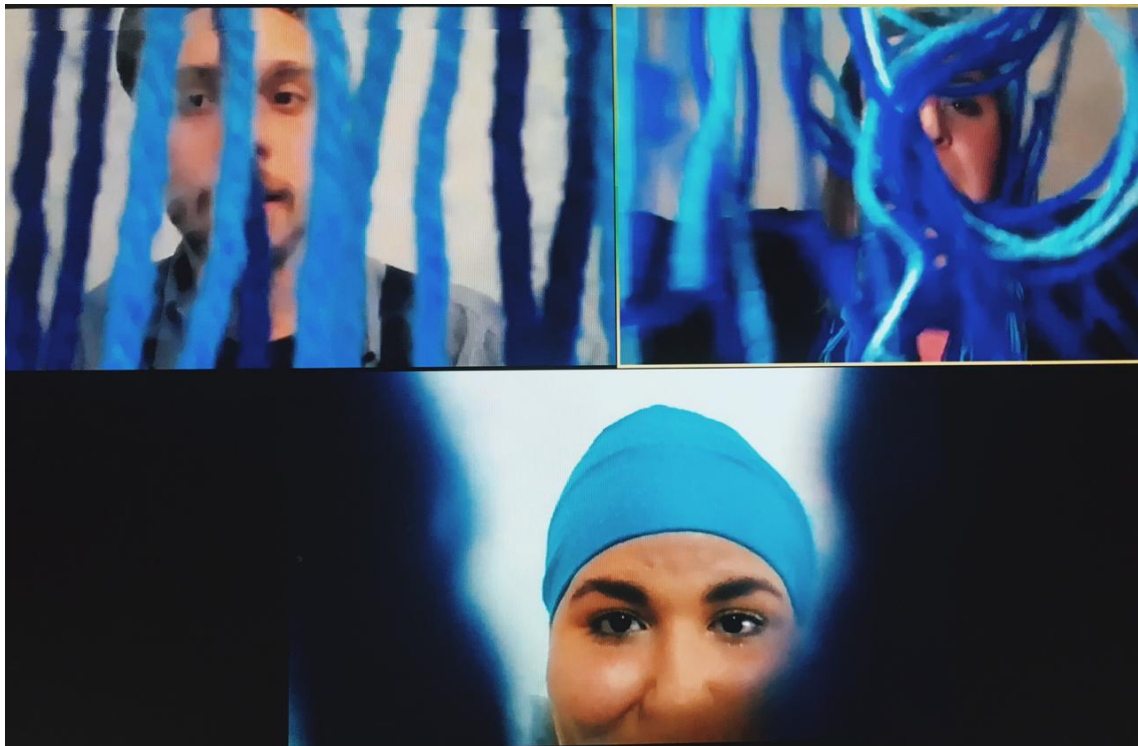
Fonte: Arquivo pessoal

**Foto 11: Ensaio com exploração do espaço cênico**



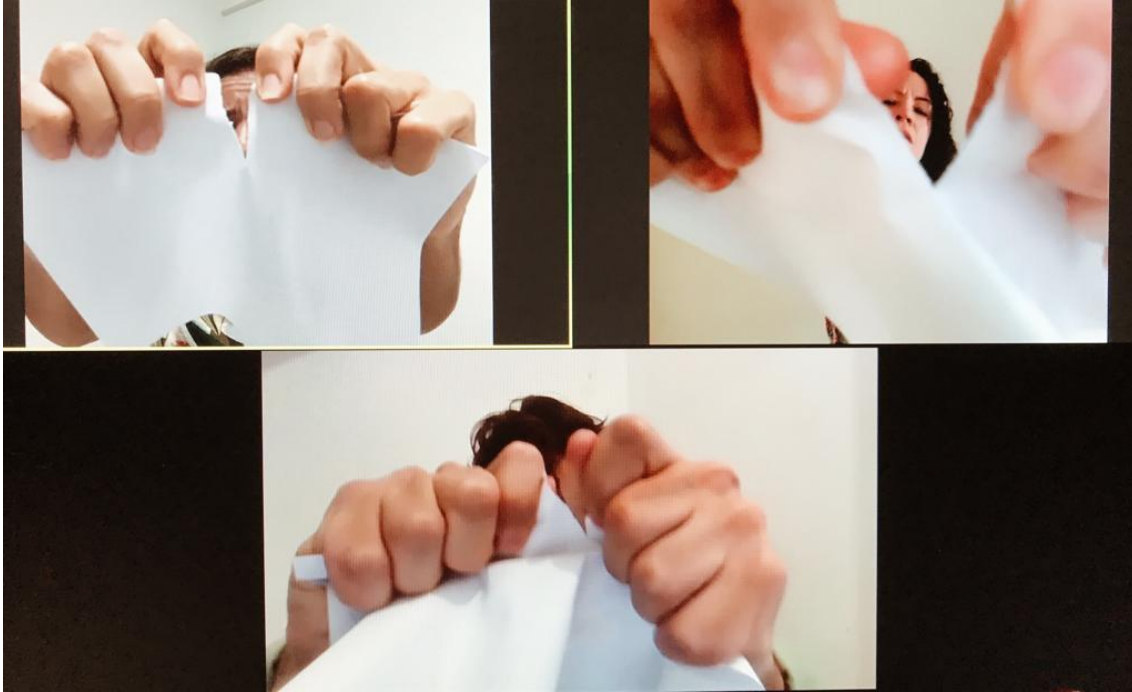
Ensaio com exploração do espaço cênico e criação de profundidades, tridimensionalizando a imagem na tela. Ação performativa em que livros tornam-se as paredes da casa do avô. Da esquerda superior para a direita superior: Luciana Lucena e Flávio Cardoso; Abaixo centralizado: Bethânia Didascati. Data: 2020  
 Fonte: Arquivo Pessoal

**Foto12: Encenação com elemento linha**



Encenação com elemento linha. Composição de cenários e figurinos. Da esquerda alta para a direita alta: Artur Volpi e Renata Versolato. No centro abaixo: Kiara Luz. Data: 2020  
 Fonte: Acervo pessoal

**Foto 13: Encenação com o elemento papel**



Encenação com o elemento espelhos. Experimentação de formas. Da esquerda alta à direita alta: Isabella Assis e Cello Soares. No centro abaixo: Diana Cataldo. Data:2020  
Fonte: Acervo pessoal

**Foto 14: Encenação com o elemento espelhos**



Encenação com o elemento papel: composição de movimentos. Da esquerda superior à direita superior: Livia Lins e Fernanda Botelho ; No centro abaixo: Kaike Barto. Data:2020  
Fonte: Acervo pessoal

É partindo desta percepção do corpo-ação no momento presente que os estudos das artes da cena se apegam ferrenhamente à ideia de uma presença pura, como se fosse possível uma relação plena, sem interferências entre o corpo em ação no tempo. Entretanto, esta ideia se reveste de certa utopia se pensarmos que é praticamente impossível pararmos o fluxo do corpo-pensamento em sua relação existencial. A linguagem, por si, é o primeiro mediador entre nossa existência e o mundo. Uma coisa qualquer é coisa alguma sem a linguagem, entretanto, esta é uma existência mediada. Sem a linguagem nada se comunica, mas com ela, esta comunicação se pluraliza em sentidos e incontáveis possibilidades. Como falou Zaratustra: “Que apazíveis são toda a fala e toda a mentira dos sons!” (NIETZSCHE, 1998, p.162) Pois, se nossos corpos estão inevitavelmente mediados pela existência, pela história, pela língua que nos fala antes mesmo de ser falada por nós, é intangível insistirmos na ideia de uma ontologia pura da presença nas artes da cena. Assim, nosso corpo-ação está necessariamente mediado e num experimento como o que realizamos na residência do *Ponto de Partida*, a mediação de uma plataforma digital não foge a esta regra, o que não torna o corpo-acontecimento menos performático, com seus encantamentos e conexões invisíveis.

*“...Sei que nada será como está  
Amanhã ou depois de amanhã...”  
(NASCIMENTO; BASTOS, 1972)*

Por todo este trajeto de fricção entre texto e contexto é que, para além da criação de uma ficção ilusória na cena, não me ocorre pensar em outra linguagem para discorrer sobre este experimento, senão a performativa. Por isso a necessidade de trazê-la à baila da pesquisa, por acreditar que o acontecimento cênico se deu nos nossos corpos-espacos com um advento de encontro diverso do habitual, ou como disse novamente o Kaike, deu-se na “improbabilidade”. Não havia encontro dos corpos com cheiros, suores, toques e respirações. Mas, houve brilho nos olhos, trocas técnicas e afetivas, houve o acontecimento, que até hoje não ousamos chamar de teatro, mas chamamos de encontro, potência, criação, realização, cena.

E é a partir da experiência do corpo no momento fugidio e encantado do agora que podemos tentar nos aproximar do que seria uma definição de acontecimento cênico.

Se filósofos como Jacques Derrida discorrem sobre a possibilidade ou não em conceituarem acontecimento<sup>28</sup>, já de logo declinamos de tal pretensão. Mas, podemos perceber o acontecimento cênico a partir da relação do corpo, da ação e do tempo, que, como já comentamos, temos desde a linguagem até as plataformas digitais, intermediando este evento e refutando a ideia de uma presença pura. Acontecimento “é o que chega” (DERRIDA, 2012. p. 233) e este viés nos traz um caráter de surpresa associado ao porvir. Desdobrando este entendimento de acontecimento e acreditando que este conceito poderia substituir o de presença nas artes da cena, como também já mencionamos, Feitosa (2020. p.16) nos diz que: “As artes da performance nos oferecem uma oportunidade da vinda de uma alteridade inesperada e assim vivenciar o tempo de forma diferente do que na modalidade linear”. Temos assim, o tempo como marco diferenciador para percebermos o acontecimento cênico no corpo-ação. Contudo, trata-se de um tempo não linear, em que os corpos se manifestam numa atitude de abertura frente ao porvir. Como nos lembra Feitosa (2020), com os gregos poderíamos pensar o acontecimento no corpo-ação em um tempo *kairológico*, que seria o tempo indeterminado, metafísico e não o tempo linear cronológico. Minha proposta é que possamos perceber este movimento a partir de saberes diversos, como na cultura Guarani Mbya, por exemplo, com sua noção cíclica de tempo. Pesquisadores como Borges (1999, p. 255) nos contam que se depreende da cosmologia Mbyá a organização social a partir do reflexo de um tempo cíclico, que, entretanto, é diferente de um tempo circular. O tempo cíclico não se repete, mas funda-se em eventos esperados como as colheitas (relação entre terra-céu). O que não significa que deixe de haver aí um caráter de imprevisibilidade. É um tempo em espiral com seus ritos respectivos, não sendo assim um tempo linear. Perceber a não linearidade temporal a partir de saberes que relacionam o tempo com sua materialidade nos corpos pode ser um caminho para constatarmos que “o tempo do acontecimento não está fora do tempo” (FEITOSA, 2020. p.15), sendo o acontecimento cênico uma ação relativa a um outro tempo no qual o corpo-ação reverbera suas modulações.

Este experimento cênico deu-se, assim, na fissura de nossas cotidianidades. O acontecimento pressupondo-se corpo-ação no tempo cíclico dos nossos dias. A ilusão e o real, a impossibilidade do encontro e o encontro mesmo mediado por plataformas digitais, o espaço íntimo publicizado... Todos estes fatores foram nosso processo cênico em acontecimento performativo. E mesmo sem o debate filosófico sobre a ontologia da presença, rememoro o

---

<sup>28</sup> Refiro-me ao texto pronunciado por Jacques Derrida no seminário “Dire l’événement, est-ce possible?”, em 1º de abril de 1997, no Centro Canadense de Arquitetura e reunido no livro homônimo (2001) em que o filósofo questiona e se debruça sobre o conceito de acontecimento e a possibilidade de conseguir fazê-lo.



depoimento do Lido, ator do *Ponto* e escritor, que traduz este processo então num acontecimento-abraço:

Ainda não consigo mensurar como tudo pôde acontecer. Porque estávamos cada um em suas casas, quando a vontade de criar, aprender, dividir, expressar nos arrebatou. E a partir desse momento, a Luciana, o Flávio, a Bethânia, o Kaíke, a Fernanda, a Lívia, o Artur, a Renata, a Kiara, o Cello, a Diana e a Isabela entraram em nossas vidas, para sempre! Falo dessa residência com muita emoção e carinho, porque ela aconteceu num momento em que estávamos perdidos. Necessitados de caminhos e colos. Mas, mesmo distantes, esse abraço, apertado, aconteceu. (LOSCHI, 2022)

Seja por nossas fragilidades, seja pelo contexto ameaçador, seja pela vontade enorme e iminente que tínhamos, enquanto artistas, de voltarmos a criar, não há outra forma de falar sobre a residência senão com a voz embargada, os olhos mareados, a pele eriçada e o peito cheio de pulsão de vida! E é assim até hoje, quando peço um depoimento a colegas residentes ou aos atores do *Ponto* sobre esta experiência. É afeto que se desdobra e nos acolhe num caloroso abraço que fizemos acontecer, por um lado como linha de fuga do caos apocalíptico, por outro como ponto de partida na arte da cena que sempre vai se (re)inventar e hibridizar em retomadas e (re)encontros.

### ***3.1.3. Encontros e processos: A artesanaria pela singularidade entre corpos e linguagem***

Eu já disse que uma das grandes marcas do *Ponto de Partida* é a sensibilidade de capturar, ou melhor dizendo, ampliar e transcrever a cultura local em corpos que se expressam em suas subjetividades. É esta cultura que compõe o repertório referencial do grupo, que a partir daí tece um processo afetivo capaz de friccionar subjetividades e singularidades numa criação plural que é ao mesmo tempo regional sem ser regionalista e universal, sem ser simplório. Como pontuou Regina Bertola em fala sobre a criação do *Ponto de Partida*, o objetivo de valorização da cultura e tradições locais não significa o fechamento numa ideia de regionalismo:

[...] não para sermos regionalistas e ficarmos olhando para o próprio umbigo, mas para a gente rondar a alma humana a partir do nosso ponto de vista [...] foi isso que a gente escolheu fazer. E como a gente queria se formar aqui, a gente teve que trazer um monte de gente. (BERTOLA, 2020)

O *Ponto* desenvolveu a habilidade de atrair o mundo para Barbacena, ao passo também, em que leva, mundo a fora, sua cara, seu canto e encanto.

### 3.1.4. *Identidades x Subjetividades*

Falar sobre cultura local, regionalismos e universalidades nos remete à polissemia relativa ao conceito de cultura e, conseqüentemente, à ideia de identidade cultural – tão lugar comum nos glossários das políticas culturais.

Essas conceituações nos chamam ao questionamento e problematização destes termos e seus subseqüentes desdobramentos sócio-políticos. Como nos lembra o professor e pesquisador paulista, Teixeira Coelho (1997), há conceitos que parecem tão óbvios que acabam por não nos fazer pensar sobre eles. E *cultura* seria um deles. No *Dicionário Crítico de Política Cultural* ele nos diz:

Nos estudos antropológicos do imaginário, que hoje dão novas dimensões à análise da cultura e à formulação das políticas culturais, cultura vem descrita como circuito metabólico, simultaneamente repetitivo e diferencial, que se estabelece entre o pólo das formas estruturantes, ou seja, das organizações e instituições (o instituído) - no qual manifestam-se códigos, formações discursivas e sistemas de ação -, e o pólo do plasma existencial, isto é, dos grupos sociais, das vivências, dos espaços, da afetividade e do afetual, enfim do instituinte. (COELHO, 1997. p. 104).

Este conceito de cultura nos remete mais à fluidez que à sedimentação de valores como o uso corrente que nos leva a uma associação com a ideia de identidade, resgate e demais sentidos que engessam e paralisam o movimento e a mistura dos nossos processos formativos enquanto brasileiros.

Cultura, no lastro de uma dinâmica de corpos e conceitos, se relaciona com uma perspectiva de singularidades plurais ao considerar “o sujeito e sua subjetividade, que não é nunca individual, porém, pelo contrário, divisível constantemente” (COELHO, 2008. p. 80).

Com isso, falar de cultura no singular já traz, em si, um equivocado aprisionamento à lógica identitária, que se opõe à multiplicidade e à dinâmica de fluxos e sentidos que compõem o arcabouço da polissemia cultural tão característica de nossos tantos *Brasis*.

Neste sentido, todas as escolhas criativas durante a residência foram conduzidas num processo de respeito, reconhecimento e valorização das singularidades dos participantes e suas referências plurais que compunham um mosaico destas nossas brasilidades. Não por acaso, um requisito para o processo seletivo dos residentes foi a língua portuguesa. Tal não se deu somente

por uma necessidade de comunicação, mas pelo entendimento da língua enquanto território de subjetividades.

Neste momento preciso fazer um recorte na escrita. Um recorte que se pretende costurar, como retalho necessário entre os fragmentos desta investigação de pesquisa-vida. De todos os tópicos e subtópicos que me proponho a tratar aqui, penso que esteja chegando no que mais me ebuliciona, ou o que mais bole comigo, como se diz na minha terra. Nomeei este tópico como “decolonizando saberes” graças ao contato com o pensamento de pesquisadoras e pesquisadores como: Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo, Suely Rolnik, Ailton Krenak, Catherine Walsh, María Lugones, Viveiros de Castro, Silvia Cusicanqui, dentre outras e outros que dialogam com a temática da decolonialidade e afins, tais como como descolonialidade, contracolonialidade, pós-colonialidade, partindo de uma perspectiva de tempo e espaços não hegemônicos em seu percurso político-histórico-criativo.

Antes da pretensão de estabelecer diferenças, muitas vezes academicistas, em relação a estas terminologias, e antes mesmo de tentar tecer uma crítica sobre as especificidades da produção intelectual destes nomes, esta pesquisa busca referenciá-los no diálogo com os processos aqui apresentados por entender que a produção de conhecimento-ação se dá calcado numa territorialidade. Esta relação entre corpo e território cria transversalidades através das poéticas de criação performativas na compreensão de um corpolítico - afetado por uma estrutura de pensamento que o movimenta em desejos e ações e que é também afetante em suas escolhas enquanto processo de subjetivação ativa.

Piso, portanto, com respeito neste terreno movediço que ameaça as construções de saberes com o nosso arraigado racismo estrutural que cria modismos temáticos para justificar a produção branca, excludente e privilegiada que ocupa a academia. Atento para não criar deslumbramentos de que o acesso que eu, pessoalmente tive à pesquisa, seria capaz, por si só, de alterar o contexto antidemocrático e racista da produção artístico-acadêmica. Este equívoco ou displicência crítica apenas perpetua um processo excludente, reforçando a ilusão de lidar com questões étnico-raciais como mero objeto de pesquisa estanque que segue falando em nome das maiorias minorizadas desde o século XVI. Reconheço-me, não como elite branca. Mas sou esta artista-mestiça-pesquisadora numa sociedade adoecida, misógina, machista, racista em sua paleta de colorismo excludente e sei, exatamente por isso, o quanto estas questões me atravessaram, também em privilégios. Acho importante reconhecer-me mestiça no sentido de perceber este corpo racializado que se desloca e se descola no sistema simbólico que, ao longo do processo colonizatório, conforme interesses políticos buscou agrupar ou separar,

visibilizar ou invisibilizar esta mestiçagem ao longo do nosso processo (con)formativo. Não me interessa ressaltar uma mestiçagem que se pintou, literalmente, na tentativa de embranquecimento do Brasil, em sua política eugenista de final do século XIX / meados do século XX, com o incentivo pela imigração europeia que trazia corpos brancos para aqui trabalhar e “clarear” o país, enquanto despachava corpos pretos de homens e crianças para lutarem e morrerem na Guerra do Paraguai. Não me interessa dizer-me mestiça em memória aos nascidos dos estupros de senhores brancos às escravas negras e indígenas, já que o reconhecimento desta filiação em nada contribuiu, senão, no reles privilégio da categoria de bastardos libertos, no século XVI, que buscou enfraquecer a força dos movimentos negros de então. Carregamos neste processo a marca do genocídio, portanto, não é este o sentido de mestiçagem que acho importante compreender, afinal, como bem nos lembra MUNANGA (1999), a tomada de consciência de uma identidade mestiça teria sido historicamente prejudicado: “Se todos [...] aspiram à brancura para fugir das barreiras raciais que impedem sua ascensão socioeconômica e política, como entender que possam construir uma identidade mestiça quando o ideal de todos é branquear cada vez mais para passar à categoria branca?” (MUNANGA, 1999, p. 108). Mas acho importante identificar uma mestiçagem que anseia por perceber os percursos estratificados nas andanças até aqui. É a identificação, não por acaso, com os processos híbridos, como a cor parda da minha pele: uma zona de contato furta-cor entre castanhos, amarelos, pretos, brancos... Durante as composições de cenário da mostra com o Grupo Ponto de Partida, eu me peguei com o olhar perdido no papel de parede do meu quarto que despencava de velhice em sua pardice amarelada. Eu não sabia se o arrancava de vez e assumia uma cor de parede que eu nem sabia qual era, ou se fazia uma gambiarra para mantê-lo firme, suspenso contra a gravidade do tempo que se impunha. Eu, do quarto em que me encontrava, na cidade do Porto em Portugal, isolada da pandemia e das minhas referências todas, não deixava de pensar nessas casas velhas da ainda mais velha Europa que, entretanto, tinham a cor da minha pele, do papel de padaria que enrola o pão e é tão logo descartado porque é um papel de embrulhar pão. Eu precisei escolher assumir a velha parede, torná-la integrada ao cenário que compúnhamos, entender sua pardice no processo-tempo para seguir contando nossas histórias.

Entretanto, trago mais uma vez o pensamento de MUNANGA (1999) que nos alerta para não confundirmos o fato biológico da mestiçagem (miscigenação) com a transculturação havida no bojo deste processo, o que consistiria num “erro epistemológico notável” (MUNANGA, 1999, p. 108). Este autor nos lembra que biologicamente a mestiçagem seria um

fato consumável, mas enquanto processo identitário sempre negociado ao sabor dos interesses políticos. Por isso destaco a importância desta identificação histórico-cultural como forma de enfrentamento na proposição de processos artístico-pedagógicos.

**Foto 15: Parede do meu quarto**



Parede do meu quarto onde aconteceu o processo e mostra da residência remota com o Grupo Ponto de Partida. Data: 2020. Fonte: acervo pessoal.

**Foto 16: Processo de estudo e composição do espaço cênico digital**



Processo de estudo e composição do espaço cênico digital: exploração dos espaços e experimentação de corpo-voz em inflexão e projeção a partir do mesmo. Em cena: Luciana Lucena. Data: 2020. Fonte: Arquivo Pessoal

E por me entender parte disto tudo é que, enquanto corpo afetado e afetante, preciso ser agente que cria e é capaz de apontar referências, reverências e as feridas que não serão curadas por processos fechados em si. Não se trata, entretanto, de falar ao vento, mas de buscar mecanismos artísticos críticos em uma atuação que possa transversalizar experiências e construir registros que apontem para a diversidade. Trata-se de buscar tecer relações tantas quanto possíveis, atentas à produção de múltiplas subjetividades.

### ***3.1.5. Processos de Subjetivação***

A ideia da produção de subjetividade abriga ações e experiências que se caracterizam pelo entrecruzamento de conhecimentos plurais entre múltiplas áreas do saber e do fazer. Dialogar, com estes processos de subjetivação, portanto, é “um exercício de constante questionamento das relações entre sujeito e conhecimento nos campos mais diversos (artes, filosofia, história, política, enfim, todas as esferas culturais)” (ROLNIK, 1993. p.07). Na investigação de performances no isolamento, propomo-nos a perceber, nos processos aqui em estudo, seu potencial criativo sob o viés de do intercâmbio de ideias propiciadoras da diversidade.

É a partir deste respeito e foco na produção de pluralidades que trazemos a necessária contribuição do pensamento-ação decolonial na busca por intercambiar passado, presente e futuro com consciência do fazer-saber criativo.

A construção de subjetividades é gradativa, composta por camadas heterogêneas que dizem respeito à linguagem, ao curso histórico, aos estatutos econômicos, às instituições e desdobra-se no processo de escolhas no âmbito da macro e da micropolítica. Com esta percepção de uma subjetividade em construção criamos uma identificação enquanto povo, enquanto artistas brasileiras e brasileiros, capazes de conjugar um passado de apagamentos com um presente que anseia reparos e um pretense futuro que dignifique.

Buscando lastro novamente na ideia de um sistema de produção cafetinado que nos anima e dita desejos, percebemos por consequência, a criação de estados de tensão. E esse processo de tensionamentos se intensifica uma vez que o capital se nutre mesmo desta tensão e tem nela sua principal fonte de valor e investimento, compactuado com a homogeneização e o consenso geral para garantir suas engrenagens de mercado:

Todos os elementos que constituem esses territórios de existência são postos à venda, um kit de mercadorias de toda espécie de que depende seu funcionamento: objetos, mas também, subjetividades – modos de habitar, vestir, relacionar-se, pensar, imaginar... – em suma, mapas de formas de

existência que se produzem como verdadeiras “identidades prêt-à-porter” facilmente assimiláveis, em relação às quais somos simultaneamente produtores-espectadores-consumidores. O kit vem acompanhado de uma poderosa operação de marketing que faz acreditar que identificar-se com essas estúpidas imagens e consumi-las é imprescindível para que se consiga reconfigurar um território, e mais do que isso, que este é o canal para pertencer ao disputadíssimo território de uma subjetividade-elite. (ROLNIK, 2002, p. 110).

Assim, o sistema cria subjetividades desterritorializadas, desconectadas de seu processo vital e forja identidades na ilusória conotação de pertencimento. É um regime que se alimenta da força de criação e, como não poderia deixar de ser, fagocita a arte, revelando um dos seus métodos de criação de hegemonias. Rolnik (2002) fala de uma arte *prêt-à-porter*, a que tantos artistas se submetem no intuito de fazerem parte de uma elite festejada e requisitada nos espaços renomados, lançando-se com afinco a uma espécie de auto colonização. Desta forma, o sistema captura a força de invenção em seu processo contínuo e anestesiante de produção de capital.

Por isso a importância em perceber e destacar processos que reterritorializem nossas singularidades com relação ao outro, ao contexto e às nossas referências, seja no retorno ao corpo, em toda a sua potência transformadora, seja no abraço-acontecimento remoto, seja na canção de vozes que presentemente cantam e festejam suas existências.

Desta forma, processos que afirmam a potência criativa e criadora são capazes de dissolver fronteiras que isolam a cultura em guetos forjados, capilarizando a experiência da criação e provocando, assim, fissuras na hegemonia do sistema colonial capitalístico. Como falou Zaratustra: “Criar – eis o que liberta do sofrimento e torna a vida mais leve. Mas para que o criador exista, mesmo para isso, é preciso sofrimento e muita transformação” (NIETZSCHE, 1998, p. 92). Portanto, nos processos de transmutação, é necessário, sim, transformar a dor, buscar um devir-criança capaz de esquecer o sofrimento para seguir caminho sem, entretanto, esquecermos de perseguir as pegadas de quem pisou este chão antes de nós.

### ***3.5.1a. Decolonizando saberes: processos e escolhas - A linguagem de Bartolomeu Campos de Queirós em processo de subjetivação pela criação a partir da memória e do acolhimento***

Nos processos de criação do *Ponto de Partida*, como já dito, uma das primeiras etapas a serem percorridas é a escolha de um referencial<sup>29</sup> proposto como fio condutor da linguagem

---

<sup>29</sup> No método de criação do *Ponto de Partida*, a eleição de um referencial que irá conduzir a linguagem de texto e cena normalmente parte da música, como o primeiro espetáculo do grupo *A Arca de Noé* (1980), inspirado na

da cena. “Partimos sempre da cultura brasileira, seja por meio de um autor, uma obra, um tema” (BERTOLA, 2015). Na residência remota o método do grupo se manteve, com as necessárias adaptações aos corpos, tempos e espaços da digitalidade. A proposta para a construção de texto, corpo e cena partiu, então, da escrita do autor mineiro, Bartolomeu Campos de Queirós (1944-2012), cuja fragmentariedade de memórias ficcionais e autobiográficas compõe uma narrativa universal com marcas inequívocas de afeto e territorialidade calcadas na “mineirice” como modo de existir. Com a prosa poética carregada de oralidade e povoada por ditos populares, sua escrita foi a escolha do afeto de acolhida, tão firmados na tradição mineira, seja pela culinária ou pelo “mineirês” que quase fala acarinhando os ouvidos de quem ouve. Penso que naquele momento de isolamento e angústia a escolha do grupo por trabalhar com o universo deste autor foi mais que intuitivo, mas um movimento de voltar para uma casa povoada de entes queridos, cheiro de pão, café quentinhos e abraços acolhedores, presente de vó (ou de vô)<sup>30</sup>.

Ele se recostava na cadeira de balanço e se embalava de mansinho como se o mundo morasse em seu colo. Balançava leve para não acordar o silêncio. Guardava uma secreta ternura pelo silêncio. Com ele aprendi que no silêncio cabe tudo. O silêncio decifra todos os labirintos. Não existe um só ruído que o silêncio não escute. Muitas vezes esse silêncio se misturava com o cheiro de alho que minha vó refogava para o arroz; possuía o aroma de café coado na hora; tinha o gosto dos sonhos que minha avó fritava e cobria com açúcar e canela. E se era por demais imenso o silêncio, exalava entre ele um perfume de dalias que enfeitavam o canto da sala. O silêncio é essência. Se o olho do meu avô via, era uma visão em silêncio. Envolvido pelo silêncio, meu avô dispensava os olhos. Abaixava as pálpebras e buscava outras lonjuras. O silêncio era seu bilhete para viagens. Esse sossego se prolongava por grandes horas. Eu buscava adivinhar as terras que meu avô desvendava, as mãos que ele apertava, os oceanos que atravessava, o coração em que se deitava. Mas todo o meu esforço se tornava pequeno diante de tanto segredo e suspiro. Então meu carinho abraçava meu avô sem necessitar de mãos. Estávamos envolvidos de emudecimento. (QUEIRÓS, 2004, p. 12)

*O olho de vidro do meu avô* (2004), *Indez* (1989), *Por parte de pai* (1995) e *Vermelho amargo* (2013) foram as obras sobre as quais nos debruçamos e que trazem esta marca do silêncio e da cumplicidade, da memória que tenta exorcizar a saudade e as referências de territorialidade e afetos que se prolongam e universalizam.

---

obra de mesmo nome de Vinícius de Moraes ; *Contrastes* (1984) baseada na obra musical de Chico Buarque ou ainda *Presente de Vô* (2013-2014), que teve como linguagem de trabalho a música brasileira e sua herança africana, indígena, com cantigas de trabalho e festejos comemorativos, além de nomes da MPB; Nomes da literatura brasileira como Adélia Prado, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade também são com frequência as linhas condutoras do processo dos mais de 34 espetáculos que compõem o repertório do grupo , ao longo dos seus 41 anos de existência.

<sup>30</sup> *Presente de vô* (2013-2014) é um dos espetáculos que compõem o repertório do grupo, inspirado na música do Brasil.



No momento de isolamento e atividades paralisadas em que se deu a residência, a literatura de Bartolomeu de Queirós veio iniciar o abraço que se engendrava na metodologia de trabalho e nas propostas de ação do grupo. O processo de construção de personagens a partir de ações de improviso e leituras iniciou-se antes da criação da dramaturgia. As personas que começávamos a vestir era o movimento de nossos afetos externados. O grupo de trabalho de três atores residentes, tutoriados por dois atores do grupo (iniciamos este momento com o auxílio de Ana Alice Souza e Carolina Damasceno) criamos uma pronta identificação com a leitura proposta que, então, nos atravessava pela sinestesia de cheiros, sabores, imagens e silêncios. O silêncio na obra de Queirós é um elemento potente seja para o processo de criação, seja para ampliar os temas de que o autor margeia em sua escrita. A escrita autobiográfica do autor traz a presente figura de um menino. Em *Olho de Vidro* (2004) este menino sonha em ganhar o mundo mas sempre afirmando, na memória, seu lugar de origem; Em *Indez* (1989) o menino aprendeu que, ao colher os ovos de um ninho, era preciso deixar sempre um dos ovos para garantir que a galinha continuasse a pôr. Em sua narrativa Queirós vai tecendo os tempos nesta costura afetiva: passado que cria presentes, que anseia futuros espriados no tempo metafísico da poesia.

O que seu olho de vidro não via, ele fantasiava. E inventava bonito, pois eram da cor do mar os seus olhos. E todo mar é belo por ser grande demais [...] nunca soube se meu avô conhecia o mar. Sua cidade ficava bem no meio de minas. Sei que morava entre um mar de montanhas, um mar de filhos, um mar de paixão e um mar de dúvidas. E devia ser do tamanho do seu olho de vidro. Ele parecia conhecer até o depois dos oceanos. (QUEIRÓS, 2004. p.06)

Assim, a literatura de Queirós era o convite para um método criativo cujo reconhecimento e afirmação de seus aspectos culturais formativos constituem o ponto de partida de cada processo.

Ao passo que as lembranças de um menino mineiro e sua relação com o avô, e toda a materialidade afetiva que compunha esta infância, afirmavam um caráter regional e acolhedor do processo, estes mesmos elementos se ampliavam e refletiam no repertório de cada residente que participávamos desta experiência, espriados entre memória-vida-criação. Embora trabalhássemos com uma composição de personagens, era nossa própria persona que se pintava nesta criação. O isolamento nos afastava dos entes queridos. Eu, por exemplo, queria falar com minha vó que, deficiente auditiva e analfabeta, não podia ler ou ouvir pelos recursos digitais disponíveis. Todos os atores tínhamos uma história de vó ou vó querendo ser contada. Este método do *Ponto* é a tradução de sua existência enquanto grupo que surge e se desenvolve com

a escuta e afirmação de sua própria voz lançada ao mundo para romper silêncios e (re)inventar palavras com sotaques e universalidades.

Sob a perspectiva de uma criação cênica performativa, tínhamos a proposta de compor personagens, antes da construção da dramaturgia que acontecia ao passo em que materializávamos nossos anseios e afetos no corpo cênico. Como partíamos do universo de Queirós, acessávamos nossas memórias de infância e todo seu arcabouço imaginativo, e mesmo disruptivo, de um ser humano em construção. As personagens surgiam, portanto, a partir de sensações que acessávamos de nossas lembranças e, neste sentido, íamos propondo um corpo-afeto-memória em jogos de improviso na plataforma digital. Era novo e necessário começar a perceber e compreender os espaços entre meu corpo e a tela do meu computador, a tela do computador do colega e sua distância em relação à mesma... Estes aspectos ensejavam uma percepção que não se tratava de um enquadramento apenas, mas de uma relação com o meio que nos ligava e desligava na costura dos improvisos para a cena. Contávamos com as dicas precisas da coreógrafa e diretora de movimento, Suely Machado<sup>31</sup>, que, como nós, também estava descobrindo as possibilidades do trabalho de criação em meios digitais e apontava as sutilezas do corpo que se senta de frente ao computador com as costas apoiadas no recosto da cadeira, ou do corpo que apoia os pés no chão e ocupa a parte frontal do acento para se projetar frente à tela. Na cena, todo e qualquer movimento ou sua ausência deve ser uma opção preñhe de sentidos. O que mudava nesta experiência era adaptar estas escolhas para um espaço que era novo para cada de nós. E, embora haja correspondências com a atuação em vídeo, em termos de enquadramentos, uma plataforma digital possui outras limitações, principalmente em termos sonoros.

Como já dito, anteriormente, o *Ponto* tem uma forte inclinação musical, seja por ter na música brasileira<sup>32</sup> um importante gatilho de criação, seja pelo árduo e comprometido trabalho com a técnica musical que se reflete em seus espetáculos e ações. No trabalho vocal, tínhamos a parceria de Babaya<sup>33</sup> que nos orientava para uma preparação diária antes de iniciarmos os

---

<sup>31</sup> Suely Machado é fundadora e diretora do grupo de dança, *Primeiro Ato*, desde 1982 e diretora também do centro de dança de mesmo nome, em Minas Gerais. Sua pesquisa recai sobre a dramaturgia do movimento.

<sup>32</sup> Em 2004 o *Ponto de Partida* cria a Bituca Universidade de Música, uma escola gratuita de formação profissionalizante, situada em Barbacena-MG. Também fruto da musicalidade e ação político-pedagógica do grupo é a parceria com a ONG, Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento (CPCD), no projeto coral *Meninos de Araçuaí* em que o *Ponto* assume a direção no processo de formação artístico-pedagógica permanente de crianças do Vale do Jequitinhonha com aulas de educação musical, dança e interpretação.

<sup>33</sup> Babaya é cantora e professora de técnica vocal há mais de 40 anos e atua em parceria com o grupo *Ponto de Partida* desde o primeiro CD “Estação XV” (1995).

trabalhos de criação com a prática que nos relacionava com o espaço físico de que dispúnhamos para o treinamento de consciência corpo-vocal.

Fazíamos o “estudo de voz com recursos expressivos” que acontecia com experimentações de corpo-voz a partir dos elementos: variações timbrísticas, altura, volume, velocidade, respiração, articulação, ressonância e inflexão, sempre na busca por um autoconhecimento do corpo-voz e sua expressividade. No mais, tínhamos o desafio de criar estas corpo-vocalidades possíveis no meio digital, levando em conta que quando um dos participantes projeta sua voz em uma reunião na plataforma *Zoom*, os demais microfones sofrem compressão e se tornam inaudíveis. Então tornava-se inviável pensar, por exemplo, num canto coletivo, abertura de vozes ou mesmo no canto acompanhado por um instrumento que estivesse sendo executado por alguém em outra janela da plataforma. Atentávamos aos diálogos propostos que precisavam ser dinâmicos, entretanto, respeitando os tempos de funcionamento desta digitalidade que cuidávamos para que fosse parte da criação e não mero suporte, como já tratado aqui.

Assim percorremos a construção de personagens, duplos de nossos anseios e afetos. Havia “a criança”, que buscamos no universo auto ficcional de Queirós e na nossa memória levando à cena, nossa própria infância embalada numa poética regional-universal traçada por este autor; “O Narrador” era a nossa criança adulta, presente em duplos que nos levavam a acessar nossos medos, saudades e aspirações; A personagens da” Mãe” e do “Avô” fissuravam o tempo linear e criavam uma cena que (re)desenhava mundos, revivendo nossas memórias e ancestralidades.

“...Eu ví um menino correndo

Eu ví o tempo...”

(CAETANO, 1982)<sup>34</sup>

### 3.2. Texto: “O Fio do Tempo”<sup>35</sup>

**Flávio/criança:** O tempo tem uma boca imensa. Com sua boca do tamanho da eternidade, ele vai devorando tudo, sem piedade. O tempo não tem pena. Mastiga rios, árvores, crepúsculos.

<sup>34</sup> Durante o processo utilizamos a versão de *Luz do Sol* gravada pela cantora Gal Costa, do álbum “Minha Voz”(1982). A autoria da canção é de Caetano Veloso.

<sup>35</sup> O texto da cena de mesmo nome, apresentada na mostra, está transcrita em sua última versão, com as anotações e comentários que o grupo realizou durante o processo. Destaco que este foi o texto performado, formado por uma colcha de retalhos intertextuais, incluindo músicas, que não cabem ser citadas diretamente no texto, pois quebra o corpo e a fundição entre os fragmentos. O que interessa aqui é reproduzir o texto como um conjunto prático-performativo. Nas referências bibliográficas cito as músicas aqui utilizadas, entre colchetes refiro o mesmo: [O Fio do Tempo].

Tritura os dias, as noites, o sol, a lua, as estrelas. Ele é o dono de tudo. Pacientemente, ele engole todas as coisas, degustando nuvens, chuvas, terras, lavouras. Ele consome as histórias e saboreia os amores. Nada fica para depois do tempo. As madrugadas, os sonhos, as decisões, duram pouco na boca do tempo. Sua garganta traga as estações, os milênios, o ocidente, o oriente, tudo sem retorno. E nós, marchamos em direção à boca do tempo.

“Eu vi muitos cabelos brancos

Na frente do artista

O tempo não pára e no entanto

Ele nunca envelhece...

Aquele que conhece o jogo

Do fogo das coisas que são

É o sol, é o tempo, é a estrada

É o pé e é o chão...”

O tempo - falado

“Brincando ao redor do caminho daquele menino

Eu pus os meus pés no riacho

E acho que nunca os tirei

O sol ainda brilha na estrada

E eu ...”

**Betania/criança** - Mãe, posso brincar na rua?

**Lu/criança** - Mãe, vou brincar na rua.

**Flávio/criança**– Na boca do forno

Todos – forno

**Flávio/criança** – Tudo que o mestre mandar

**Todos** -Faremos todos-

**Luciana/criança**- roda pião, balanceia pião

**Betania/criança**- capelinha de melão é de São João.

**Luciana/criança**- balanceia pião, bambeia pião...

**Betania/criança**- e eu sou pobre, pobre, pobre, de marré, marré,marre, marré

**Flavio/criança** - na palma da minha mão.

**Luciana/criança** - eu sou pobre, pobre, pobre de marré del ci

**Flávio/narrador** *com acordeon - música*

A vida é um fio, a memória é seu novelo.

Enrolo, no novelo da memória, o vivido e o sonhado.

Se desenrolo o novelo da memória, não sei se foi real ou não passou de fantasia.

**Betania/narradora** - Uma casa com um quintal, uma horta sob a mangueira, um pé de jabuticabas, que espiava com muitos olhos pretos. No mais, um regador para dar de beber às plantas.

**Flávio/narrador** - Nas tardes, quando o tempo se faz humano, o regador benzia as flores. Nada crescia fora do lugar.

Os meninos brincavam.

Brincar encurta caminho.

**Lu/narradora** – Em tardes de domingo a mãe se fazia criança para os filhos

**Flávio/criança** – Com anilina ela coloria as águas do tanque. Uma cor de cada vez e mergulhava as alvas galinhas legorne em banho colorido. Encenado Azul, verde, amarelo, vermelho, roxo. Em pouco tempo o quintal, como que por milagre, era pátio de castelo povoado de aves raras. Ficava tudo encantamento.

Só Jeremias não se submetia.

**Betania/criança** – Jeremias ciscava solto por todo canto.

Vivia uns privilégios que outros galos não tinham.

**Luciana/criança** - Também pudera, era cego de um olho.

Eu passava horas com Jeremias no colo.

Eu mantinha um amor enorme por ele.

Desse amor que a gente aperta o amado,

contra o peito, mas com cuidado, para não matar de amor.

E Jeremias entendia isso e nunca fugia de mim.

Onde eu estava ele me acompanhava.

Eu não dizia nada, nem Jeremias perguntava.

Mas hoje de manhã, minha mãe matou o Jeremias.

Na hora do almoço, perdi a fome, fingi dor de barriga. Meu coração não dava conta. Sem chorar, de mastigar o amor, com angú e quiabo.

*Todos os meninos fungam chorosos.*

Matar o Jeremias na véspera do meu aniversário, só por conta do ...

**Todos/crianças** (*gritando*) - Vô, Vó

**Flávio/narrador** - A visita dos avós esticava, sempre, os aniversários por outros dias. Eles nunca ficavam pouco tempo. Chegavam cheios de notícias de tios, tias, primos, primas, netos e bisnetos.

**Luciana/narradora** - E chegavam de véspera para ajudar na arrumação da casa.

**Flávio/avô** - Tira o olho daí menino, doce é só pra hora da festa.

Na despensa tantas bandejas cobertas de cajuzinhos, amor-em-pedaços, casadinhos, canudinhos e doce de leite

**Flávio/criança** - Coloridos com vários tons de anilina, cortados em quadrados, triângulos, losangos.

**Luciana/criança** - Doces com raiz de mamoeiro, me lembram cocadas.

**Flávio/criança** - As fruteiras cheias de balas enroladas em papel de seda, repicado e anelado nas pontas. (*Faria só a imagem*)

**Luciana/narradora** - A mãe levando um pratinho coberto com toalha de renda, cheio de doces sortidos. (*Faria só a imagem*). A felicidade lida pelos abraços e risos trocados entre o menino e o avô. Esse avô, escrevia nas paredes de sua casa tudo o que acontecia. Quem casou, morreu, fugiu, caiu, matou, traiu, comprou, junto chegou, partiu. As paredes eram o caderno do avô. Para cada notícia escolhia um canto. Notícia mais indecente ele escrevia bem no alto. Era preciso ser grande para ler, ou aproveitar quando não tinha ninguém em casa.

*Lendo na parede:*

O farmacêutico, foi às pressas, aplicar uma injeção na coitada da Terezinha.

**Betânia/vizinha1** - Seu Zé Mosquito, por que tanta afobação?

**Betânia/vizinha2** - A Terezinha está com uma cólica de fígado brava...

**Flávio/avô** - A Terezinha desceu a rua com “seu fígado”, nos braços.

**Betânia/vizinha1** - Vocês têm notícias do fígado?

**Flávio/avô** - Diz que já está andando!! (risos...que caiu na escada e quebrou o braço....

**Betânia/narradora** - Enquanto ele escrevia eu inventava. A casa do meu avô foi meu primeiro livro.

**Luciana/narradora** - Ao erguer os olhos do livro o olhar da mãe vinha vestido com novo luar. Em cada página virada ela se remoçava. O livro aberto era seu berço e seu barco, em suas páginas ela se transmutava.

**Flávio/narrador** - Mas o tempo tem uma boca imensa. Com sua boca do tamanho da eternidade, ele vai devorando tudo, sem piedade. O tempo não tem pena.

**Betânia/narradora** - a mãe já não navegava os livros, nem cantava. Sobrevivia isenta, respirando o medo pelo desconhecido

A mão da morte soterrou até a sua sombra. Foi um adeus inteiro, definitivo, rigoroso.

**Luciana** (cantando)

“Adeus infância na rua

Os pés descalços na terra

A fonte de água corrente

A noite se abrindo em lua

Adeus sonhos de meu pai

Que um dia também foram meus

Adeus, fruto que gerei

O filho que em mim cresceu

Adeus, vento

Adeus, verde

Adeus, tudo que eu fiz

Adeus, vida, aventura

Só pensei em ser feliz”

**Betânia/criança** - Sem o colo da mãe eu me fartava em falta de amor. Impossível deitar-me em meu próprio corpo e acalantar-me.

**Luciana/criança** - No meio da sala o relógio se recusava a perseguir o dia. Meu avô tentou movimentar o pêndulo muitas vezes. Tudo em vão. O relógio não conseguia ir adiante, manter o tempo em ordem. Antes de retirá-lo, meu avô tomou do lápis quadrado de carpinteiro e contornou o relógio na parede. Foi um risco largo, definindo seu lugar entre tantas histórias. Fiquei engasgado. Não sei qual pedaço de mim nasceu naquela hora desmarcada.

**Betânia/criança** - Depois com sua letra farta, de certidão de nascimento, meu avô escreveu

**Flávio/narrador** - Esquecer é “desexistir”, é não ter havido. Saudade é sentimento que a gente cultiva com regador, para preservar o cheiro da terra encharcada

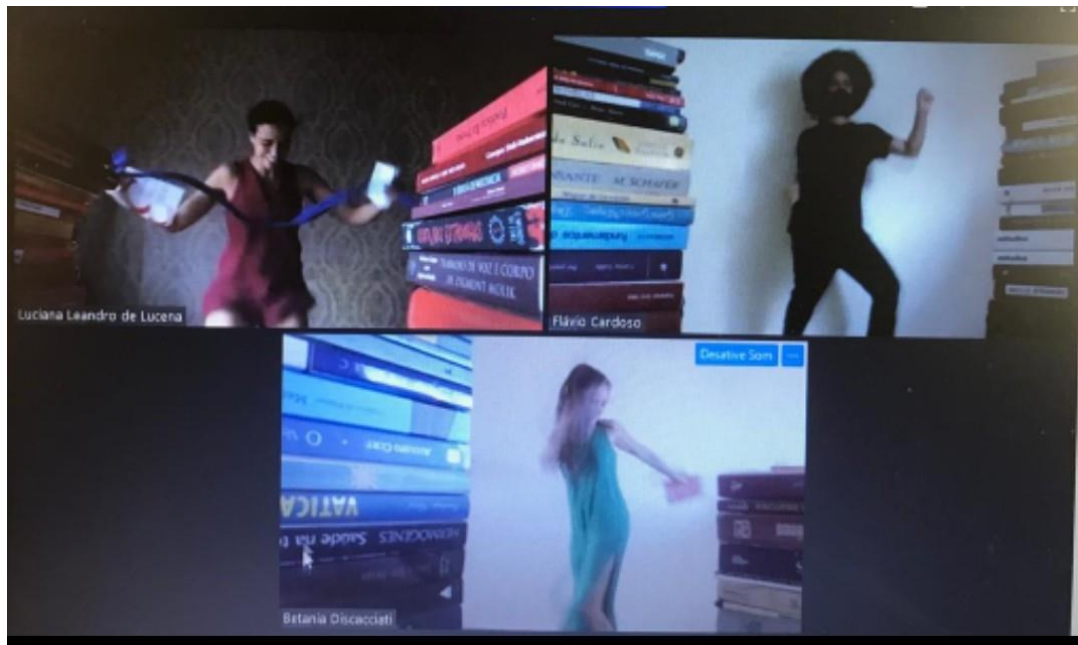
**Foto 17: Arte-divulgação da mostra "O Fio do Tempo"**



Arte-divulgação da mostra "O Fio do tempo", divulgada no instagram.

Data: set/out de 2020. Fonte: Arquivo pessoal

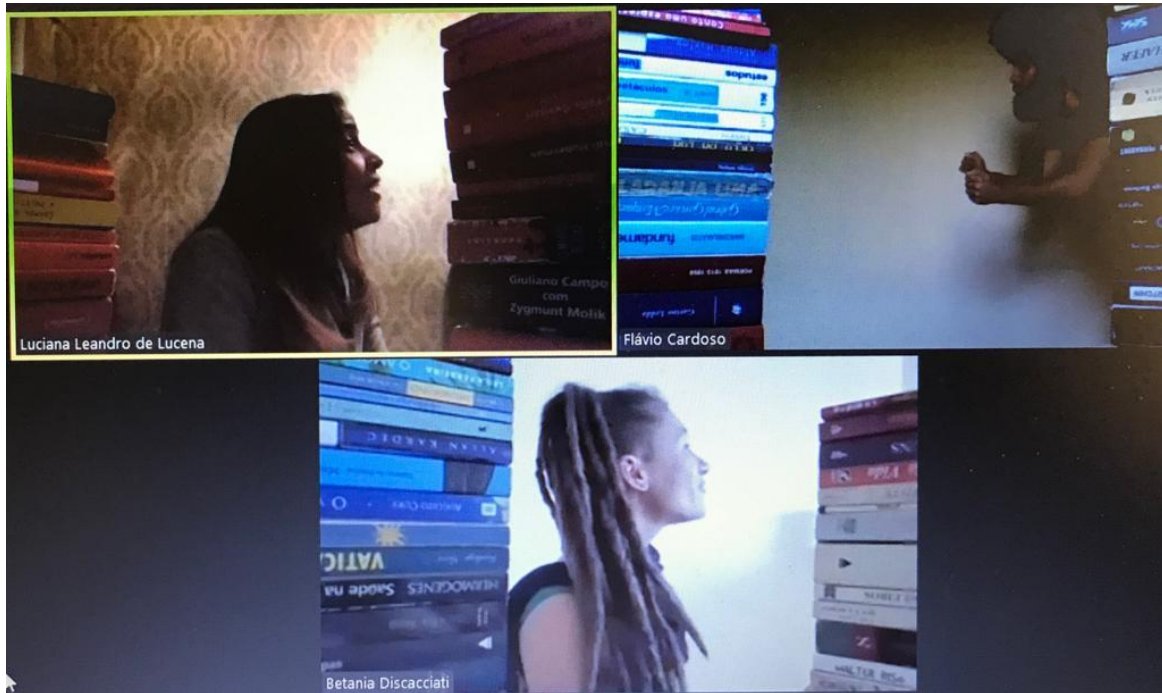
**Foto 18: Processo de criação composição do passado**



Processo de criação: composição do passado, a partir da memória brincante da criança. Da esquerda alta para a direita alta: Luciana Lucena e Flávio Cardoso ; No centro abaixo: Betânia Discacciati. Data: 2020. Fonte: Arquivo pessoal



**Foto 19: Processo de criação no treinamento de especialidades**



Processo de criação no treinamento de especialidades, elementos de cena e contracena nos quadrados da Plataforma Zoom. Da esquerda alta para a direita alta: Luciana Lucena e Flávio Cardoso ; No centro abaixo: Betânia Discacciati. Data: 2020. Fonte: Arquivo pessoal

### 3.3. “Nada Será Como Antes”

“...Resistindo na boca da noite  
um gosto de sol...”  
(NASCIMENTO; BASTOS, 1972)

A residência com o *Ponto de Partida*, como primeira experiência de um processo criativo em meio digital durante o período de isolamento da pandemia de covid-19, foi um convite à percepção de que meios digitais podem compor o processo, sem que se perca o comprometimento técnico-ético-poético desta criação. Ao passo que eu compreendia o cuidado e a delicadeza com que o grupo fez escolhas num sentido transgressor aos ditames do sistema hegemônico, colonial e abrasador das pluralidades, eu almejava seguir, ainda que remotamente, propondo ações criativas que, através da reinvenção comprometida com a diversidade de corpos e saberes, fossem capazes de apontar para um caminho (re)afirmativo das existências.

Hoje, passado o paroxismo da pandemia, quando corpos voltam aos encontros presenciais, ao contato do cheiro, do toque e do suor das salas de ensaio, fica a ideia do fio condutor do acontecimento corpópolítico, independentemente de serem realizados em meio digital

ou *acontecional*, mas que busquem encarnar a potência de pertencimento capaz de problematizar os caminhos da colonialidade e a continuidade de seus efeitos que tentam homogeneizar nossa diversidade.

O *Ponto de Partida* é um dos maiores grupos de teatro de repertório independentes do Brasil que vem persistindo ao longo de quarenta e dois anos, com o agenciamento do processo de descentralização cultural através da memória e do afeto. A primeira residência remota do grupo atravessou esta pesquisa como um forte e afetuoso abraço-convite à criação de nossas subjetividades tão plurais. O último encontro foi uma mistura de: alegria pela trajetória percorrida, empolgação por continuarmos criando, gratidão pelos encontros e uma saudade que já despontava na esquina do fechamento daquele ciclo, que, entretanto, se prolongaria potente em cada de nós. Os versos da canção *Nada será como antes*, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, que permeiam este capítulo, ainda reverberam vibrantes em mim. Não por acaso foi a canção que escolhi para cantar e concorrer a uma vaga na residência. Deu certo! E foi também a canção escolhida pelo *Ponto* para o encerramento do processo “resistindo na boca da noite um gosto de sol”. Está dando certo!

Foto 20: Último encontro da 1ª residência remota do Ponto de Partida



Último encontro da 1ª residência remota do Ponto de Partida. Atores do grupo e atores residentes, além de colaboradores técnicos. Data: outubro/2020. Fonte: Arquivo pessoal

## 4. O LABORATÓRIO “CORPOLÍTICO: ‘AFINAÇÃO’<sup>36</sup> DE CORPO-VOZ EM PROJEÇÃO”

“...Eu to te explicando  
 Pra te confundir  
 Eu to te confundindo  
 Pra te esclarecer...”  
 (MEDEIROS; ZÉ, 1976)

### 4.1. Corpólítico - *O propósito do conceito*

Eu já expressei por aqui minha vontade de escrever como quem fala, ou, do meu desejo que esta escrita carregue em si tantas das palavras que foram afetuosamente trocadas no curso deste ciclo de pesquisa e experimentações. Esta prática que passo a comentar foi um dos momentos mais calcados na força da palavra e na ideia ancestral dos povos Guarani sobre a “palavra-alma” e seu alcance enquanto potência conceitual e mítica.

A palavra que conceitua, a palavra que ventila palavras, a palavra que cala. Encantamentos e contações de mundos, palavras que criam e (re)criam. Neste momento de pesquisas e proposição de performances em isolamento a palavra chegava digitalizada, normalmente através dos grupos de *WhatsApp* ou dos encontros com grupos em plataformas digitais. Foi em um desses encontros da linha de pesquisa, *Estudos decoloniais: sujeitos, linguagens e contextos insurgentes*, do CLiPES que busquei apresentar a ideia de corpólítico para um universo heterogêneo de pesquisadoras e pesquisadores, artistas e docentes, procurando compreender e transmitir os processos em formação desta investigação. Em algum momento desta explanação, o coordenador do grupo cantarolou o trechinho da canção *Tô*, de Tom Zé e Élton Medeiros, que abre este capítulo, me fazendo cair novamente em mim, sobre a árdua intenção em lidar com conceitos. Ainda mais, lidar com o conceito do conceito.

Conceituar é criar mundos, iniciar diálogos, abrir possibilidades. A linguagem está aí em todas as acepções que o termo carrega, da comunicação às relações poéticas. E a proposta de pensar o corpólítico e atuar neste conceito é friccioná-lo de forma relacional nas criações corpo-vocais que entendo necessariamente políticas porque sociais.

---

<sup>36</sup> Para diferenciar esta técnica de afinação experienciada e recriada a partir da tradição Guarani e das explicações de Kaka Wera Jacupé eu a grafiei no texto entre aspas e com letra maiúscula.

Quando falo corpolítico busco trazer uma ideia híbrida, que não é corpo, não é política, não é a unidade deste corpo com a política ou vice-versa, mas sim a possibilidade do encontro entre ambos. Um lugar de fricção de saberes e percepções plurais.

Falar deste conceito híbrido é construir um pensar em bases corpóreas, que não está fechado em si, sendo corpo em ação, em proposição, atravessamentos e (r)existência. Assim se constroem as línguas, as tribos, as bolhas, assim é possível aquilombar-se, assim pode-se ser ou deixar de ser. Propor o conceito do corpolítico é buscar uma articulação do fazer-saber, um pacto com o devir de um processo contínuo de decolonialidade e afirmar nosso corpo-voz silenciado ao longo de séculos de domínio.

Nomear a partir da tradição dos povos originários tem o poder de proteger ou destruir. Tem o poder de criar mundos: “O poder de uma palavra na boca é o mesmo de uma flecha no arco” (JECUPÉ<sup>37</sup>, 2020. p. 16). Trabalhar as potências de um conceito é tê-lo como diálogo possível na afirmação de subjetividades nascidas dos afetos que nos atravessam. Um conceito que crie mundos a partir do agenciamento coletivo de enunciação corpórea em suas percepções e potencialidades é uma forma de resistir.

Pensar o conceito de corpolítico veio da necessidade de entender este corpo que se expande em seus processos de criação a partir do que o afeta. A cartografia do saber é um mapeamento fundamental para os meandros do fazer. Enquanto artista-pesquisadora demorei, significativamente, a tomar consciência sobre o que causava o bloqueio de pensamento sobre minhas propostas criativas. O que ocorria era que os conceitos que eu buscava para articular as proposições de uma pretensa materialidade criativa não criavam correspondências com meu corpo criador. É necessário articularmos o pensamento com o chão onde pisamos. Estamos falando de corpos e territórios, estamos falando do lugar onde se existe e fora do qual não haverá voz autêntica senão uma reprodução inconsistente de vozes alheias, estrangeiras. A proposta, então, é que busquemos acessar saberes que nos atravessem pelo afeto.

Neste sentido, podemos pensar o corpolítico como conceito-ferramenta, aberto à articulação de micropolíticas capazes de transfigurar o cotidiano como sustentáculo e garantia de nossas experiências e subjetividades. E se isto pode parecer vago, por assim dizer, trago este terceiro laboratório como uma forma sutil de abordagem de performances possíveis, em que corpos se encontram no acontecimento da política dos afetos, insistindo na resistência de algo

---

<sup>37</sup> Kaka Werá Jecupé é escritor, antropólogo e ativista ambiental. Em sua obra *Terra dos Mil povos: história indígena brasileira contada por um índio* (2020) fala sobre seu processo de reapropriação de sua ancestralidade junto à tradição Guarani, perdida no processo de colonialidade porque passou ao longo de sua educação formal, com currículos escolares que desconsideram e invisibilizam saberes não hegemônicos.

que subjaz aos desejos pré-fabricados e talhados numa colonialidade sistêmica e aparentemente irrefutável. Esta prática não prova a existência-pertinência-viabilidade do corpolítico porque esta pesquisa não segue os moldes cartesianos em que uma tese precisa comprovar suas hipóteses ou descartá-las. Este laboratório situa-se como um acontecimento performático circunscrito num movimento de micropolítica ativa dos corpos:

Na experiência subjetiva fora-do-sujeito, o outro vive efetivamente no nosso corpo, através dos afetos: efeitos da sua presença<sup>38</sup> em nós[...] ao introduzirem-se no nosso corpo as forças do mundo compõem-se com as forças que o animam e, neste encontro, o fecundam. Geram-assim embriões de outros mundos em estado virtual, que produzem em nós uma sensação de estranhamento. Esta é a esfera micropolítica da existência humana; habitá-la é essencial para nos situarmos em relação à vida e fazermos escolhas que a protejam e a potencializem. (ROLNIK, 2020. p.87).

Para Rolnik (2020) a micropolítica é a esfera de transformação em que atua o saber-do-vivo, plasmando conhecimentos, contatos e existências através dos afetos que são capazes de romper o que está posto como dado. Enquanto a autora define macropolítica como sendo o âmbito de insurreição que se dá com a atuação focada nas instituições de poder, na micropolítica, esta atuação é sutil, interrelacional e situa-se no âmbito do sujeito. Não há hierarquia entre macro e micropolítica. Apenas são formas distintas de enfrentamento contra o sistema dominante. Inclusive, desarticular estas duas esferas de combate é uma maneira de manter o *status quo* disfuncional em curso. Muito didaticamente, em *Esferas da Insurreição...* (2020), depois de muito discorrer em suas pesquisas anteriores sobre como o sistema colonial capitalístico aprisiona nossos corpos a partir da manipulação sutil de nossos desejos, a autora nos aponta sete caminhos desta insurreição micropolítica, dos quais reproduzo os que podem nos conduzir mais prontamente ao diálogo na percepção do corpolítico como agente operador desta micropolítica ativa:

- A intenção da micropolítica é a potencialização da vida reapropriando-se da potência vital. Diferentemente da macropolítica que busca o empoderamento dos corpos e a insurgência dos agentes transformadores frente às instituições de poder;
- O “foco” da micropolítica é invisível e inaudível e se situa na tensão entre o sujeito e o fora-do-sujeito;
- Os agentes em potencial de uma micropolítica insurgente são todos os elementos da biosfera que se opõem contra as violências frente à vida. Sutileza é uma palavra muito pertinente quando tratamos de micropolítica e um exemplo de que Rolnik (2020) se

---

<sup>38</sup> Já aqui tratamos sobre a abordagem filosófica da presença nas artes da cena e aqui, por analogia, fazemos a leitura do conceito da presença a que se refere a autora enquanto acontecimento que possibilita a experiência.

vale é o do Rio Doce, na aldeia Krenak, cuja margem esquerda secou, ficando aparentemente morta, mas deslocando-se, em verdade, para o subterrâneo onde pôde insurgir-se contra os abusos a que fora submetido durante tempos (excesso de lixo e pesca ilegal), conseguindo assim dar sequência à vida. Porque este é o objetivo da pulsão vital, continuar vivendo;

- O modo de operação da esfera micropolítica acontece afirmativamente, o que significa que os corpos resistem por não cederem à pulsão de morte talhada na colonialidade sistêmica vigente. Na micropolítica como modo de cooperação de insurgência ao sistema hegemônico que suplanta nossas pluralidades, Rolnik (2020) aposta numa ressonância de afetos para a construção de múltiplas redes de conexão invisível entre subjetividades que só acontecem no campo relacional.

Estes apontamentos a que se refere autora são esforços por perceber como a força vital criadora busca, na micropolítica, vias de transmutar a pulsão de morte inculcada pelo sistema em pulsão vital e como o corpo está neste movimento:

A possibilidade de constituição de campos de favorecedores da emergência de um “acontecimento” – isto é, a emergência de uma transfiguração efetiva na trama social – depende de tais reapropriações coletivas da pulsão. Estes resultam da germinação dos embriões de mundos que ressoaram entre os corpos e os levaram a unir-se, produzindo um ninho para o nascimento de outros modos de existência e respectivas cartografias. (ROLNIK, 2020. p.106).

Neste contexto, articular a ideia do corpolítico é buscar construir ferramentas pragmático-conceituais de enfrentamento para a descolonização do inconsciente que é o intuito da insurreição micropolítica em que aposta Rolnik (2020) em suas lições.

Enquanto artista-pesquisadora sou o olho que se pinta para ser visto e o olho que vê sua própria pintura. Não há conhecimento sem prática, como bem nos lembra o professor Boaventura de Sousa Santos (2009), assim como toda prática acessa saberes, não necessariamente os saberes instituídos. Por isso insistimos na importância destes instrumentos pragmáticos-conceituais de que possamos nos valer nestas caminhadas artístico-políticas. Como o conhecimento é contextual, sua validação estará sempre vinculada às políticas de poder. Deste modo é que nos últimos quinhentos e poucos anos, a pretensa universalidade do conhecimento apoiou-se na dualidade entre um mundo moderno, cristão, capitalista e o resto do mundo colonizado, subdesenvolvido, sem importância científica, cultural, política e conseqüentemente, descreditado dos próprios saberes. É o que este autor entende por pensamento abissal, quando:

Linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’<sup>39</sup> e o universo ‘do outro lado da linha’. A divisão é tal que o ‘outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceite de inclusão considera como sendo o outro. (SANTOS, 2009. P. 23/24)

O pensamento abissal se define, então, como a impossibilidade de coexistirmos (nós e eles) dos dois lados da linha. Se a primeira linha divisória de mundos na modernidade foi o Tratado de Tordesilhas, sua implicação, antes de definir através da colonialidade o que seria legal ou ilegal, definiu a total ausência de lei. Daí a premissa de Pascal, tornada música na canção de Chico Buarque de Hollanda: “Não existe pecado do lado de baixo do Equador”. O colonial é o marco zero para a construção de relações hegemônicas pautadas, de um lado, numa modernidade ocidental “civilizada” e, de outro, o resto precário e insignificante do mundo, passível de ser sacrificado em prol do “progresso”. E quando falamos de colonialidade, como nos apontam as lições do professor sociólogo peruano Aníbal Quijano (1993) lembramos que é importante diferenciar colonialismo de colonialidade. Longe de ser um preciosismo linguístico-acadêmico, trata-se de mecanismo para distinguir um momento histórico da estrutura de dominação por ele perpetrado. Assim, enquanto o colonialismo exprime a estrutura de exploração definida pela conquista territorial e centrada em sede escravocrata, a colonialidade possui raízes mais profundas calcadas no apagamento da memória e das referências culturais a partir do racismo estrutural. Referimo-nos, portanto, ao processo de subjugação e extermínio que não terminou com o advento desta modernidade, ao contrário, persiste impregnada nas relações de trabalho, cultura e, principalmente, nas relações com o corpo colonizado. Nas relações de trabalho, este projeto de colonialidade se reveste do binômio *capital x salário*, num mundo dividido entre centro e periferia, povoado, respectivamente, por uma elite econômica e pela classe assalariada subjugada à pobreza e à exclusão. Já nas relações culturais, a colonialidade nos aparta de nossos saberes e de nossa expressividade, reduzindo-nos à uma subcultura, primitiva, iletrada, folclorizada ou, na melhor das hipóteses, sempre comparada e referenciada à cultura hegemônica. Neste ponto, podemos ampliar o debate e chamar à baila as relações de gênero e de sexualidade, ambas moldadas respectivamente em contornos do

---

<sup>39</sup> Santos (2009), embora deflagrando-se contra uma epistemologia dominante e hegemônica, fala do lado de cima do Equador, portanto, vale destacar que “deste lado da linha” a que se refere o respeitável professor, é o lado de lá, perseguindo a geografia política crítica a que ele mesmo nos alerta.

binarismo e da heterossexualidade, do machismo, da misoginia e da monogamia. Lembrando que ao falarmos das relações de gênero e de sexualidade estamos nos referindo a instâncias diversas. A confusão entre ambas tem seu lastro exatamente na epistemologia eurocentrada que formatou desejos e afetos a partir de classificações estanques e biológicas. E a pedra angular desta relação de controle, a partir do que Santos (2009) entende por pensamento abissal, se vale do domínio do corpo, afinal, o racismo se estabelece pela cor da pele, ou por características do corpo de um grupo de pessoas; o sexismo se dá pela diferença do corpo; a exploração do trabalho dá-se através da exploração do corpo; no sistema penal, o castigo infringe-se ao corpo. Não se é sem corpo. Por isso, “a ‘corporalidade’ é o nível decisivo das relações de poder.” (QUIJANO, 2009. p.113).

É esta centralidade do corpo nos planos de dominação de um sistema hegemônico pretensamente universal que enseja pensamentos-práticas que se lhes contraponham e nos libertem enquanto indivíduos e enquanto coletividade. Por perceber o corpo enquanto pedra angular das nossas propostas criativas é que se torna incoerente o amparo numa epistemologia dominante e incoerente às nossas cartografias de afetos, saberes e pulsões.

*“...Tô bem debaixo pra poder subir  
Tô bem de cima pra poder cair  
Tô dividindo pra poder sobrar...”  
(MEDEIROS; ZÉ, 1976)*

Para fazer frente à forma excludente de conhecimento, calcada num território pré-definido pela geopolítica do poder é que Santos (2009) propõe que nos debrucemos sobre as experiências do Sul global, a partir de uma ecologia dos saberes, que denominou de pensamento pós-abissal. Este movimento implica num deslocamento do eixo do conhecimento sob a perspectiva da nossa identificação enquanto produtores de ação e pensamento. Trata-se da percepção a partir “do outro lado da linha”, mas, como já estamos do lado de cá, no Sul Global, podemos simplesmente reconhecer nossos saberes-fazeres ancestrais, nossas tradições culturais e (re)afirmar a existência dos nossos corpos na política e na poética de nossas ações.

Penso que seja imprescindível termos a compreensão de que não estamos criando “outros” mundos, nem “outras” percepções. Estamos, sim, nos fortalecendo culturalmente das nossas práticas e saberes formativos. Estamos percebendo que não precisamos de validação para referenciar a cultura dita leiga ou popular que nos remonta à nossa existência enquanto



povos latino-americanos, enquanto brasileiros, mestiços, plurais. Precisamos, sim, de cuidado e respeito em acessar o conhecimento desta ancestralidade que embora formativa, possui seu próprio domínio e autonomia cultural.

Esta mudança de eixo do conhecimento busca romper com a radicalidade de um pensamento ocidental totalitário, cujas diversas formas de conhecimento deveriam tomar por referência, ou se deixar “nortear” - expressão que usamos por tanto tempo sem questionarmos sua origem e sentido. Afinal, o sentido, não necessariamente tem de ser o Norte. Trata-se, como nos diz Santos (2009), de pensarmos em termos não-derivativos, contemplando a existência de uma pluralidade de pensamentos para além do pensamento científico racional.

Santos (2009) apresenta a ecologia dos saberes e do pensamento pós-abissal como modos de libertação e justiça cognitiva. Frente à leitura e pesquisa deste contraponto epistemológico tão empolgante, coube-me, desde logo, o questionamento: *Como este entendimento cria dobras com meus processos de criação e pesquisa, ou melhor, em que sentido as minhas investigações e proposições como artista-pesquisadora correspondem ou criam transversalidades com este pensamento?*

Lembrando que, quando acolhemos a ideia do pensamento pós-abissal estamos num âmbito macropolítico a que já nos referimos. E os questionamentos que me inquietaram neste processo encontraram respaldo num território mais sutil que é a esfera da micropolítica em que o acontecimento artístico corpolítico é interrelacional e acontece plasmado numa cartografia delineada a partir do respeito à pulsão vital.

*“...Devagarinho pra poder caber  
Bem de leve pra não perdoar  
To estudando pra saber ignorar...”  
(MEDEIROS; ZÉ, 1976)*

Cabe a consideração de Santos (1998) que trata deste epistemicídio em que tentamos fazer caber nossos corpos em um pensamento alienígena, sendo este um dos grandes responsáveis por invisibilizar nossas experiências e consciências. O apagamento de nossa auto-referência genuína nos inculcou, como consequência indelével, em um processo de perda ontológica que nos inferiorizou e subjugou. Por isso, tantas vezes não conseguimos pensar sobre nossas práticas. Porque precisamos pensá-las com os nossos, que, aliás, em geral não traçam linhas divisórias entre fazer e saber, sentir e agir. Insistir, portanto, pela validação epistemológica que nos contemple é uma luta no processo decolonial, que não vai desfazer mal-

feitos, mas é potente enquanto modo de pensar nossas práticas e ações. E não me refiro, repito, a uma validação frente à epistemologia hegemônica eurocentrada, afinal, não estamos à sua sombra, não precisamos dela para existirmos enquanto artistas-pesquisadores e sujeitos de cultura. Falo de validação frente aos nossos pares de modo a buscarmos referências na nossa ancestralidade, memória e modo de existir.

Esta investigação, principalmente os comentários sobre práticas, só se tornou possível, a partir do momento em que pude identificar uma cartografia de saberes que reconhecia as demandas e movimentos poéticos e políticos do meu corpo criador. Assim é que me vi acessando técnicas, pensamentos e vocabulário que possuíam uma correspondência afetiva e mais efetiva na busca por correlacionar fazeres, corporeidades e saberes. Vamos então a isto!

#### ***4.2. O laboratório “corpolítico em projeções de corpo-voz”***

Antes de mais, preciso compartilhar a inquietação que me tomou ao buscar nomear este experimento sobre o qual passo a discorrer. Desde o primeiro momento, esta prática foi pensada enquanto um laboratório e como tal foi realizada. Recentemente, já em vias de escrita e desdobramentos investigativos sobre ela, passei a questionar esta denominação. Laboratório, em um primeiro momento nos remeteria ao cientificismo racionalista peculiar ao conhecimento hegemônico por se referir a “local ou sala especial de trabalho, experimentação e investigações científicas, equipada com aparelhagem específica para pesquisa e experimentos” (MICHAELIS, 2022)<sup>40</sup>. Esta definição me levou a cogitar mudar o termo “laboratório” para “experimento” ou “prática”, como usualmente me refiro ao processo. Entretanto, seguindo as conceituações deste mesmo dicionário, após o sentido figurado seguia o sentido teatral: “Exercícios práticos e experimentais de criatividade nos quais atores ou estudantes de teatro criam personagens e situações e desenvolvem emoções, preparando-se para o papel ou personagem a ser representado; oficina, workshop” e ainda “Lugar onde esses exercícios são feitos.” Penso, então, que o termo em questão é um ótimo exemplo de conceito assimilado, digerido pelo uso frequente sob outras percepções e saberes, de modo a contemplar nossa busca por transversalidades.

O laboratório “Corpolítico em projeções de corpo-voz” foi pensado como uma alternativa de continuidade na parceria artística de um projeto já existente, em contexto anterior

---

<sup>40</sup> Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=laborat%C3%B3rio>>. Acesso em: 05/09/2022.

à pandemia com o amigo e fotógrafo carioca Junior Franco<sup>41</sup>. No ambiente digital, já vínhamos elaborando algumas propostas de processos criativos a partir de foto-projeções, realizadas presencialmente<sup>42</sup> e apresentadas em pequenas “pílulas-manifesto”, juntamente com breve discurso de narrativa política convocatória para atos contrários ao atual governo, sendo estes conteúdos lançados em redes sociais<sup>43</sup>.

Este laboratório, que defino como a terceira prática desta trajetória de pesquisa<sup>44</sup> parte da busca pela interação entre corpos, imagens e vocalidades, em dinâmicas possíveis no isolamento da pandemia/covid-19. A apropriação de recursos digitais, juntamente com a técnica da projeção mediante projetor digital, possibilitou a prática. Embora não tendo sido aberta ao público, o experimento possui algumas imagens disponíveis a seguir, e, recentemente, tenho comunicado seu programa artístico-pedagógico em congressos e seminários de pesquisa<sup>45</sup>, acreditando em seu potencial como ferramenta criativa e relacional em processos remotos.

A concepção do laboratório, que se realizou remotamente, aconteceu no fluxo da necessidade de continuar o fazer artístico e a pesquisa em vias de confinamento. Já havia experiências anteriores, como a residência remota com o *Ponto de Partida*, a atuação em seminários e breves práticas criativas junto a grupos de pesquisa, a parceria no *Projeto Poesia de Apartamento* e a participação no curta *Edifício Keats*<sup>46</sup>. Esta terceira prática acontece, portanto, na sequência uma breve experiência em processos digitais e a expectativa de seguir propondo o acontecimento cênico a partir de práticas possíveis. Pessoalmente sempre tive medos, dificuldades e muito respeito com aparatos tecnológicos. Neste sentido, a ressignificação de um meio tecnológico (no caso as plataformas digitais), por um lado,

---

<sup>41</sup> Junior Franco é fotógrafo, pós-graduado em Artes Visuais com ênfase em Fotografia Experimental pela Cândido Mendes e integra a coleção Joaquim Paiva de fotografia brasileira contemporânea, incorporada ao acervo do MAM-RJ. Idealizador do projeto Body Projection, Instagram - @bodyprojection.br.

<sup>42</sup> No ano de 2019, em parceria com o fotógrafo Junior Franco, foram realizados ensaios com foto-projeção a partir do projeto *Body Projection* (2017).

<sup>43</sup> Conteúdo publicado por meios digitais (Instagram, IGTV, Facebook) em campanhas digitais listadas por #forabolsonaro,#29M, #elenao, etc, disponíveis em @lucdelucena, @grupoclipes, @j.r.f.r.a.n.c.o

<sup>44</sup> Considerados para efeito desta investigação os projetos já aqui referidos “Sinta-se Casa” e a residência remota com o grupo *Ponto de Partida*.

<sup>45</sup> A proposta do Laboratório foi apresentada nos Congressos 7EIA (7º Congresso de Arte e Educação/Cabo Verde (31/06 e 31/07); CIAEPE2021 (Congresso Internacional de Artes e Educação e Pósdigitalidade de Sevilla) – 1 a 3/12); Seminário de Pesquisa do Grupo de Pesquisa CLIPES do IHAC/UFBA.

<sup>46</sup> O *Poesia de Apartamento* surgiu em 2020, idealizado pela Cia. *Casa dos Azulejos*, como um projeto multimídia em que, inicialmente, viabilizou a prática cênica independente da dificuldade de conseguir pautas nos teatros do Rio de Janeiro. O espetáculo “A noite dos inocentes” (texto de Rodrigo Murat e direção de Nelson Yabeta) foi divulgado sob a *rasteg* #teatroemapartamento e aconteceu em duas temporadas num apartamento no Cantagalo, em Copacabana. Durante a pandemia, o Projeto dedicou-se à criação arte-visual, com pequenos curtas lançados no canal de mesmo nome no *Youtube*, a partir de poesias e temas diversos. Em 2021 participei como atriz e preparadora corpo-vocal da *websérie* poética *Edifício Keats*, em quatro episódios, a partir da obra do poeta romântico inglês John Keats (1795-1821), disponível no canal: youtube.com/c/PoesiadeApartamento.

apresentou-se como um facilitador à criação de performances, rompendo barreiras espaciais, temporais e mesmo travas psicológicas. Por outro lado, mostrou-se como parte integrante destas composições, constituindo-as, formatando-as, fazendo-as acontecer. Precisei me interessar por este conhecimento, que até então me parecia estranho e alheio, fazendo valer a Lei do Antropófago: “Só me interessa o que não é meu”<sup>47</sup>. Posso dizer que houve mesmo apropriação de um conhecimento, até então percebido como desafiador e pouco amistoso, nos moldes de uma antropofagia canibal que incorpora saberes outros, como reação à indigestão de saberes.

“...Eu to aqui comendo para vomitar...”

(MEDEIROS; ZÉ, 1976)

Como nos lembra o professor, filósofo e crítico literário, Benedito Nunes (1979), na primeira metade do século XX as vanguardas intelectuais estavam prenhes das ideias de Nietzsche e sua metáfora sobre a digestão<sup>48</sup> vinculada à consciência do homem sem ressentimentos. Essa influência culminou na assimilação do símbolo do canibal, enquanto referência vinculada ao então movimento antropofágico.

Por outro lado, havia a contribuição da investigação do inconsciente, a partir dos estudos psicanalíticos de Freud, que, principalmente, com a publicação de *Totem e Tabu* (1912)<sup>49</sup>, destaca o canibalismo ritual, correlacionando-o a uma contemporaneidade-ancestral.

O movimento antropofágico ganhava corpo, portanto, a partir do encontro entre as ditas primitividade e civilidade, na intenção de criar transversalidades entre o pensamento racional e o “pensamento selvagem”.

Nestas circunstâncias é que Oswald de Andrade assimila as ideias ululantes no meio literário/intelectual europeu, devorando-o e digerindo-o no contexto brasileiro, na semana de 22. Assim é que os *Manifestos Pau Brasil* (1924) e *Antropófago* (1928) expressam o pensamento oswaldiano numa dialética modernista que busca criar diálogos entre nossa cultura e uma cultura alheia:

Foi através da óptica do primitivismo assim compreendido, que Oswald Andrade interpretou e assimilou à sua própria obra as conquistas formais, as ousadias técnicas e o estilo de uma prática da literatura e da arte novas, que

<sup>47</sup> Manifesto Antropófago publicado por Oswald de Andrade na *Revista de Antropofagia*, Ano1, maio de 1928.

<sup>48</sup> As metáforas digestivas de Nietzsche surgem na sua terceira fase, com uma escrita autobiográfica fisiológica, cuja abordagem vem como contraponto ao idealismo alemão.

<sup>49</sup> Em publicação de 1913, *Totem e tabu: Algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e dos neuróticos*, Freud tece comparações entre o dito homem primitivo e o homem contemporâneo, partindo dos seus estudos da psicanálise em diálogo com a antropologia social da época.

se acumulavam, às vésperas do advento do surrealismo. (NUNES, 1979. p.24).

Oswald apostava na ancestralidade, dita então primitivismo, como sendo caminho para as novas descobertas artísticas que chegavam do estrangeiro. Em conferência na Sorbone em 1922, ele sustenta as afinidades entre a literatura brasileira e a nossa ancestralidade como modo de afirmar o espírito da modernidade: “Nunca se pode sentir tão bem na ambiência de Paris, o encontro sugestivo do tambor negro e do canto indígena. Essas forças étnicas estão em plena modernidade” (ANDRADE, 1979, p.26).

O “primitivo”<sup>50</sup> era percebido como espontaneidade e imprevisibilidade em relação aos fluxos dos acontecimentos, opondo-se à racionalidade associada à modernidade. O movimento antropofágico propõe, portanto, a incorporação destes conceitos na criação de uma arte engajada com a contemporaneidade a partir de seus processos de assimilações.

Invocamos a ideia desta ontologia antropofágica, considerando as atualizações por que passou nos últimos cem anos a partir das releituras de Viveiros de Castro, Suely Rolnik e demais pesquisadores e artistas, herdeiros deste movimento. Em suas investigações sobre a poética antropofágica no teatro brasileiro, o professor, escritor e compositor André Gardel (2019) nos remete a esta contextualização do movimento:

Viveiros de Castro encontra no Manifesto – texto-corpo que flutua, poroso e múltiplo, no espaço da cultura brasileira –, desvãos pelos quais escorregar e, assim, abrir portas, via (pós) estruturalismo, para adentrarmos em alguns dos meandros do pensamento ameríndio. Se Oswald se aproximou de tal conceituação, de modo intuitivo mitopoético, sob o instrumental das vanguardas, pelas sendas abertas pelo inconsciente psicanalítico, pelo pensamento nietzscheano, pela voga do primitivismo, Viveiros se dispõe a tangenciar a cosmovisão ameríndia por outros caminhos. (GARDEL, 2019. p.3)

É na direção de uma antropofagia contextualizada aos desafios dos tempos presentes, que percebo a assimilação das tecnologias digitais nas performances cênicas: uma possibilidade de transmutar inação em movimento criativo a partir de ferramentas utilizadas pelo sistema hegemônico de produção numa digestão de mundo possível, que não é outro senão a expressão de nosso próprio imaginário nutrido e fortalecido pelos saberes que devoramos.

---

<sup>50</sup> Cabe lembrarmos que a ideia de primitivismo sob o viés desta vanguarda modernista parte de uma mitopoética ameríndia que ainda não se deslocava da perspectiva do mundo ocidental. Esta antropofagia vem sendo revisitada e segue no seu processo digestivo desde então, se transformando. O professor e antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2015), por exemplo, apresenta o perspectivismo ameríndio como forma de atualizar o impulso oswaldiano a partir da cosmovisão ameríndia, redimensionando a potência deste movimento que se remonta enquanto “alter-antropologia indígena”, traçada simétrica e inversamente à antropologia ocidental.

### 4.2.1 - A proposta do Laboratório

Neste movimento de criação do possível é que o laboratório “Corpolítico em projeções de corpo-voz” foi proposto: partiu da pesquisa sobre processos de criação em corpo-voz no atual contexto de crise político-econômico-sanitário mundial, numa esfera de micropolítica ativa. A partir daí, buscou ressignificar os suportes digitais enquanto espaço de criação possível contra o mal-estar que afetava corpos, transformando o processo criativo num acontecimento lúdico e potente. Seguindo na esteira das experiências anteriores no contexto político dos corpos em isolamento, mantivemos o diálogo com o pensamento da arte como âmbito de insurreição contra a cafetinagem de um sistema hegemônico opressor, seguindo os ensinamentos de Rolnik (2018), para quem nossas práticas, palavras e ações podem agir como ressonâncias dos afetos das forças do presente contra a asfixia própria a um contexto de desencantos.

Tomo também como referência a tradição ancestral Guarani de *afinação dos corpos a partir das vogais* como prática em que me inspiro, seguindo leituras e conhecimentos do autor e ambientalista Kaka Werá Jecupé (2020).

A partir destes atravessamentos, busco tecer uma escrita que enseje perceber o acontecimento poético e político da criação performativa proposta entre imagens, vozes e silêncios, num contexto de reterritorialização e assimilação de saberes, levando em consideração os corpos criadores, num processo afetivo-relacional.

A prática foi pensada em dois momentos, sendo o segundo dividido em dois movimentos, todos foram elencados como subitens do presente capítulo, em parênteses segue sua numeração correspondente sumário:

- 1 – “Afinação” do corpo-voz pelas vogais (4.2.1a.);
- 2 - Encontros em projeções (4.2.1b.)
  - Imagens em projeção (4.2.1c.);
  - Corpos-vozes em projeção (4.2.1d.).

Necessário antes, uma breve conceituação sobre a ideia de corpo-voz, aqui abordada, e perseguida na prática proposta. Como já mencionado anteriormente, um dos intentos primeiros das investigações que engendraram este laboratório, é sugerir ações que facilitem a percepção de nossos corpos fora de um padrão colonizado, numa busca por narrativas amparadas em saberes que transgridam os atos de modelização de corpos perpetrados pela máquina colonial, ao longo dos séculos. Neste sentido, a busca pelos saberes ameríndios, no

esteio desta pesquisa, em sua elaboração conceitual e prática de criações em corpo-voz, uma vez que a tradição oral destes povos originários está amparada numa discursividade cosmogônica fundadora. A mítica Guaraní funda saberes que constroem o comportamento social fora da lógica ocidental, assim, por exemplo, a palavra e o corpo estão numa relação de intimidade indissociável: “de acordo com o modo Mbyá de conceber o mundo, é possível dizer que a história e a discursividade Mbyá são realizáveis, ou seja, fazem e produzem sentido, na medida em que se encontram presentificados nos mitopoemas” (BORGES, 1999.p.207). Há, assim, o corpo na palavra e a palavra no corpo, híbridos e indissociados como o corpo-vocal, que utilizo composto por dois substantivos unidos pelo hífen, na proposta pela composição destas duas instâncias de existência-percepção-criação.

Da mesma forma, Chamorro (2008) nos lembra das festas e banquetes sempre presentes entre os povos ameríndios, traduzidos como uma “experiência mística” do grupo e seu modo de existir na palavra - não apenas dita e/ou ouvida, mas a palavra materializada nos corpos. Esta referência ancestral nos remete, ainda, à ideia de uma subjetivação antropofágica, muito cara aos processos criativos ora desenvolvidos:

A inspiração da noção de antropofagia vem da prática dos índios tupis que consistia em devorar seus inimigos, mas não qualquer um, apenas os bravos guerreiros. Ritualizava-se assim uma certa relação com a alteridade: selecionar seus outros em função da potência vital que sua proximidade intensificaria; deixar-se afetar por estes outros desejados a ponto de absorvê-los no corpo, para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento”. (ROLNIK, 2020, p.02)

A inspiração na ancestralidade dos povos originários conduz, nesta investigação, o processo de contra-colonialidade de saberes conclamados como “possibilidade de uma convivência mais harmoniosa entre os diversos povos e sua confluência de interlocução” (SANTOS, 2015, p. 19). O interesse por esta ancestralidade invisibilizada por um processo colonizatório se inscreve numa abordagem artística que nos convida a “desaprender” padrões epistemológicos, buscando nossas referências de conhecimento, nosso estado de festa e jogo como alternativa a um modelo de vida capitalístico patologizante e apocalíptico.

Acho importante destacar que revisitar esta ontologia antropofágica enquanto trilha de um processo de subjetivação artística não se refere a uma construção exclusivamente brasileira ou tropical num sentido identitário, sendo, antes, um princípio geral de reconhecimento e valorização de subjetividades plurais:

É óbvio que não se trata, aqui, de estabelecer um quadro classificatório de cartografias do desejo por regiões geográficas, nem de enaltecer os trópicos. As subjetividades no Brasil, como em qualquer outro lugar, se constituem na tensão entre modos de vários tipos. (ROLNIK, 2000. p.461).

Embora partindo de uma percepção territorializada dos afetos na produção dessas subjetividades, é preciso atentarmos para que a busca por estes processos de subjetivação aconteça no esteio mesmo da heterogeneidade proposta por Rolnik (2000) enquanto “vacina” contra a tendência dominante da homogeneização e não como imagem estereotipada que alimenta o consumo voraz de figuras identitárias.

### *Técnicas Utilizadas*

Assim, o primeiro momento do laboratório – a “Afinação” bebe na sabedoria ancestral dos povos Guarani, de que nos fala Jecupé (2020) e entende o corpo como um instrumento que precisa ser afinado para transmitir a sabedoria da alma, o *ayvu*. Como nos conta este autor indígena, que divulga em seus trabalhos e contações as tradições de seu povo, para os Tupuguaçu - de onde descendem os povos Tupinambá e Tupy-guarani - o espírito está para a música (fala sagrada, *ñe'ẽ -porã*), assim como o corpo está para uma flauta (*u'mbaú*), que deve estar afinada para expressar o *avá* (ser-luz-som-música) que tem morada no coração. E a proposta desta “Afinação” se dá através da vibração dos sete *angá-mirins* (as vogais) no corpo físico, que transmitem o *ayvu*.

Então, neste momento inicial, a proposta era escrevermos as sete vogais de trabalho em pedaços de papel e as sorteamos. As vogais escolhidas aleatoriamente fariam vibrar e afinar nossos corpos projetados em encontro virtual na tela do *Zoom*. O projetor digital situado na sala do meu parceiro de ação projetava minha imagem na parede de sua sala; por sua vez, a imagem dos nossos corpos era filmada pela plataforma onde gravamos a performance e, posteriormente, extraímos as fotos a partir da filmagem realizada pelo próprio *Zoom*. A captura das imagens deu-se a partir do *Adobe Premiere Rush*, um aplicativo utilizado para a edição de fotos e vídeos que nos permite a configuração da captura de frames por segundo.

Em conversa posterior com meu parceiro neste laboratório, pedi-lhe que contasse um pouco sobre a experiência vivenciada a partir de suas expectativas, de sua percepção das técnicas em fotografia, a partir, portanto, de suas percepções.

Realizar uma performance corpo-vocal, em parceria, porém, fisicamente distante. Esse foi o desafio. Como fazer isso acontecer? A resposta veio quase que de forma irrefutável: usando uma videoconferência. Digo irrefutável porque estávamos no auge da pandemia da Covid-19 e as *lives* proliferavam desenfreadamente e, naquele momento, era o que tínhamos em mãos



literalmente já que tanto no Brasil quanto em Portugal estávamos em situação de *lockdown*.

Pra fazer isso acontecer, não só eu mas também Luciana, deveríamos ter uma boa experiência com os aparatos tecnológicos, programas profissionais para edição do material, domínio do processo de captura das performances e esta lista só ia crescendo. É óbvio que nenhum dos dois jamais tinha passado por algo parecido antes, então assim foram os preparativos:

Uma semana antes da data que havíamos combinado para fazer a performance, fiz uma simulação projetando uma foto da Luciana em minha parede – foto essa que ela havia me enviado justamente enquanto ela fazia alguns testes com o celular precário, porém eficaz - e ao projetar em tamanho real tentei interagir intervindo na cena com o meu corpo em busca de um alinhamento dos corpos: o meu físico e o dela imagético. E deu certo. Ensaio, *check*. (FRANCO, 2022)

Dias depois, chega o momento do experimento. Peguei meu projetor, montei num suporte o mais distante possível da parede, posicionei a câmera fotográfica ao lado do *laptop* e o celular um pouco mais à frente num pequeno tripé. Esperamos cair a noite no Brasi, pois o único lugar viável no meu apartamento para projetar a imagem da Luciana em tamanho real na parede era a sala e justo nesse cômodo não tinha cortina *blackout* para cortar a luz. E eu precisava de um ambiente escuro. Através de mensagens trocadas por celular nos avisamos que estávamos prontos. Acessamos a videoconferência: eu via laptop e também pelo celular, ela pelo celular e pelo tablet. Quando ambos aparecemos nas telas foi que tomei a real noção da dificuldade que seria fazer a captura pela câmera, pelo celular e pelo zoom tudo ao mesmo tempo sem que o eco (tanto visual, quanto auditivo) estivesse presente. Demoramos uns bons minutos quebrando a cabeça, mudando configurações nos aparelhos de captura até que conseguimos resolver esses problemas, que aconteciam dos dois lados do processo. Levamos tanto tempo decifrando essas charadas que gastamos os 40 minutos que tínhamos de acesso pra uso na plataforma de videoconferência. Voltamos para as mensagens via celular, solicitamos uma nova sessão na plataforma e fizemos login.

Ligo eu novamente a câmera digital, posicioneo o celular à frente do laptop, aperto rec em ambos e clico em “gravar” no *Zoom*. Ok, tudo rodando e gravando. “Agora sim podemos fazer um teste valendo”, disse eu pra Luciana. “Certo”, responde ela. Eu não sabia o que ela iria propor, só sabia como íamos tentar fazer acontecer. (FRANCO, 2022)

**Foto 21: Foto tirada por Luciana Lucena**



**Foto 22: Junior Franco em testes de projeção**



À esquerda: foto tirada por Luciana Lucena do aparelho celular Samsung Galaxy A52s ; à direita e abaixo Junior Franco em testes de projeção. Fotografia capturada pelo celular Xiaomi Mi9 versão SE. Data: 2021. Fonte: Arquivo pessoal

Foto23: Junior Franco em testes de projeção 2



Foto 24: Junior Franco em testes de projeção 3



Junior Franco em testes de projeção. Fotografia capturada pelo celular Xiamoi Mi9 versão SE.  
Data: 2021. Fonte: Arquivo pessoal

#### 4.2.1a. *Afinação do corpo-voz pelas vogais*

Iniciamos, então, o processo a partir do primeiro momento proposto: a “Afinação”. Junior então sorteou a *angá mirim* “A”, que se localiza no coração e simboliza o encontro entre os meios externo e interno, sem um elemento da natureza correspondente. Minha *angá mirim* foi a “U”, localizada na altura do umbigo, simbolizando o movimento e o elemento água. Jecupé (2020) explica o que venha a ser *angá mirim* para os Guarani:

Compreendendo o ser um *tu-py*, um som-de-pé, os antigos afinavam o espírito a partir dos tons essenciais do ser, tons que participam de todos os seres. Os tons essenciais que formam o espírito são o que a civilização reconhece como “vogal”. Cada vogal vibra numa nota do espírito que os ancestrais chamavam de angá mirim, que comportava o *ayvu*, estruturando o corpo físico. São sete tons, e quatro deles referem-se aos elementos terra, água, fogo e ar, coordenando a parte física, emocional, sentimental e psíquica do ser. E três desses sons referem-se à parte espiritual do ser. Eis os tons *ÿ* (uma espécie de “*u*” pronunciado guturalmente), *u* (vibrando da mesma maneira que o “*u*” da língua portuguesa), *o*, *a*, *e*, *i* (vibrando da mesma maneira que na língua portuguesa) e, por último, o som “insonoro”, que não se pronuncia, mas que, na antiga língua abanhaenga, mãe da prototupi, se pronunciava unindo aproximadamente os sons mudos de *mb*, gerando palavras como *Mbaekuaa*, *Mboray* (“sabedoria” e “amor”, respectivamente). (JECUPÉ, 2020, p. 33-34)

Com o auxílio do violão, eu o convidava a vocalizar. Ele, como fotógrafo, é um artista da imagem, então, com a fricção deste encontro, meu chamado era para uma projeção vibrátil e imagética dos nossos corpos-vozes. Sem querer interferir na sua trajetória de modo incisivo, apenas peço para que ele observe seu corpo-voz como um ressonador em sua totalidade. Diferentemente dos laboratórios realizados sem o aparato da tela e da imagem em projeção, tínhamos de lidar com um espaço previamente demarcado com fita crepe (como se faz na cena presencial) que se apresentava então extremamente reduzido, muitas vezes, contrapondo-se à necessidade de expansão que o movimento sugerido pelo *angá mirim* nos propunha. Se por um lado, esta proposta da “Afinação” a partir das vogais, apresenta a possibilidade do diálogo com emoções em fluxo a percorrer e animar o corpo-voz, por outro, a realização da mesma, sob este formato, amplia a consciência do fluxo-corpo-voz-espço, numa dinâmica porosa e contínua.

Esta “Afinação” é um chamado para que o corpo-voz se disponha e se proponha à ação, coloque-se em jogo, em risco. Dialogando com o pensamento de Rolnik (2018) temos uma bússola ética do desejo, cuja agulha aponta na direção da vida e da insistência em persistir, perseverar nos projetos pessoais e coletivos. Esta bússola pende no sentido da criação e do acontecimento, apesar do sistema hegemônico que cafetina as existências, se apropriando indevidamente destas forças criadoras. Gosto desta imagem da autora de uma bússola ética como metáfora de um senso pessoal que nos direciona aos nossos querereres, antes que sejam manipulados pelo sistema dominante. Porém, entusiasta da perspectiva topológica do conhecimento, vejo-me impelida a fazer a crítica desta imagem uma vez que a bússola está a apontar para o Norte como a direção-referência a partir da qual todas as outras serão derivadas ou “norteadas”.

A ideia, portanto, de afinar o corpo-voz é deixar que o *corpólítico* espacialize-se, abra frestas e/ou poetize-se a partir dos acontecimentos do entorno. A “Afinação” engatilha este *corpólítico* ao movimento criativo como sutil forma de insurreição:

É preciso resistir no próprio campo da política de produção da subjetividade e do desejo dominante no regime na sua versão contemporânea - isto é, dominante em nós mesmos -, o que não cai do céu, nem se encontra pronto em alguma terra prometida. Ao contrário, este é um território que tem de ser incansavelmente conquistado e construído em cada existência humana que compõe uma sociedade, o que intrinsecamente inclui seu universo relacional. (ROLNIK, 2018, p. 36).

Então, a proposta da “Afinação” pela vocalização é a convocação para que o *corpólítico* se materialize por meio de seus afetos e de uma corporeidade vocal, perseguindo um movimento criativo que acreditamos tratar-se de uma forma de reapropriação da potência vital embaçada pelo que Rolnik (2018) compreende como o inconsciente colonial capitalístico. Através da capacidade pessoal-sensorial-sentimental-cognitiva ela acredita sermos capazes de engendrar modos de existência articulados a partir dos saberes-do-corpo, confrontando a versão de nossas existências de que se vale o modo de produção capitalista ao assenhorar-se de uma política do desejo.

É nisso que reside o veneno da micropolítica imanente à cultura moderna ocidental colonial-capitalística. Seus efeitos tóxicos são a separação da subjetividade de sua força pulsional de germinação: estanca-se a potência desejante de criação de mundos nos quais se dissolveriam os elementos da cartografia do presente em que a vida se encontra asfíxiada. (ROLNIK, 2018, p.76).

Na busca por nos assenhorarmos da liberdade dos nossos corpos e impulsos criativos, desenhamos a ideia deste laboratório, em especial deste momento da “Afinação”, como um disparador do percurso criativo enquanto acontecimento *corpólítico*. Nesta *poiesis*<sup>51</sup> a partir da sonoridade das vogais, improvisávamos breves células melódicas, que acontecem no esteio de um corpo livre, que pode “ver com olhos livres”<sup>52</sup>, cantar e contar com a palavra livre. A partir deste movimento de respeito e manutenção da potência vital, o convite do corpo-voz à ação é uma possibilidade de driblar aos efeitos do inconsciente colonial-capitalístico. Em conversa com Júnior, depois do processo, pedi que desse suas impressões sobre nosso laboratório:

A sensação que eu tive quando a Luciana me chamou para continuarmos nosso trabalho, mesmo à distância, foi de uma surpresa muito feliz. Porque o isolamento continuava, a gente

<sup>51</sup> Utilizamos aqui *poiesis* como palavra-abrigo para movimentos criativos. Do grego (*ποίησις*) é utilizada por Platão (2019) em O Banquete com a mesma etimologia de *poiêtês* que têm raiz comum ao verbo *poieo* (*ποιεω*) que significa fazer.

<sup>52</sup> Manifesto Antropófago publicado por Oswald de Andrade na Revista de Antropofagia, Ano1, maio de 1928.

não teria condição de estar em contato nem tão cedo, no entanto, a inquietação por criar é contínua. Nós já havíamos tentado alguns editais este ano, publicamos em redes sociais trabalhos antigos, mas a pulsação criativa permanece. Então o laboratório foi este lugar de reinvenção e de redescoberta porque tinha um apelo muito sutil para que a voz estivesse ali no corpo, nas imagens que estavam acontecendo na tela e isto para mim é um lugar que eu não visito com frequência.<sup>53</sup> (FRANCO, 2021)

Considere-se que o nome “Afinação” foi mantido em conformidade à referência utilizada por Jecupé (2020), não se tratando aqui de uma tentativa para tecer relações com os processos de afinção vocal dos estudos de canto musical das escolas ocidentais que se guiam pela ideia de “reprodução de alturas de notas isoladas” (MORETI; PEREIRA; GIELOW, 2011, p. 01). Vale lembrar que nas sociedades de discursivização oral, como os Guarani Mbyá, a “Afinação” pode ser entendida a partir do conceito da palavra-alma<sup>54</sup>. Esta referência remete a um equilíbrio intrínseco entre corpo e espírito. Espírito aqui compreendido a partir da cosmogonia Mbyá, inspirada na ideia do regresso à Terra sem Males, lugar onde perdura toda a abundância e divindade. Embora esta cosmovisão possa ser compreendida a partir de uma dualidade apocalíptica, o equilíbrio entre corpo e espírito acontece a partir dos ritos que friccionam estas duas instancias<sup>55</sup>.

Nossa experiência seguiu-se, ainda neste momento da “Afinação”, com a experimentação de outras *angá mirins* no encontro de nossos corpos-vozes especializados. Vale destacar que cada vogal é um chamamento específico com suas vibrações e lugares de reverberação e ressonâncias no corpo e no espaço.

Partindo da compreensão de que os processos de criação em narrativas corpóreo-vocais para a cena são orgânicos - aí implicados todos os seus recursos sensíveis e afetivos, neste experimento, procurei instigar no meu parceiro de criação o desafio da palavra a partir do silêncio das imagens que nossos corpos projetavam; A partir do lugar habitual de criação em composições estáticas para fotos que ele frequenta enquanto fotógrafo que também modela,

---

<sup>53</sup> Entrevista com Júnior Franco realizada por videoconferência em 01 de julho de 2021.

<sup>54</sup> Graciela Chamorro (2008) explicando a tradução do termo *ñe'ẽ* do guarani para o português e sua relação entre mito, religiosidade e cultura, dispõe que: “...alma e palavra podem adjetivar-se mutuamente, podendo-se falar em palavra-alma ou alma-palavra, sendo a alma não uma parte, mas a vida como um todo”. (CHAMORRO, 2008.p.58).

<sup>55</sup> Em sua tese, Borges (1999) explica que “o sujeito mbyá vê-se compelido a mover-se dialeticamente entre as duas antinomias (céu/terra; indivíduo/sociedade), a partir das quais, estando preso entre dois mundos de interesses antagônicos, opera uma síntese que á a sua própria condição histórica de existência. Assim, se a sociedade Guarani mbyá finca-se na realidade mundana, que por sua vez, impede a migração em busca da Terra Sem Males, o indivíduo mbyá, nega-se a buscar a realidade da dimensão divina. E assim, se seus pés estão presos ao chão e é preciso dançar/cantar para os libertar, seus olhos e sua fala dirigem-se para os deuses.” (BORGES, 1999.p.271).

trouxemos a energia do corpo isolado e solitário durante a pandemia para que contasse, cenicamente, seus atravessamentos e clausuras. Antes de iniciarmos o processo de “Afinação” com a vibração das *angá mirins*, apenas lhe sugeri que trouxesse para a ação seu corpo-voz cotidiano e que percebesse sua expansão a partir dos movimentos de ressonância que a “Afinação” poderia lhe proporcionar. Eu não estava ocupando um lugar de condutora do processo, mas lançando convites a partir da movimentação dos nossos corpos-vozes no espaço (que se encontravam em som e imagem projetada).

**Foto 25: “Afinação” de imagem em projeção**



Afinação/ imagem capturada pela tela do computador, expondo a barra de ferramentas do notebook utilizado para a filmagem do vídeo gravado na plataforma *Zoom*. Em primeiro plano: Junior Franco; Em imagem projetada: Luciana Lucena; Data: out/2021. Fonte: Arquivo pessoal.

Foto 26: Sorteio das *angá-mirins*



Sorteio das *angá-mirins*/ imagem capturada pela tela do computador a partir da tecla *PrintScreen* em filmagem do vídeo gravado na plataforma *Zoom* Em primeiro plano: Junior Franco; Em imagem projetada: Luciana Lucena. Data: out/2021. Fonte: Arquivo pessoal.



Foto 27: Afinação com violão



Afinação com violão/ imagem capturada pela tela do computador, expondo a barra de ferramentas do notebook utilizado para a filmagem do vídeo gravado na plataforma *Zoom*. Em primeiro plano: Junior Franco; Em imagem projetada: Luciana Lucena. Data: out/2021. Fonte: Arquivo pessoal.

#### **4.2.1b. Encontros em projeção**

O momento a seguir, divide-se em duas partes: 1º movimento: que acontece com a criação livre de formas corpo-vocais a partir da escuta de áudios extraídos de vídeos aleatórios do IGTV, num dia qualquer, em junho/2021 e montados previamente em formato de vinheta sonora para o processo. Não me preocupei em registrar de quem eram as contas digitais que surgiam randomicamente na tela do celular. Possivelmente algumas celebridades digitais, “formadores de opiniões” que eu, particularmente não conhecia. Posteriormente estes áudios foram editados num único arquivo sonoro que foi reproduzido neste momento do processo; O 2º movimento: segue a mesma criação espontânea de formas corpo-vocais, a partir da escuta. Este áudio, no entanto, foi um pequeno texto que gravei ancorado na ideia corrente da contagem dos dias que, na altura se fazia dos dias em isolamento. Era uma espécie de contagem não necessariamente regressiva, sendo que tampouco sabíamos se nos levaria ao fim da pandemia ou ao seu agravamento.

#### **4.2.1c. 1º Movimento: Imagens em Projeção**

Seguem fragmentos transcritos do primeiro áudio<sup>56</sup>:

*“Ele é o amor da minha vida. Eu sou o amor da vida dele” [...]*

*“Muitas perguntas...sobre as Crianças serem bilingues aqui em casa, né? O Jack e o Noah... Eu recebo esta pergunta pelo menos uma vez por semana [...]*  
*som de teclas*

*“Oi, gente! Oi, gente! To esperando...Oi, todo mundo...” [...]*

*“Boa noite! Tem alguém aí? Estamos ao vivo, diretamente!! Ao vivo e a cores!” [...]*

*“Orem muito, pois a pandemia cresce desenfreada”. [...]*

*“A live que a gente vai fazer aqui é sobre a cannabis medicinal”*

---

<sup>56</sup> Como explicado anteriormente, as transcrições que se seguem optam por uma escolha conceitual-estética que privilegia a polifonia atravessada destas práticas virtuais que vieram a formar um corpo-voz cênico. Por outro lado, as tecnologias associadas às mídias sociais ganharam novos status em função da pandemia, projetando-se como possibilidade expressiva a partir da ausência dos corpos. Esta forma de transcrição, junto às epígrafes de costura e as citações de conversas no âmbito das mídias sociais que primaram pela diversidade de fontes em sua transcrição foram aprovadas pela banca examinadora que avaliou a presente tese. Visto que elas não cabem como citação, são transcrições de corpos performáticos, do processo de geração de um corpolítico atravessado por multiplicidades.

O áudio apresentado não pretendia ser encenado. Propus ao meu companheiro de experimento (que o estaria ouvindo pela primeira vez), que deixasse seu corpo perceber todas as hipóteses de convite ao movimento-ação, inclusive o som que poderia convidar o corpo-voz a quaisquer movimentos. Eu conhecia o conteúdo sonoro, portanto, para mim não se tratava de novidade, mas de proposta-convite ao meu parceiro, cuja imagem compunha um acontecimento espaço-sonoro-performativo.

As formas de corpo-voz propostas a partir do encontro das nossas projeções transcorriam do percurso desta escuta ativa e engendravam figuras projetadas que naquele momento se movimentavam no espaço cênico delimitado pelo desenho de luz e fitas crepe.

O segundo apontamento do programa performativo feito como proposta, e não como regra a ser seguida estritamente, seria de utilizarmos objetos que se encontravam no entorno, no uso diário, e, com os quais poderíamos interagir, compondo situações diversas dos habituais e/ou criar possíveis extensões do nosso corpo em movimento de espaço e som. Assim se deu com uma manta que Junior tirou do sofá da sua sala e permitia contato sugerido com a minha projeção corpórea em sua parede; assim se deu também com meu violão que, a partir de sua materialidade sonora, criava elos entre corpos separados no espaço e que teciam um diálogo de corpo-som.

**Foto 28: Performando o corpo-espaço 1**



Performando o corpo-espaço com objeto de uso cotidiano. Junior Franco e Luciana Lucena. Data: out/2021. Fonte: Arquivo pessoal

**Foto 29: Performando o corpo-espaço 2**



Performando o corpo-espaço com objeto de uso cotidiano. Junior Franco e Luciana Lucena. Data: out/2021.  
Fonte: Arquivo Pessoal

#### ***4.2.1d. 2º Movimento: Corpos-vozes em projeção***

O primeiro movimento do *Encontros em Projeção* durou trinta minutos, conforme acordamos e era quase a totalidade do tempo disponível para gravarmos a prática na plataforma do *Zoom* que utilizávamos no formato de não assinantes. Iniciamos o segundo movimento seguindo, portanto, a mesma proposta de liberdade criativa, apenas atentando a algumas exigências técnicas do formato utilizado, como o respeito aos enquadramentos e a dinâmica sonora de intercalar sonoridades, uma vez que a plataforma não permite a escuta e captação polifônica, como já mencionado anteriormente.

Enquanto Junior se posicionava no centro do seu espaço, que não à toa, era também sua sala, eu, do meu lado, iniciei a reprodução do segundo áudio que transcrevo a seguir, e programei para que tocasse três vezes sequenciadas.

Eu tô grávida, é ...

Cento e dezesseis semanas e uns dias<sup>57</sup>...

Eu nem sei a previsão, viu?

Do jeito que as coisas vão...

Ah! Mas quando chegar a hora eu vou chamar os amigos todos... Vai ser...

FORA BOLSONARO / FORA BOLSONARO GENOCIDA / BASTA / TODOS CONTRA A BARBÁRIE/ ELE NÃO / BASTA / 3J CONTRA BONSONARO / EMPURRA QUE ELE CAI / FORA GENOCIDA / TODOS CONTRA O FASCISMO / ARTISTAS CONTRA O FASCISMO / VACINA BRASIL / EMPURRA QUE ELE CAI / CPI DA CORRUPÇÃO / 19J FORA BOLSONARO / FORA BOLSONARO...

O áudio foi gravado no meu estúdio caseiro, onde usualmente realizo locuções publicitárias, ao modo como o sistema capitalista de consumo costuma entoar seus produtos e serviços. Utilizei o equipamento habitual que disponho para as gravações profissionais: um microfone condensador *Stc-2 Sontronics*, acoplado à placa externa de áudio *Presonus Audiobox iTwo*, conectada ao notebook, onde utilizo o programa de gravação da própria placa, o *Studio One*, versão 5. Não havia um texto escrito previamente. Havia, sim, o (pre)texto da ansiedade, da angústia, da tristeza germinantes há aproximadamente 120 dias de pandemia, à altura, e uma “cola” das *hastegs* mais utilizadas nos últimos protestos nas redes sociais contra o governo, em especial à figura negacionista e truculenta de Jair Bolsonaro. O breve texto que segue foi transcrito a partir da gravação. Coloquei-me diante do microfone, entretanto, com a sensação de nó na garganta, gravei e depois submeti o texto a alguns efeitos de edição sonora<sup>58</sup>, considerando a ambiência espaço-voz.

Nossa prática se compunha de pequenos silêncios, mas, principalmente, de uma escuta que nos remetia aqueles dias de isolamento na solidão polifônica de vozes que se projetam na perspectiva de alternativas a um tempo que se anuncia em receios apocalípticos. E aqui, reforçamos a ideia de que buscamos inspiração no devir artístico dos povos ameríndios, não apenas na técnica de “Afinação” do corpo-voz com as vogais, como, principalmente na condução do processo sob esta perspectiva que potencializa o corpo-voz como fio condutor de cotidianidades e de toda a poética nela e por ela engendrada.

<sup>57</sup> Esta era a contagem de dias da pandemia e o consequente isolamento na altura em que se deu o experimento.

<sup>58</sup> Conteí com a inestimável parceria do amigo e técnico de edição Marcelo Crisafuli que utilizou efeitos de *reverb* e *delay*.

Durante a prática, em algumas ocasiões, senti que o foco de um movimento se perdia (talvez pela preocupação com a conexão do *Zoom*, talvez, no meu caso, por estar há tempos sem experimentar a contracenar e, no caso do Junior, era a primeira vez que ele se propunha a um exercício de corpo-voz em performance. Talvez porque estávamos mesmo num momento de estagnação de nossas potências vitais). Estas breves fugas chegavam com a sensação de que o movimento que começávamos a desenvolver, de repente se descolava de forma despropositada dos nossos corpos. Em outros momentos, corpo-movimento-som conseguia encher nossos espaços (considerando, claro, também o espaço digital que se nos atravessava).

Chamou-me a atenção neste segundo movimento o fato de Junior apresentar uma escuta aparentemente centrada numa cognição mais racionalizada, como se, pelo fato de estar percebendo o som em forma de linguagem verbal precisasse, talvez, responder também verbalmente. Entretanto ele arriscava poucos movimentos vocais (mesmo durante a “Afinação”). Em conversa imediatamente após o experimento, ele comentou sobre a dificuldade em ações vocais, uma vez que aquilo era uma experiência nova para ele, apegando-se muito aos silêncios como lugar de maior conforto. Aqui chamo a atenção para o fato de que me referi a ação vocal apenas para criar um destaque em relação a um estranhamento ocorrido durante a prática e que, possivelmente, acontece porque insistimos em separar, ainda que inconscientemente corpo x voz. Por isso a insistência em conceituar a performance como corpóreo-vocal e, buscar ações que fluam livres destas dicotomias.

Outro aspecto que não passou despercebido na nossa conversa após o experimento foi o direcionamento do olhar. Assim, como nas criações da residência remota com o grupo *Ponto de Partida*, havia a hesitação de para onde direcionar o olhar na busca do jogo de cena. Neste caso, inclusive, tínhamos como leque de opções: olhar em direção ao corpo projetado na parede com o qual buscávamos conexões<sup>59</sup>, ou à tela que captava o espaço onde havia o encontro entre corpo (do Junior) e da (minha) imagem projetada. Como eu não tinha a projeção do meu parceiro na minha sala, buscava criar interações a partir da visualização da imagem exibida na tela do *tablet* que estava mais à minha frente e, mais a seguir, no ângulo previamente estabelecido para o enquadramento, o *notebook* gravava o exercício. Portanto, nesta prática, diferentemente do que aconteceu nas cenas construídas com o grupo *Ponto de Partida*, não definimos marcações, ações e, conseqüentemente, sabíamos que nossos olhares seriam flechas perdidas a buscarem alvos de pouso quando performavam. E a sensação, muitas vezes, era de

---

<sup>59</sup> A parede como tela de projeção de imagem era apenas a da sala do Junior, uma vez que ele tinha o projetor. No meu caso, esta projeção era percebida pela tela do computador

um olhar que passava de raspão nas coisas ao entorno, fossem físicas ou remotas. Nos deslocávamos numa dimensão em que nossos olhares voavam e pousavam apenas quando achavam lugar de pouso. O mesmo se dava com a voz, que para se lançar, precisava escutar os sinais sonoros que a plataforma digital nos trazia, tantas vezes com *delay* ou interrupções (possivelmente fruto de breves falhas de conexão da internet). E se novamente falo de voz, fora do conceito de corpo-voz aqui proposto, é no sentido de buscar compreender nossas fragilidades e seus desdobramentos na prática.

De todo modo, colocarmo-nos à disposição deste laboratório num contexto de isolamento e paralização de atividades, foi mais uma oportunidade de criar com o corpo-voz, ampliando espaços possíveis para além da tela bidimensional do computador e buscando revitalizar nossa potência vital. Pudemos transmutar afetos de angústia em movimento, dança e som, percebendo a ação a sutil do corpo-voz na esfera micropolítica. Embora a política do contexto impregnasse nossos cotidianos e, conseqüentemente, tenha sido gatilho de nossas ações neste laboratório, lembramos que estamos atuando numa esfera interrelacional, e que vai ganhando proporção quando aposta em ações que se materializam em *poiesis* decoloniais, que desmancham sutilmente os efeitos da sujeição ao inconsciente colonial capitalístico e promovem a desobediência de corpos que carnavalizam. Afinal o carnaval inverte a lógica da dominação, borra hierarquias – de corpos, espaços e sentidos, subverte tabus, desnormaliza territórios. Inclusive, territórios digitais carregados de algum proselitismo, seja do consumo mercadológico, religioso, político... Nossa proposta era transverter estes sentidos em música para que os corpos dançassem e cantasse e contassem sobre seus medos, anseios e silêncios.

#### ***4.3. A corpolítica da nudez***

No lastro deste processo contínuo de enfrentamento decolonial, gostaria de destacar, ainda, outro aspecto que considero importante sobre o laboratório, que é a opção de atuarmos projetando a nossa nudez. “A arquitetura do corpo é política” como afirma o filósofo Preciado (2014, p. 31). Já falamos que a insurgência micropolítica acontece através do corpo enquanto via de acontecimentos. Percebendo o corpo como nossa maior potência criativa, em signos e subjetividades, este experimento idealizado com a nudez, quer incitar o diálogo sobre a necessidade de enfrentamento a uma normatividade colonizadora que vestiu nossos corpos, tentando apagar nossos rastros no entendimento de seu processo civilizatório. Processo este que associou a nudez exclusivamente à sexualidade, criando sobre ela padrões de consumo e, portanto, de controle e poder.

Estamos falando sobre a exposição de um corpo-voz em sua nudez, o que não se trata de uma banalidade, mas de uma opção simbólica pretendida enquanto armadura de enfrentamento numa poética corpórea contínua de retomada epistemológica. Falar da nudez não é banal mesmo quando pretende ser banal. Projetar a nudez, nesta prática, é uma opção de resistência frente a perspectivas que buscam extrair do corpo sua potência vital criadora.

A partir da segunda metade do século XIX corpos nus ganham os holofotes em reivindicações por se exporem num misto de fragilidade e subversão, sacralidade e profanação de valores em protestos que, de uma forma ou de outra, percebem a potência de sua nudez. E se o leque de grupos ativistas em atuação macropolítica que se valem deste recurso é enorme como, *Slut Walk*, *Femen*, *A Marcha das Vadias*<sup>60</sup>, o PETA<sup>61</sup>, *Los 400 Pueblos*<sup>62</sup>, só para citar alguns, as pautas por que reivindicam são ainda mais vastas. Há ainda as performances artísticas como as instalações de multidões do fotógrafo norte-americano Spencer Tunick ou as famosas britânicas *Garotas do Calendário*<sup>63</sup>, há o artista chinês Ai Weiwei que publicou sua foto nu, junto a modelos e, ainda, celebridades renomadas, que abraçando alguma causa, valeram-se tantas vezes da nudez como protesto. Mais recentemente uma bandeira de destaque da nudez política tem sido a luta pelo direito à exibição de corpos “reais”, principalmente corpos<sup>64</sup> que querem se mostrar longe das exigências estéticas do mercado que válida ou invalida a nudez feminina.

O tema da nudez dos corpos é tão vasto quanto é meu interesse em suas possibilidades criativas e investigativo-conceituais. Mas aqui, neste laboratório, apesar das tantas possibilidades que saltam aos olhos quando começamos a dialogar com as muitas camadas que transversalizam a nudez política, é importante atentarmos à performatividade realizada a partir de um recorte de uma política da nudez.

Para discorrer sobre o que num primeiro momento pode aparentar mais uma firula conceitual, reporto-me novamente a Rolnik (2020) quando questiona o papel da arte na

---

<sup>60</sup> O coletivo *Femen* surge na Ucrânia em 2008; *Slut Walk* surge em 2011 no Canadá, originando a versão brasileira do grupo *Marcha das Vadias*. Os grupos, com suas demandas e recortes específicos, reivindicam pelos direitos e liberdades feministas.

<sup>61</sup> ONG fundada em 1990 que, ao longo de 30 anos de atividade convocou celebridades para tirarem suas roupas como protesto à utilização de peles de animais em coleções de modas.

<sup>62</sup> Grupo de camponeses mexicanos que iniciou seus protestos munidos da ideia de que o corpo seria sua única e potente arma.

<sup>63</sup> O grupo de senhoras da associação de donas-de-casa de *North Yorkshire*, alterou o calendário tradicional com fotos nuas, dando origem ao filme *Calendar Girls*, dirigido por Nigel Cole (Reino Unido, 2002).

<sup>64</sup> Invoco aqui o pensamento de Butler (2018), para quem o gênero se propõe enquanto ser performativo, propondo uma identidade que se põe a ser: “Assim, o gênero é sempre um fazer, ainda que não um fazer de um sujeito que se possa dizer preexistir o acto” (BUTLER, 2018, P.92). Assim, o que a autora defende não é a identidade de gênero, senão a expressão de gênero constituída por sua performatividade.



resistência ao abuso do sistema colonial capitalístico e sugere que, pelo fato de se tornar cada vez mais difícil o pensamento-prática acontecer sob uma perspectiva ético-estético-clínico-político, artistas tendem a transbordar as fronteiras de seus campos de atuação com a prática ativista – feminista, ecológica, antirracista, indígena, LGBTQIA+, enfim, borram fronteiras entre a arte e a existência, o que autora destaca ser diferente de uma arte política ou arte engajada. É neste ponto que venho, mais uma vez, fazer-lhe coro, cuidando para não criar a ideia panfletária da arte, o que talvez se aproxime mais da nudez política. Não sob um julgo hierárquico, mas porque estamos atuando numa esfera micropolítica, como já dito anteriormente. E embora, neste terceiro laboratório, a nudez seja uma opção estética, não se trata de uma nudez política<sup>65</sup> em sentido estrito, muito menos de uma banalização da nudez, mas sim de movimentos sutis de um corpolítico que se move em ações no sentido de proposições artístico-decoloniais. É esta política no sentido amplo e inevitável da existência de corpos plurais que perseguimos nesta prática. Por exemplo, quando citamos ações aqui já mencionadas como as “pílulas-manifestos”<sup>66</sup> disparadas em redes sociais em que a nudez era ancora para uma ideia a ser salvaguardada, utilizamos a nudez como (pré)texto de uma ideia pela qual protestávamos e para a qual queríamos atrair olhares, exatamente por termos consciência de que a nudez tem este efeito disruptivo na estrutura social. A nudez, neste caso, era uma isca para atingirmos uma ideia abraçada. Na ação proposta neste laboratório temos um corpo que atua politicamente exatamente quando naturaliza a nudez como um conhecimento ancestral, buscando naturalizar este processo ao acessar saberes que nos foram usurpados. Entendemos, assim, que no primeiro exemplo, temos uma nudez política. No segundo, temos um corpolítico em sua nudez, numa poética decolonial.

A associação entre nudez e ação do corpo-voz no contexto de decolonialidade pode não saltar aos olhos num primeiro momento. Investigar esta relação tem movido minhas práticas artísticas, no bojo das quais nasceu este laboratório. Criar a partir da nudez é uma busca por atuar na organicidade do corpolítico, despido, não apenas das roupas que carrega, mas do aparato conceitual que o paralisa numa hegemonia asfixiante.

Voltando muito no tempo, há mais de vinte anos, quando iniciei minhas práticas artísticas com a música, me apresentando em festivais de MPB ou cantando em bares, eu sentia uma necessidade íntima e profunda de cantar descalça com os pés no chão. Na altura eu não tentava justificar esta necessidade, apenas precisava que fosse assim. Os pés no chão era um

---

<sup>65</sup> Quando citamos ações aqui já mencionadas como as das pílulas-manifestos disparadas em redes sociais em que a nudez era ancora de uma ideia a ser salvaguardada, utilizávamos o corpo nu

<sup>66</sup> Ver anteriormente nota de rodapé número 9

ritual íntimo para que meu desempenho acontecesse feliz, inteiro. Era o que eu sentia. Houve eventos, cuja produção criou entraves, fosse porque estar descalça não compunha o figurino “adequado”, fosse porque eu poderia receber alguma descarga elétrica ao segurar o microfone sem um calçado que fizesse as vezes de isolante elétrico. Outras vezes, esta prática foi vista como idiosincrasia de artista, afinal, Maria Bethania cantava assim e fazia escola.

A necessidade de perceber o chão com os pés nus era muito semelhante à de sentir o espaço com o corpo totalmente liberto na prática do laboratório da “Afinação” com as vogais. Esta prática queria ser um exercício de ruptura. Precisávamos criar outras possibilidades, potencializando nossos corpos que se encontram, habitualmente normatizados no espaço digital. Poderíamos, então, propor heterotopias digitais<sup>67</sup>.

Só um corpo livre pode carnavalizar, transmutando pulsão de morte em alegria criativa, jogo de cena, corpos-vozes que se relacionam no processo de criação. Ao trabalhar sons guturais, por exemplo, não é inusual que atores e/ou estudantes<sup>68</sup> tenham dificuldades ou estranhamento nesta emissão, uma vez que não temos contato com a língua guarani em que esta sonoridade é habitual na vogal *ÿ*, por exemplo. Da mesma forma, não raro, o ator e/ou estudante se desconcerta com o silêncio ou com a exposição à nudez. Um corpo-voz despido expõe-se em suas verdades, afinal, “o que atropelava a verdade era a roupa” (Andrade, 1975).

Correlacionar a nudez ao pecado é, como sabido, uma herança cristã, contraída pelo nosso processo colonizador. Agamben (2009), citando um dos raros teólogos modernos que se debruçaram sobre o tema<sup>69</sup> nos traz que a nudez no sentido cristão do pecado, só acontece quando alguém se dá conta que está sem roupas e que isto significa pecado, portanto, algo porque se envergonhar. Neste sentido, haveria uma “transformação metafísica” que consistiria no desnudamento e nesta distorção de valores que conduziu à descoberta do corpo sob a percepção de sua nudez-pecado.

Os corpos carregam as cicatrizes de suas histórias e compreendê-las, revisitá-las e até esquecer-las, em dados momentos é parte deste processo de decolonização a que nos propomos. A carnavalização antropofágica da vida proposta por Oswald de Andrade vem neste sentido de uma transvaloração, despindo o pecado de que nos vestiram e transformando, assim, tabu em

---

<sup>67</sup> Michel Foucault (1926-1984), entre a década de 60/70 propõe o conceito de heterotopia compreendendo lugares que possam, a partir de suas múltiplas camadas, converter-se em espaços contra-hegemônicos.

<sup>68</sup> Teço estas observações a partir de minha prática como atriz-profissional ou pesquisadora docente em práticas recentes (estágio docente/UniRio. Turmas de Bacharelado em Atuação Cênica/2019).

<sup>69</sup> Erik Peterson, teólogo alemão, pesquisou a nudez sob comparativos teológicos em “Teologia da Veste” *in*. (ABAMBEN, 2009. P.74)

totem já que ele afirma categoricamente: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval” (ANDRADE, 1978, p.14).

É neste carnaval que buscamos a transmutação de valores que nunca nos couberam e que despimos para ficarmos mais potentes. A carnavalização antropofágica, que buscamos acessar na proposta do jogo criativo, inspira-se no devir artístico dos povos ameríndios, ancorada em um devir-criança, sob uma estética do esquecimento<sup>70</sup> e da experiência de um corpolítico: “O que atropelava a verdade era a roupa. O impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior” (ANDRADE, 1978. p. 14).

Pude perceber que no momento em que só havia meu corpo - ausente de outros corpos, pelo isolamento imposto por uma crise mundial – foi preciso comprimi-lo para dilatá-lo em espaços pequenos e possíveis. E este corpo só pôde acontecer, num processo criativo, ao acessar lugares de (re)conhecimento. Precisou despir-se para se encontrar e se reencontrar em outros espaços, com outras pessoas, em outros tempos e reinventar outras poéticas, reconhecendo outras-próprias formas corpolíticas.

Posteriormente à realização deste laboratório, tenho experienciado o momento da “Afinação” com os *angá mirim*, em processos de preparação de atores, gravação de áudios-livros e mesmo em grupos de pesquisa de que faço parte, e, penso tratar-se uma ferramenta potente, seja em processos artísticos ou pedagógicos, nas plataformas digitais em que tem sido necessário convocarmos nossa potência vital à ação criativa, da *corpolítica*.

Ainda sobre o experimento do laboratório “Corpolítico em Projeções”, penso que ele começou seu processo de germinação nas leituras de Rolnik (2021), referenciando a relação dos Guarani com a palavra-alma no texto *O que os Guarani nos ensinam sobre a micropolítica*. A autora nos lembra que “garganta” em guarani é *ahy’o* mas também *ñe’é raity*, que significa “ninho de palavras”. A importância das palavras é tal para os Guarani que, antes de lançá-las ao mundo, eles a gestam na garganta para, só depois, libertá-las para que germinem mundos:

Quando o desejo se deixa guiar por aquilo que lhe indicam os embriões de futuros, a germinação vai se completando num processo de criação até encontrar palavras, imagens, gestos, etc, que lhes permitam sair do ninho e voar para o mundo (ROLNIK, 2021. p.63).

---

<sup>70</sup> Sobre a estética do esquecimento pensamos com Lins (2006) em que o autor destaca o devir artístico dos povos ameríndios que se lastreia numa estética do esquecimento como modo de exorcizar a dor e recomeçar a partir desta potência do esquecimento. O esquecimento como arte não se refere, portanto à negação da memória ou do passado, mas de uma capacidade de transcendê-los.

**Foto 30: Encontros em Projeções 1**



Foto superior e inferior: Encontros em Projeções/ projeção capturada pelo Adobe Premiere Rush a partir do vídeo gravado pela plataforma Zoom. Em primeiro plano: Júnior Franco; em imagem projetada: Luciana Lucena.

**Foto 31: Encontros em Projeções 2**



Deste processo ético da pulsão da potência vital é possível tecer transfigurações de afetos, relações libertas das insígnias opressoras do sistema. É o que Rolnik (2020) entende por micropolítica ativa e que veio como fonte de inspiração para a composição do programa performativo neste laboratório, pretendendo reverberar por mais propostas artísticas sob a perspectiva do saber-do-vivo e da ativação dos afetos. Vivemos as urgências do tempo que nos circunda e nos engasgamos com este mal-estar que nos envolve nas esferas da macro e da micropolítica. Por isso, enquanto artistas buscamos modos de nos relacionar a partir de um imaginário liberto das amarras culturais da colonialidade e toda a crise do antropocentro que ela representa.

“...Suavemente pra poder rasgar  
Olho fechado pra te ver melhor  
Com alegria pra poder chorar...”  
(MEDEIROS; ZÉ, 1976)

O Laboratório Corpólitico em Projeções buscou uma íntima correspondência entre corpos isolados no espaço pela política de *lockdown* e também pelo tempo-espaço das digitalidades hegemônicas, tentando propor heterotopias digitais, com estas mesmas plataformas em usos diversos. No tempo-espaço preestabelecido para o acontecimento proposto, criamos leves fissuras, que almejam um dia ser rasgos no tecido das nossas realidades. Por estes caminhos sutis incitamos a descolonização do inconsciente, afinal, sem dúvida que a insurgência institucional é imprescindível para uma mudança de paradigmas, porém, “É preciso insurgir-se igualmente na esfera micropolítica dos regimes de inconsciente e do desejo que garantem ao sistema dominante sua consistência existencial, sem a qual este não se manteria em pé” (ROLNIK, 2021. p.70).

Quando deslocamos nossa escuta das redes sociais, trazendo-a em som e formas inusualmente propostas, convidamos nossos corpos e espaços a romperem cotidianidades habituais. Quando, também por estas *media*, disparamos pílulas-manifestos, tecemos um diálogo numa micropolítica possível, como a “palavra gestada na garganta” para ser lançada na expectativa de “fecundar mundos”.

Na percepção de Rolnik (2021) de como transmutar afetos e modos de existência ela nos conta que:

Os Guarani sabem que os embriões de mundo tensionam as formas em que a vida se encontra plasmada no presente. É que, sendo portadores de futuros, eles são o indício de que a vida se encontra plasmada no presente. É que,

sendo portadores de futuros, eles são o indício de que a vida está nos impondo a exigência de criarmos outros modos de existência (ROLNIK, 2021. p. 62)

O estranhamento que nos toma numa espécie de nó na garganta é a angústia por não acessarmos plenamente nossa condição de viventes, não respeitarmos nosso saber do vivo.

Na tradição Guarani toda palavra tem alma e toda alma precisa encontrar sua palavra. A doença e os processos em desequilíbrio acontecem exatamente pela separação destes dois entes. As palavras precisam ser gestadas na garganta para, só então serem lançadas, livres, ao mundo. As palavras precisam de um corpo liberto. Neste sentido a descolonização do inconsciente vem como possibilidade para transmutar valores e afetos, e assim, manter a potência vital nos corpos. A proposta da descolonização do inconsciente implica em esforços e ações contínuas no sentido de nos reapropriarmos da pulsão de vida encarnada no máximo de sua potência. Talvez, esta compreensão seja lastro para tornarmos nossas ações campos de forças no sentido de potencializar nossos corpos em prol de um imaginário livre do desejo cafetinado de um sistema distópico, despindo roupas e vestindo fantasias para simplesmente carnavalizar!

## 5. CONCLUSÃO

*Passarinho*

*Pequeninininho*

*Não cai do galho pequeno fanfarrão*

*(LUCENA, 2013)<sup>71</sup>*

A nossa tradição oral nos faz filhas ou netas ou sobrinhas de contadores de histórias. Eu sou filha de pai e mãe contadores de história. Nem por isso me tornei também uma. Antes, virei escutadeira. E essa é a melhor parte dos afetos parentais que carrego comigo, os que falam mais alto, ou os que escutam atentamente. Quem tem a lábria das histórias transforma uma ida ao banco ou ao mercado em verdadeira epopeia.

Anos atrás meu pai tinha saído, ali por perto de onde eles vivem até hoje e voltou muito pesaroso contando o caso do ninho que tinha caído da árvore, cuja mãe-sabiá não conseguira salvar o filhote, apesar de ter-se lançado em direção ao solo, seguindo o ninho nesta tentativa. Ele contava que a sabiá insistia com a cabecinha, virando a cria inerte de um lado para o outro, ficando neste movimento ainda por um tempo, até se dar por convencida de que não havia mais nada o que fazer. Meu pai contava aquilo numa tristeza de dar dó e eu ouvia mais triste ainda. Fui pro meu quarto germinar uma canção e não sei quanto tempo se passou.

Este caso vem à guisa das considerações finais neste processo de pesquisa que sempre apostou na arte como via de acesso ao corpo em seus afetos. Percorrermos momentos distintos na busca por perguntas que nos moviam e que, ao passo em que avançávamos, levantavam a poeira de mais questões.

Iniciamos, num momento de iminente convulsão sociopolítica, convocando o corpo a responder afetivamente a partir de propostas criativas. Seguimos com a necessidade de incitar esta potência criadora a partir dos saberes do vivo, num momento de isolamento pandêmico que nos desafiou com novos desafios e questões:

Como, a partir do acontecimento (digital) potencializar a capacidade de afetação dos corpos em seus processos poéticos? Como assimilar tecnologias digitais disponíveis nos processos de criação em performances a partir de encontros-acontecimentos que acreditamos pulsar no sentido da afirmação da vida? Como digerir uma hiperatividade digital,

---

<sup>71</sup> Esta é uma música de minha composição que não está publicada.

principalmente durante o isolamento, em ações criativas, assimilando esta tecnologia que proporciona o acontecimento digital como parte desta *poiesis*?

E antes mesmo que eu me pergunte por que convoquei a história do *Passarinho* neste percurso da escrita, esta canção, gestada no ninho desta história, acalentou momentos criativos no percurso do isolamento<sup>72</sup> e segue batendo asas, cantante. Como Rolnik (2021) nos lembra, para os Guarani ‘garganta’ pode ser designada pela palavra *ahy’o*, mas também por *ñeé raity* que significa ninho de palavras. E é assim porque eles entendem que nossos corpos são afetados e afetam todos os demais seres e contextos no entorno. Os Guarani compreendem que o nosso corpo é relacional e gestam palavras que nos habitam e que serão lançadas como germes de futuro. Em contextos de tensão, aperta-nos um nó na garganta que surge como sinal de que há um desconforto e precisamos agir para recobrar o equilíbrio vital que quer seguir na direção da vida no máximo de sua potência. Este é precisamente o campo de atuação da micropolítica que buscamos convocar durante esta trajetória. Há exatos quatro anos, as primeiras proposições deste então projeto de pesquisa foram atravessadas pelo turbilhão de afetos ululantes às vésperas de uma eleição presidencial (2018) que mudaria o eixo da política no Brasil, a partir de direcionamentos nitidamente antidemocráticos, reacionários, negacionistas e intolerantes frente à pluralidade das existências. Esta conjuntura de um processo eleitoral “ameaçador” começava a ser então assimilada nas propostas de criação-improvisação em corpo-voz, que já anunciavam os caminhos que seriam aqui percorridos nas investigações-proposições havidas num âmbito “fora do sujeito”, que é, segundo Rolnik (2021), a dimensão relacional dos afetos. Assim, a percepção indissociável do corpo na política e da política nos corpos, foi lastreando a ideia de um corpolítico, onde ações e palavras são gestadas e transmutadas em direção à vida.

Àquele primeiro momento, em que os afetos de medo e ansiedade ameaçavam paralisar nossos corpos, seguiu-se no Brasil um contexto político de dismantelamento das políticas públicas afirmativas, insegurança econômica e social, atropelamento de garantias constitucionais, além da desautorização e negação da ciência num momento em que a pandemia de covid-19 atingia seu paroxismo. E na configuração de isolamento, que em última instância, era um dos efeitos do sistema mundial de produção colapsado que nos forma e deforma, buscamos possibilidades de driblar os efeitos de um devir apocalíptico, propondo jeitos alternativos de nos relacionarmos e de desfazermos os nós nas gargantas através de uma

---

<sup>72</sup> No Projeto “Sinta-se Casa”, a canção 5, nos afetos de acolhimento que a casa começava a gestar; *Na Webserie Edfício Keats, Ep.2 do Canal Poesia de Apartamento*, disponível em, <<https://www.youtube.com/watch?v=dV39grHjmX4>>, de todas as canções que apresentei ao idealizador do projeto Nelson Yabeta, a primeira que ele tomou para o projeto foi *Passarinho*.



micropolítica ativa nos corpos, a corpolítica. Rolnik (2021) reforça o entendimento de que os Guarani sabem da importância dos nossos corpos como portadores de futuros e instâncias de criação em modos diversos de (re)sistir.

Suas asinhas  
 Emplumadinhas  
 São a carícia  
 Pro meu coração  
 (LUCENA, 2013)

Há um mês, o amigo querido Elinaldo Nascimento, multiinstrumentista que, há anos atrás, pensou comigo os arranjos de *Passarinho*, me chamou por *whatsApp* em vídeo-chamada, sugerindo um projeto de diálogos e composições musical remoto, em que gostaria de incluir esta canção, desta vez gravada remotamente e com novo arranjo. Eu fiquei bem feliz. Mas ora ora... que Passarinho voador! De lá pra cá não falamos novamente e gosto deste tempo “em aberto”, deste porvir... desta coisa que está aqui nos finalmentes da escrita porque me lembra a palavra gestada no *ahy’o* como palavra-alma, nutrida por afetos criados no ninho-garganta por ser lançada. Projetos que se engendram pelos afetos de acolhimento trazem consigo a potência das relações, seja no âmbito da macro ou da micropolítica.

As investigações seguiram com proposições artísticas de um fazer-com, traçando parcerias, encontros e partilhas remotos, afeitos a permear com os afetos nossa vitalidade corpolítica, numa reinvenção insistente do cotidiano.

Assim, nestes quatro anos, foi possível gestar palavras e silêncios no abrigo das nossas inquietações e que agora se arvoram a outros ouvidos, olhos, a outros corpos. Buscam um pouso breve, aonde chegar, de repente trocar a plumagem e alçar novos voos. Penso que este seja o alvo das nossas flechas-palavras fora e dentro da academia, fora e dentro das proposições artísticas: (re)inventar mundos possíveis. Se existe um devir apocalíptico, não será o último porque não é o primeiro, como nos lembra Krenak (2019). Falar de fim de mundo é algo bastante relativo. Para povos livres (na mais ampla acepção da palavra) que receberam a visita de europeus ao aportaram numa praia tropical com seu rastro de morte, o fim do mundo aconteceu lá no século XVI. Para uma parte do mundo que ainda não pôde decolonizar-se e tece percepções a partir de um corpo dessensibilizado pelo desejo adestrado pelo colonizador, acontece o assombro apocalíptico: um mal-estar capaz de paralisar os corpos. Então, antes mesmo de pensarmos neste fim de mundo, talvez pudéssemos vislumbrar formas de engendrar

mundos novos, apostando em movimentos e ações que atuem numa desarticulação desta colonialidade, buscando inspirações nas movências das nossas potências vitais numa esfera relacional dos afetos. Em carta *para quem quer cantar e dançar para o céu*, Krenak nos lembra que o modo e o mundo em que vivemos são recriados a todo instante e, cantando, dançando e acessando uma constelação de saberes diversos é possível aliviar a terra das tensões que criamos através de um sistema de produção de usos e abusos:

Por isso, quando o céu criar a pressão sobre a terra, digo a você que dance, que suspenda o céu! Os filhos da terra precisam cantar e dançar para que o céu possa dar uma atmosfera vital necessária para o retorno das flores, dos pássaros, das borboletas, das matas, enfim, para a celebração da vida, para o Bem Viver. (KRENAK, 2020. p. 22).

Não coincidentemente, enquanto escrevo este possível desfecho-carta-canto, estamos há poucos dias do segundo turno das eleições presidenciais que podem mudar, mais uma vez, os rumos desta prosa. Esta lembrança não pretende datar com prazo de validade a trajetória deste processo de pesquisa, mas quer se perceber num devir político com todos os corpos que pulsaram em afetos durante quatro anos, como pegadas num caminho em construção, que mesmo quando não seja possível rastreá-las, elas certamente estarão adejando nosso voo, numa arqueologia invisível. E nós que também cantamos e dançamos com vozes e passos fortes, trêmulos, aprendizes e insistentes, colocamos os pés no chão em reverência, para responder a esta carta de Krenak com uma canção miúda, que quer se lançar como palavra-seta ao alvo-mundo que mais uma vez troca as plumas, no seu devir-passarinho.

**Foto 32: Fotocolagem Passarinho**



Foto original: FRANCO, Júnior, 2019, (Niterói, Rj). Foto-montagem :  
NATUSCH, Gunther, 2022, (Porto, Portugal). Acervo Pessoal.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2006.

ANDRADE, Oswald de. In: NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1979.

ANDRADE, Oswald de. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**: manifestos, teses de concursos e ensaios. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1978. Obras Completas, vol. VII.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976. p. 3;7.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Martins Fontes. São Paulo, 1989.

BARTO, Carlos Henrique. [Depoimentos sobre a Residência Remota com o Ponto de Partida]. WhatsApp: [Kaïke Barto]. 2022. 1 mensagem de WhatsApp.<sup>73</sup>

BASILE, Carolina. [Depoimentos sobre o projeto “Sinta-se Casa”]. WhatsApp: [Carolina Basile]. 2022. 1 mensagem de WhatsApp.

BELCHIOR, Antônio Carlos. Como Nossos Pais. In: BELCHIOR, Antônio Carlos. **Alucinação**. Rio de Janeiro: 1976. Faixa 3. Disco de vinil.

BERTOLA, Regina. **Live do Ponto com Regina Bertola**. Youtube, 15 out. 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=v\\_EmDTh24xU](https://www.youtube.com/watch?v=v_EmDTh24xU)>. Acesso em: 01 jul. 2022.

BERTOLA, Pablo; BERTOLA, Regina. **Regina. Live com o Ponto de Partida**. Rio de Janeiro, 12 nov. 2021. Instagram: @kaïkebarto. Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CWMqPjUFZrZ/?igshid=MDJmNzVkMjY>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

BERTOLA, Regina. **A cena na quarentena com Regina Bertola**. Youtube, 06 jul. 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=xr\\_0zTZSpfg](https://www.youtube.com/watch?v=xr_0zTZSpfg)>. Acesso em: 01 jul. 2022.

BIDASECA, Karina Andrea. **Genealogías críticas de la colonialidad em América Latina, África, Oriente**. Buenos Aires: IDAES, 2016.

---

<sup>73</sup> Segundo as normas da ABNT, as conversas de WhatsApp precisam ter a data e o horário, contudo, em função da troca do meu aparelho celular perdi todos esses pormenores das mensagens, restando apenas o ano em que estas ocorreram.

BORGES, Lô; NASCIMENTO, Milton. Nada Será Como Antes. In: **Clube da Esquina**. Reino Unido: EMI Odeon, 1972. Faixa 20. Disco de vinil.

BORGES, L.C. **Fala instituinte do discurso mítico Guarani Mbya**. 1998. 375 p. Tese (doutorado em linguística). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas - Campinas, 1998.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Ed. Orfeu Negro. Lisboa, 2017.

CAMPOS, Ronaldo. [Depoimentos sobre a Residência Remota com o Ponto de Partida]. WhatsApp [Ronaldo Campos]. 2022. 1 mensagem de WhatsApp.

CAYMMI, Dorival; GUINLE, Carlos. Não tem solução. In: SANTIAGO, Emilio. **Aquarela brasileira 5**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1992. 1 CD. Faixa 2. [Texto Fio do Tempo]

CHAMORRO, Graciela. **Terra Madura, Yvy Araguayje: fundamentos da palavra guarani**. Dourados: Editora UFGD, 2008.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio; FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Lygia Clark – Helio Oiticica: cartas, 1964-74**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal**. São Paulo: Brasiliense, 1978.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COSTA, S. L.; XUCURU-KARIRI, R. (orgs.). **Cartas para o bem viver**. Salvador: Boto-cor-de-rosa, 2020.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa: uma reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Ed. Tinta Limón, 2010.

DANOWSKI, Débora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? ensaio sobre medos e os fins**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2014.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Nietzsche: Corpo e Subjetividade. **Percevejo**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 1-18, mar. 2012. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/percevejoonline/article/view/1918/1506>>. Acesso em: 28 set. 2022.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: N – 1 Edições, 1976.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. **Revista Cerrados**, [S. l.], v. 21, n. 33, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148>. Acesso em: 7 out. 2022.

DIAS, Rosa; VANDERLEI, Sabina; BARROS, Tiago (orgs). **Leituras de Zaratustra**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2011.

ESQUIROL, Joseph Maria. **A resistência mínima**: ensaio de uma filosofia da proximidade. Lisboa, Editora 70, 2015.

FEITOSA, Charles. Fronteiras entre as Artes da Performance e a Filosofia. **Rev. Bras. Estud. Presença**. Porto Alegre, v. 10, n. 1, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/LYGSwghZ3bRZtfMXppzrbq/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 07 out.2022.

ALICE, Tania. Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como revolução dos afetos. Catálogo Nacional do SESC. 2014. Disponível em: [http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2012/11/palco2014\\_Artigo\\_Tania.pdf](http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2012/11/palco2014_Artigo_Tania.pdf). Acesso em 30 jan 2021.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERRACINI, R.; FEITOSA, C.. A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 106–118, 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37043>. Acesso em: 15 jul. 2022.

FERRACINI, Renato; PUC CETTI, Ricardo. Presença em Acontecimentos. **R.Bras.Est.Pres.** Porto Alegre, v.1, n.2, p. 360-369, jul./dez., 2011. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 14 jan. 2022.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Lisboa: Ed.70, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Repensar a política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FRANCO, Júnior. [Depoimentos sobre o Laboratório Corpólitico em projeção de corpo-voz]. WhatsApp, [Franco Júnior]. 2022. 1 mensagem de WhatsApp.

FREDERICK, Marianne; MARIUZZO, Patrícia. Artes Cênicas: Grupo ponto de partida celebra 35 anos de cultura brasileira. **Cienc. Cult.**. São Paulo, v. 67, n. 3, p. 63-65, set. 2015. Disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252015000300020&lng=pt&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252015000300020&lng=pt&nrm=iso). Acessos em: 23 jan. 2023.

GARDEL, A. Poética Antropofágico-Perspectivística para uma Re-Visão do Teatro Brasileiro: a cena de origem. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 1–27, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/78857>.

Acesso em: 28 ago. 2022.

GIL, Gilberto. Geleia Geral. In: COSTA, Gal; GIL, Gilberto; LEÃO, Nara; Mutantes; VELOSO, Caetano; Zé, Tom. **Tropicália Ou Panis Et Circensis**. São Paulo: Estúdio RGE, 1968. Faixa 6. Disco de vinil.

GUATTARI, Felix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 2001.

GUATTARI, Felix; ROLNIK Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos**: história indígena do Brasil contada por um índio. São Paulo, Peirópolis, 2020.

JULIÃO, José. O assim falou Zaratustra como obra capital de Nietzsche. In: DIAS, Rosa et al (org.). **Leituras de Zaratustra**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

KRENAK, Ailton. De Ailton Krenak para quem quer cantar e dançar para o céu. In: COSTA, S. L.; XUCURU-KARIRI, R. (orgs.). **Cartas para o bem viver**. Salvador: Boto-cor-de-rosa, 2020.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

LINS, Daniel. Ameríndios: o corpo como obra de arte. n: FEITOSA, Charles; BARRENECHEA, Miguel Angel de; PINHEIRO, Paulo (Orgs.). **Nietzsche e os gregos**: arte, memória e educação. Rio de Janeiro: DP&A, Faperj, Unirio; Brasília, DF: Capes, 2006. Assim Falou Nietzsche V.

LINS, Daniel. Nietzsche e Artaud: Por uma exigência ética da crueldade. In: BARRENECHEA, Miguel Angel; CASANOVA, Marco Antonio; DIAS, Rosa; FEITOSA, Charles (orgs.). **Assim falou Nietzsche III**: para uma filosofia do futuro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

LOSCHI, Lido. [Depoimentos sobre a Residência Remota com o Ponto de Partida]. WhatsApp, 2022. [Lido Loschi]. 1 mensagem de WhatsApp.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Revista Tábula Rasa**, Bogotá, n.9, p.73-101, 2008. Disponível em: <[www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf](http://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf)>. Acesso em 13/10/2022.

MEDEIROS, Élton; Zé, TOM. Tô. In: **Estudando o Samba**. Rio de Janeiro: Continental, 1976. Faixa 4. Disco de vinil.

MELLO, Ivan Maia de. **Corpoema**: a vida como obra de arte. Curitiba: Appris, 2020.

MELLO, Ivan Maia de. Oswald de Andrade e o instituto lúdico antropofágico: carnavalização e ócio. In: SILVEIRA, Ronie Alexandro Teles da. (org.). **O carnaval e a filosofia**. Porto Alegre, Fi, 2016.

MELO, Rebeca Furtado de. **Vida como vontade de poder: perspectivismo, metafísica e niilismo no pensamento de Nietzsche**. 2011. 156 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia Moderna e Contemporânea) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/12221>>. Acesso em: 12 set. 2022.

MILLEN, Juliana de Castro. **Bartolomeu Campos de Queirós: semeador de memória e performance narrativa**. 2010. 92 f. (Dissertação) Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2725>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

MORETI, F.; PEREIRA, L.D.; GIELOW, I.. Triagem da afinação vocal: comparação do desempenho de musicistas e não-musicistas. **J. Soc. Brasileira Fonoaudiologia**. São Paulo, 24(4): 368-73, 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/jsbf/a/hRQ3S8MHxzp7rhWfdgWbqBc/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 22 jan. 2021.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade. O lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, n.94. Vol.32, p.1-18, 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt&format=pdf>> . Acesso em: 14/10/2022.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis Decolonial. **Revista Calle 14**. 2010; V.4, n.4; 11-25. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Disponível em: <<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224/1634>>. Acesso em: 13/10/2022.

**MOA DO KATENDÊ: OS MINUTOS QUE ANTECEDERAM O ASSASSINATO DE MESTRE DE CAPOEIRA ESFAQUEADO APÓS DISCUSSÃO POLÍTICA**. Salvador, 10 ago. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45806355>. Acesso em: 13 out. 2022.

MUNANGA, Kabengele. **Redescutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, F.R. Os Munduruku e as “cabeças-troféu”. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, 17: 365-380, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia; acerca da verdade e da mentira. Relógio D'Água. Lisboa, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zarathustra**. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.



NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral: uma polémica**. Lisboa: Babel, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo**. Lisboa: Ed. 70, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**. Lisboa: Ed. 70, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NUNES, Bendito. **Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger**. São Paulo: Ática, 1986.

OPIPARI, Carmen; TIMBERT, Sylvie. Transversalidades. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (orgs.). **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. V.2. Ed. Sulina. Porto Alegre, 2016. Vol. 2.

PERETTA, Éden; NOSELLA, Berilo (Orgs.). **Corpolítico: corpos e política nas artes da presença**. Ouro Preto: Ed. EDUFOP, 2018.

PIERRI, Daniel Calazans. **O perecível e o imperecível: lógica do sensível e corporalidade no pensamento Guarani-Mbyá**. 2013. 277 f. (Dissertação) PPGAS, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: <[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-06122013-122942/publico/2013\\_DanielCalazansPierri\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-06122013-122942/publico/2013_DanielCalazansPierri_VCorr.pdf)>. Acesso em: 12 ago. 2022.

PLATÃO. **O Banquete**. Lisboa: Tinta-da-china, 2019.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Indez**. Belo Horizonte: Miguilim, 1989.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Por parte de pai**. Belo Horizonte, Rhj, 1995.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **O olho de vidro do meu avô**. São Paulo: Moderna, 2004.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Vermelho amargo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade del poder, eurocentrismo y america latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **La Colonialidad del Saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales**. Buenos Aires: Perspectivas Latinoamericanas, 1993.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

ROCHA, Tião. **O ato de educar: conectando bibliotecas e comunidades - Palestra completa | Tião Rocha**. Youtube, São Paulo, 27 abril 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gebReArr9ZM>> Acesso em: 30/06/2022.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia Zumbi**. Lisboa: Oca, 2021.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: notas para uma vida não chulada. Lisboa: Sistema Solar, 2020.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulinas, 2011.

ROLNIK, Suely. O trabalho da multidão: Império e resistência. In: COCCO, Giuseppe (Org.). **Vida na Berlinda**. Rio de Janeiro: Griphus, 2002. (109-120 p.)

ROLNIK, Suely. A Morte de Félix Guattari. **Cadernos de Subjetividade**. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos PósGraduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. São Paulo, V. 1. N.1, 35-40, 1993.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. In. **Revista do Instituto de artes da UERJ. CONCINNITAS**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 26, 104-112, 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20104>>. Acesso em: 08/07/2022.

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia. In. ALLIEZ, Eric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.

ROLNIK, Suely. Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer... [publicado originalmente em] **Caderno Videobrasil Performance 01**. Associação Cultural Videobrasil Volume 1. Número 1. São Paulo. 2005. p. 78-95. Versões português e inglês. Disponível em: <<http://desarquivo.org/node/960>>. Acessado em 09/10/2022.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade Antropofágica**. Disponível em: <Subjetividade Antropofágica – Suely Rolnik – Territórios de Filosofia.pdf>. Acesso: em 09/10/2022. [site com textos variados da autora]

ROLNIK, Suely. A vida na berlinda. In: Cocco, Giuseppe (org.). **O trabalho da multidão: império e resistência vida na berlinda**. Rio de Janeiro: Griphus, 2002. (p. 109-120) Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Berlinda.pdf> Acessado em 09/10/2022.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombo**: modos e significados. Brasília. UNB, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Márcia Paula (CES). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Construindo as epistemologias do sul**: para um pensamento alternativo de alternativas. Buenos Aires: CLASCO, 2018. Antologia Essencial, Vol. 1

SIBILIA, Paula. A politização da nudez: entre a eficácia reivindicativa e a obscenidade real. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. **Anais do XXIII Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal do Pará, 27 a 30 de maio de 2014 disponível em:

<[http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT06\\_COMUNICACAO\\_E\\_SOCIALIDADE/paulasibilia-compos2014-novo\\_2185.pdf](http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT06_COMUNICACAO_E_SOCIALIDADE/paulasibilia-compos2014-novo_2185.pdf)>. Acesso em: 07/07/2020.

VELOSO, Caetano. Luz do Sol. In: COSTA, Gal. **Minha Voz**. Países Baixos: Philips, 1982. Faixa: 3. Disco de vinil. [Texto *Fio do Tempo*]

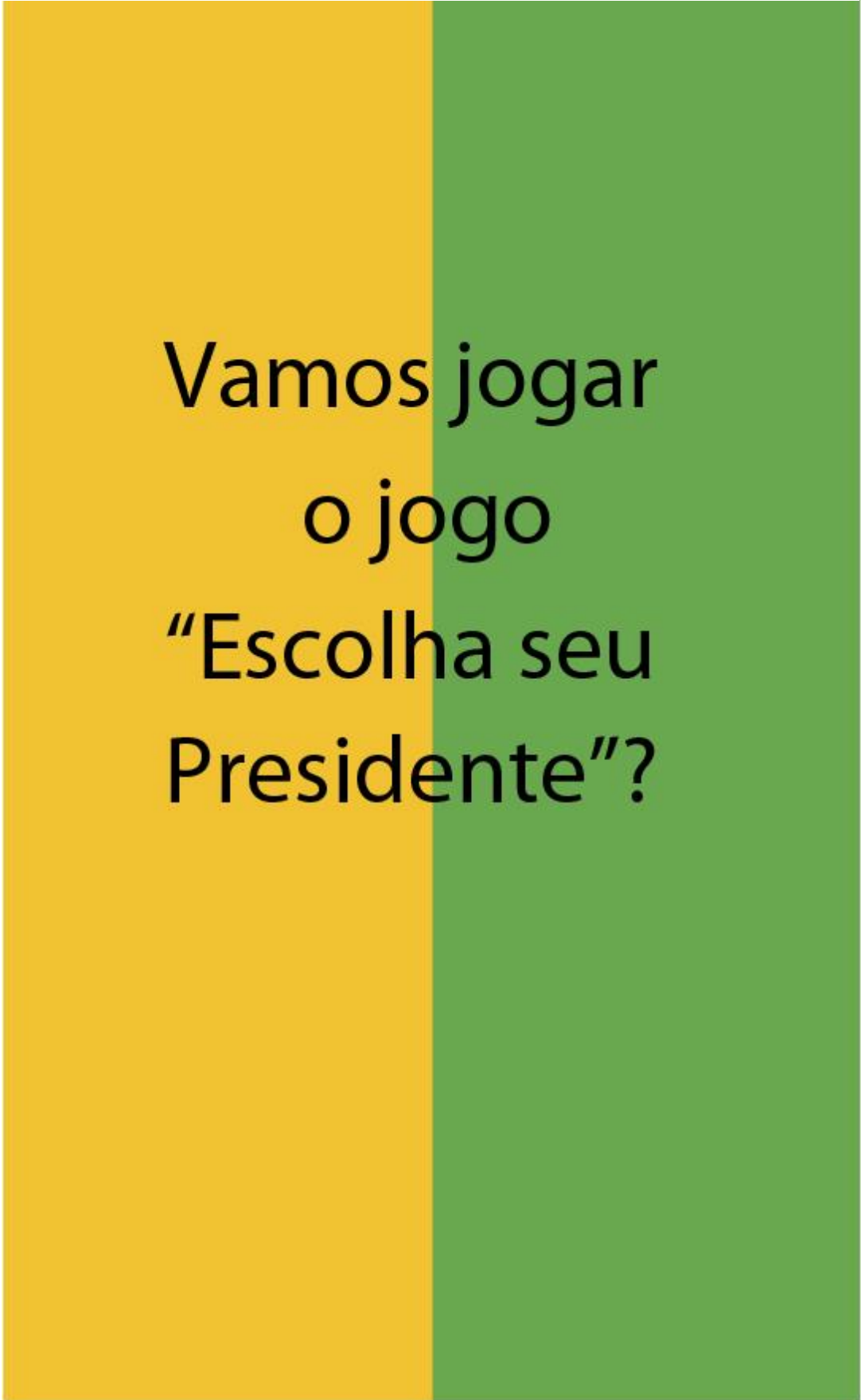
VELOSO, Caetano. **Sampa**. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/41670/>. Acesso em: 9 maio 2012. [Texto *Fio do Tempo*]

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WALSH, Catherine. Interculturalidade e decolonialidade do poder: Um pensamento e posicionamento outro” a partir da diferença colonial. **Revista Eletrônica da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)**. Pelotas, v.5, n.1, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/revistadireito/article/view/15002>>. Acesso em: 13/10/2022.

**ANEXO 1: JOGO CRIADO A PARTIR DOS PLANOS DE GOVERNOS DOS  
CANDIDATOS À PRESIDÊNCIA DO BRASIL.**



Vamos jogar  
o jogo  
“Escolha seu  
Presidente”?

Você conhece o Plano de Governo do seu candidato para Presidente do Brasil?

Leia na tabela comparativa a seguir o plano dos dois candidatos e escolha o que você acha melhor para o país.

Confira ao final a qual dos dois candidatos o plano que você escolheu corresponde.

Plano de Governo do  
Candidato X

Políticas e Garantias  
de Direitos

-Não dispõe sobre  
políticas afirmativas

Plano de Governo do  
Candidato Y

Políticas e Garantias  
de Direitos

-Resguarda e  
garante os Direitos  
de Idosos, Pessoas  
com Deficiência,  
mulheres, LGBT  
igualdade racial, a  
primeira infância,  
juventude, Direitos  
dos Consumidores,  
dos povos do campo.  
Sempre através de  
Políticas Públicas  
afirmativas

## Plano de Governo do Candidato X

### Política Ambiental

Não destaca uma política ambiental. Defende uma estrutura federal agrária que seja responsável pela economia agrícola e pelo meio ambiente

## Plano de Governo do Candidato Y

### Política Ambiental

Propõe uma política ambiental amparada:

- na adoção de tecnologia verde moderna
- numa economia de baixo impacto ambiental com sustentabilidade e soberania energética;
- no fortalecimento do agronegócio, da agricultura familiar de base agroecológica
- Proteção e defesa dos animais
- educação ambiental que possibilite uma transição ecológica

## Plano de Governo do Candidato X

### Política de Segurança

- "Prender e deixar preso!"
  - redução da maioria penal para 16 anos!
  - Armamento do cidadão
- defende a proibição do aborto mesmo em caso de estupro

## Plano de Governo do Candidato Y

### Política de Segurança

- Propõe a adoção de uma Política de Segurança Pública Cidadã em que o Poder Público esteja articulado com Políticas Sociais (nas respectivas esferas: Federal, Estadual e Municipal).
- Propõe a adoção de um Plano Nacional de Redução de Homicídios (reforçando o controle de armas e munições, facilitando seu rastreio)
- combate à cultura do estupro



## Plano de Governo do Candidato X

- Defende privatizações

### Política Econômica

A área econômica terá 2 organismos principais: Ministério da Economia e Banco Central

## Plano de Governo do Candidato Y

- Contra a privatização do setor energético

### Política Econômica

Propõe o desenvolvimento econômico do país através:

- do apoio ao empreendedorismo
- fortalecimento da economia solidária
- ampliação da liberação de crédito
- ampliação do programa "Minha casa, Minha Vida".

Plano de Governo  
do Candidato X

Política para a  
Saúde

- Implantação do Programa Mais Médicos, com a contratação de médicos cubanos
- Implantação da carreira de Médicos do Estado no atendimento de áreas remotas.
- Implantação do Prontuário Eletrônico no SUS

Plano de Governo  
do Candidato Y

Política para a  
Saúde

- Saúde como direito fundamental através da defesa do SUS e sua implantação total
- Implantação da rede de Clínicas de Especialidades Médicas
- Implantação do Prontuário Eletrônico no SUS

Plano de Governo  
do Candidato X

Direitos  
Trabalhistas

Propõe a flexibilização dos Direitos constitucionais do Trabalho a partir da criação de uma Nova Carteira de Trabalho, que substitui os direitos garantidos pela CLT pelo que o contrato de trabalho estabelecer

- contra a igualdade de salários para homens e mulheres

Plano de Governo  
do Candidato Y

Direitos  
Trabalhistas

Defende a revogação da reforma trabalhista, mantendo-se os direitos constitucionais do trabalhador

- defende a igualdade de salários e oportunidades no mercado de trabalho para entre homens e mulheres, sem distinção

RESPOSTA :

Proposta do candidato X: Bolsonaro

Proposta do candidato Y: Haddad

**ANEXO 2: AUTORIZAÇÕES DE USO DE IMAGEM****TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA ACADÊMICA**

Eu, CAROLINA BASILE RODRIGUES, brasileiro(A), RG n. 21.535.803-7 e CPF n. 110.558.307-06 autorizo livre e voluntariamente, a pesquisadora LUCIANA LEANDRO DE LUCENA a fazer uso de minha imagem referente a registro visual e depoimento(s) para fins de pesquisa artístico-científica/educacional intitulada "O Corpólitico: Performances em isolamento" Concordo que as referidas imagens e depoimento(s) possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, palestras, dissertações, teses e/ou periódicos científicos, podendo ser exibidas parcial ou totalmente, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações em exposições e festivais, com ou sem premiações remuneradas, com abrangência nacional e/ou internacional, assim como disponibilizadas no banco de teses da UNIRIO, como resultado da referida pesquisa, como também na Internet e em outras mídias futuras, com a devida identificação. Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Local: Rio de Janeiro RJ

Data: 17 de Janeiro de 2023

Assinatura conforme documento de identificação  
(RG): [Assinatura]

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO  
EM PESQUISA ACADÊMICA**

Eu, ANA PAULA PENNA DA SILVA, brasileira, RG n. 10368957-6 e CPF n. 042960127-11 autorizo livre e voluntariamente, a pesquisadora LUCIANA LEANDRO DE LUCENA a fazer uso de minha imagem referente a registro visual e depoimento(s) para fins de pesquisa artístico-científica/educacional intitulada "O Corpólitico: Performances em isolamento" Concordo que as referidas imagens e depoimento(s) possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, palestras, dissertações, teses e/ou periódicos científicos, podendo ser exibidas parcial ou totalmente, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações em exposições e festivais, com ou sem premiações remuneradas, com abrangência nacional e/ou internacional, assim como disponibilizadas no banco de teses da UNIRIO, como resultado da referida pesquisa, como também na Internet e em outras mídias futuras, com a devida identificação. Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Local: Rio de Janeiro

Data: 18/01/2023

Assinatura conforme documento de identificação (RG):



## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Artur Volpi Guimarães Brolio, brasileiro, RG n. 36.597.942-9 e CPF n. 396.714.438-00 autorizo livre e voluntariamente, a pesquisadora LUCIANA LEANDRO DE LUCENA a fazer uso de minha imagem relacionada a registro visual do processo artístico "Residência remota com o Grupo Ponto de Partida" (2020) para fins de pesquisa artístico-científica/educacional intitulada "O Corpólitico: Performances em Isolamento" Concordo que as referidas imagens possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, palestras, dissertações, teses e/ou periódicos científicos, podendo ser exibidas parcial ou totalmente, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações em exposições e festivais, com ou sem premiações remuneradas, em âmbito nacional e/ou internacional, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet e em outras mídias futuras, com a devida identificação. Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Local: São Paulo, Brasil

Data: 12/01/2023

Assinatura conforme documento de identificação (RG):



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM**

Eu, Helena Betania Discacciati Campos, brasileira, RG n. 14.843.890 e CPF n. 076.321.546-55 autorizo livre e voluntariamente, a pesquisadora LUCIANA LEANDRO DE LUCENA a fazer uso de minha imagem relacionada a registro visual do processo artístico "Residência remota com o Grupo Ponto de Partida" (2020) para fins de pesquisa artístico-científica/educacional intitulada "O Corpólitico: Performances em isolamento" Concordo que as referidas imagens possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, palestras, dissertações, teses e/ou periódicos científicos, podendo ser exibidas parcial ou totalmente, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações em exposições e festivais, com ou sem premiações remuneradas, em âmbito nacional e/ou internacional, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet e em outras mídias futuras, com a devida identificação. Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Local: Barbacena

Data: 10/01/2023



Assinatura conforme documento de identificação (RG)



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Marcello Soares de Freitas, brasileiro, J.  
RG n. 16.103.640 e CPF n. 123.919.000-01, autorizo  
livre e voluntariamente, a pesquisadora LUCIANA LEANDRO DE LUCENA a fazer  
uso de minha imagem relacionada a registro visual do processo artístico "Residência  
remota com o Grupo Ponto de Partida" (2020) para fins de pesquisa artística-  
científico-educacional intitulada "O Corpóreo: Performances em isolamento".  
Concordo que as referidas imagens possam ser publicadas em jornais, congressos,  
eventos científicos, palestras, dissertações, teses e/ou periódicos científicos, podendo ser  
exibidas parcial ou totalmente, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações  
em exposições e festivais, com ou sem premiações remuneradas, em âmbito nacional  
e/ou internacional, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da  
pesquisa e na Internet e em outras mídias físicas, com a devida identificação. Por ser  
esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a  
minha imagem.

Local: Bom Jardim, Minas Gerais

Data: 16 de janeiro de 2023

Assinatura conforme documento de identificação  
(RG): Marcello Soares de Freitas

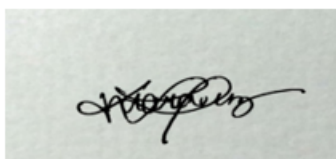
**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM**

Eu, Kiara Luz Figueiredo Mainieri Silveira, brasileiro(a), RG n. 17.747.768 e CPF n. 123.854.186-06 autorizo livre e voluntariamente, a pesquisadora LUCIANA LEANDRO DE LUCENA a fazer uso de minha imagem relacionada a registro visual do processo artístico "Residência remota com o Grupo Ponto de Partida" (2020) para fins de pesquisa artístico-científica/educacional intitulada "O Corpolítico: Performances em isolamento" Concordo que as referidas imagens possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, palestras, dissertações, teses e/ou periódicos científicos, podendo ser exibidas parcial ou totalmente, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações em exposições e festivais, com ou sem premiações remuneradas, em âmbito nacional e/ou internacional, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet e em outras mídias futuras, com a devida identificação. Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Local: Rio de Janeiro/ RJ - Brasil

Data: 17/01/2023

Assinatura conforme documento de identificação (RG):



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM**

Eu, Fernanda Lima Botelho, brasileiro(a), RG n. MG-6.366.237 e CPF n. 043.845.016-76 autorizo livre e voluntariamente, a pesquisadora LUCIANA LEANDRO DE LUCENA a fazer uso de minha imagem relacionada a registro visual do processo artístico “Residência remota com o Grupo Ponto de Partida” (2020) para fins de pesquisa artístico-científica/educacional intitulada “O Corpólitico: Performances em isolamento” Concordo que as referidas imagens possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, palestras, dissertações, teses e/ou periódicos científicos, podendo ser exibidas parcial ou totalmente, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações em exposições e festivais, com ou sem premiações remuneradas, em âmbito nacional e/ou internacional, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet e em outras mídias futuras, com a devida identificação. Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Local: Rio de Janeiro

Data: 09 de janeiro de 2023

Assinatura conforme documento de identificação (RG):



MG-6.366.237

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO  
EM PESQUISA ACADÊMICA**

Eu, Ivair Siqueira Franco Junior, brasileiro, RG n. 112108535 e CPF n. 07389885700 autorizo livre e voluntariamente, a pesquisadora LUCIANA LEANDRO DE LUCENA a fazer uso de minha imagem referente a registro visual e depoimento(s) para fins de pesquisa artístico-científica/educacional intitulada "O Corpólitico: Performances em isolamento" concordo que as referidas imagens e depoimento(s) possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, palestras, dissertações, teses e/ou periódicos científicos, podendo ser exibidas parcial ou totalmente, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações em exposições e festivais, com ou sem premiações remuneradas, com abrangência nacional e/ou internacional, assim como disponibilizadas no banco de teses da UNIRIO, como resultado da referida pesquisa, como também na Internet e em outras mídias futuras, com a devida identificação. Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Local: Niterói

Data: 19 de janeiro de 2023

Assinatura conforme documento de identificação

(RG): \_\_\_\_\_



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO  
EM PESQUISA ACADÊMICA**

Eu, CARLOS HENRIQUE BARTO JÚNIOR, nome artístico KÁIKE BARTO, brasileiro( ), RG n. 16017659 e CPF n.09957269658 autorizo livre e voluntariamente, a pesquisadora LUCIANA LEANDRO DE LUCENA a fazer uso de minha imagem referente a registro visual e depoimento(s) no âmbito do processo artístico "Residência remota com o Grupo Ponto de Partida" (2020) para fins de pesquisa artístico-científica/educacional intitulada "O Corpólitico: Performances em isolamento" Concordo que as referidas imagens e depoimento(s) possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, palestras, dissertações, teses e/ou periódicos científicos, podendo ser exibidas parcial ou totalmente, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações em exposições e festivais, com ou sem premiações remuneradas, com abrangência nacional e/ou internacional, assim como disponibilizadas no banco de teses da UNIRIO, como resultado da referida pesquisa, como também na Internet e em outras mídias futuras, com a devida identificação. Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Local: Barbacena, MG

Data: 14/01/2023

Assinatura conforme documento de identificação (RG):



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO  
EM PESQUISA ACADÊMICA

Eu, AUARILDO DOS SANTOS BOSCHI, brasileiro( ),  
RG n. 42658.024 e CPF n. 42370256-72 autorizo livre e  
voluntariamente, a pesquisadora LUCIANA LEANDRO DE LUCENA a fazer uso de minha  
imagem referente a registro visual e depoimento(s) no âmbito do processo artístico  
"Residência remota com o Grupo Ponto de Partida" (2020) para fins de pesquisa  
artístico-científica/educacional intitulada "O Corpolítico: Performances em isolamento"  
Concordo que as referidas imagens e depoimento(s) possam ser publicados em aulas,  
congressos, eventos científicos, palestras, dissertações, teses e/ou periódicos científicos,  
podendo ser exibidas parcial ou totalmente, em apresentação audiovisual, publicações  
e divulgações em exposições e festivais, com ou sem premiações remuneradas, com  
abrangência nacional e/ou internacional, assim como disponibilizadas no banco de teses  
da UNIRIO, como resultado da referida pesquisa, como também na Internet e em outras  
mídias futuras, com a devida identificação. Por ser esta a expressão de minha vontade,  
nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Local: MARABENA

Data: 17/01/2023

Assinatura conforme documento de identificação

(RG): Boschi

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO  
EM PESQUISA ACADÊMICA**

Eu, Ronaldo Pereira de Lima Campos, brasileiro, RG MG 12.732.502 e CPF 085.057.396-39 autorizo livre e voluntariamente, a pesquisadora LUCIANA LEANDRO DE LUCENA a fazer uso de minha imagem referente a registro visual e depoimento(s) no âmbito do processo artístico "Residência remota com o Grupo Ponto de Partida" (2020) para fins de pesquisa artístico-científica/educacional intitulada "O Corpolítico: Performances em isolamento" Concordo que as referidas imagens e depoimento(s) possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, palestras, dissertações, teses e/ou periódicos científicos, podendo ser exibidas parcial ou totalmente, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações em exposições e festivais, com ou sem premiações remuneradas, com abrangência nacional e/ou internacional, assim como disponibilizadas no banco de teses da UNIRIO, como resultado da referida pesquisa, como também na Internet e em outras mídias futuras, com a devida identificação. Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Local: Barbacena - MG

Data: 18 de janeiro de 23

Assinatura conforme documento de identificação



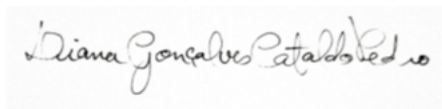
**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM**

Eu, Diana Gonçalves Cataldo Pedro, brasileira, RG n. 117185900 e CPF n. 11671336763, autorizo livre e voluntariamente, a pesquisadora LUCIANA LEANDRO DE LUCENA a fazer uso de minha imagem relacionada a registro visual do processo artístico “Residência remota com o Grupo Ponto de Partida” (2020) para fins de pesquisa artístico-científica/educacional intitulada “O Corpólitico: Performances em isolamento” Concordo que as referidas imagens possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, palestras, dissertações, teses e/ou periódicos científicos, podendo ser exibidas parcial ou totalmente, em apresentação audiovisual, publicações e divulgações em exposições e festivais, com ou sem premiações remuneradas, em âmbito nacional e/ou internacional, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet e em outras mídias futuras, com a devida identificação. Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Local: Rio de Janeiro

Data: 20/01/2022

Assinatura conforme documento de identificação (RG):

A handwritten signature in black ink on a light-colored background. The signature reads "Diana Gonçalves Cataldo Pedro" in a cursive script.