

GF

CORPO FUTURO PRESENTE





*Il n'y a pas de politique
qui ne soit pas une
politique des corps.*

Michel Foucault

[Não há política que não seja política dos corpos.]

CORPO FUTURO

Editor
Fernando Zugno

Colaboração Curatorial
Gabriela Poester

Colaboração Criativa
Bruno Barros

Publicada pelo Porto Alegre em Cena

Foto de Capa
Iara e Bento para série "Utopia",
com direção artística de Alma Negrot e foto de Carlos Sales

Colaborações Fotográficas
Alma Negrot, Caco Neves, Camilla Kinker, Gabriel Faryas,
Hal Wildson, Heloisa Marques, Vic Macedo
e Castiel Vitorino Brasileiro

Colaborações de Textos
Ailton Krenak, Atena Beauvoir Roveda, Thiago Pirajira
e Manuela Miranda, Nuno Ramos, Castiel Vitorino Brasileiro,
Gabriel Faryas e Agnes

Pinturas para Arte Oficial 2020
Gus Bozzetti

Ilustrações
Rafael Rodrigues e Língua Acácio

Revisão de Textos
Henrique Araújo

Diagramação e Arte Final
Dídi Jucá

Assessoria de Imprensa
Catia Tedesco, Thiago Copetti e Mauren Favero - Agência Cigana

Editora parceira
Livreria Baleia

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Jorge e Lenise Zugno, Fabiano Verissimo, Luciano Alabarse, Claudia Alves, Adriana Boff, Renata Timm, Eduardo Pain, Daniele Mazzilli, Ailton Tomazzoni, Leticia Bauer, Paulinho Beccon, Renato Mieniewski, Dai Vargas de Souza, Henry Ventura, Adriana Martins, Negra Jaque, Miguel Sisto Jr., Ronice Borges, Alvaro Santi, Sergius Gonzaga, Ellen D'Avila, Iraci Fiorini, Renata Borges, Paulo Alibio e toda equipe da SMC, Carol Anchieta, Marcella Lorenzon, Dulce Gomes, Matheus Furlaneto, Louis Logodin, Fernando Brasil, João Bergmann, Leticia Balle, Alvaro Santi, Laura Leão, Duda Cardoso e toda equipe de sempre do Porto Alegre em Cena.

IMPRESSO EM PORTO ALEGRE PELA IDEOGRAF

A Corpo Futuro é impressa em Capa 4x4 cores, T1 Escala em Opaline Diamond Telado 240g, Sistema CTP, Miolo 4 cores, T1 Escala em Off-set 90g, Sistema CTP, Dobrado (Miolo Fechado), Colagem Sistema PUR=15 mm =300 SAM (Miolo Fechado), 176 páginas.

Distribuição pelo Porto Alegre em Cena
+55 51 3289-8172
portoalegreemcenafestival@gmail.com

Anúncios
portoalegreemcenafestival@gmail.com

ASSINATURA

Corpo Futuro é uma revista de arte ligada a programação do festival internacional de artes cênicas Porto Alegre em Cena. Essa publicação surgiu como uma das ações do festival afin de apaziguar a melancolia pela ausência de programação nos teatros da cidade em função da pandemia do Covid19. Pretende-se, contudo, graças ao belíssimo produto construído, manter esta publicação para as próximas edições do festival e, inclusive, torná-la uma revista semestral. Porém, dada a instabilidade econômica e apagamento da cultura do Brasil, nada se pode garantir pro futuro. Para assinar visite nosso site portoalegreemcena.com

2020, todos direitos reservados a Corpo Futuro. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida, distribuída ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, incluindo fotografias ou métodos eletrônicos ou mecânicos sem permissão prévia por escrito do editor chefe, exceto em caso de breve menção em resenhas críticas ou outros possíveis usos não comerciais autorizados pelas leis de direitos autorais. Para solicitações de permissão, escreva ao editor chefe com assunto "Permissão de Uso Corpo Futuro" para portoalegreemcenafestival@gmail.com

Corpo Futuro não é responsável pelos artigos e obras de seus colaboradores e colaboradoras. Os direitos autorais das fotos, pinturas, desenhos e artigos publicados pertencem aos seus autores.

CORPO FUTURO
PORTOALEGREEMCENA.COM/CORPOFUTURO

EQUIPE 27° PORTO ALEGRE EM CENA

Direção Geral
Fernando Zugno

Coordenação de Produção
Laura Leão

Coordenação de Programação
Duda Cardoso

Coordenação Administrativa
Daniela Ramirez

Gerenciamento de Projeto
Leticia Vieira

Colaboração Curatorial
Gabriela Poester

Produção
Adriane Azevedo e Thaís Gombieski

cenotécnica
Yara Balboni

Técnica
Maurício Moura

Assessoria de Imprensa
Agência Cigana - Catia Tedesco,
Thiago Copetti e Mauren Favero

Diagramação e Arte Final
Dídi Jucá

Redes Sociais
Stephanie Evaldt

Vídeos e Streaming ao vivo
Eroica conteúdo - Caio Amon

Tradução e Interpretação pra LIBRAS
GETTLibras - Ângelo Collioni,
Sandro Fonseca, Lucas Fialho,
Vanize Flores, Vinicius Martins,
Diego Costa e Kenji Oshiro

SUMÁRIO

- 06 Corpo Brasilis
- 08 A Máquina Humana
- 10 Utopia
- 11 Luciano Alabarse
- 12 Heloisa Marques
- 14 Viajando no tempo - Parte I
- 18 Ultralíricos em órbita e o Língua Brasileira
- 22 Marcha à ré
- 26 Depoimento de Nuno Ramos
- 30 Sete estrelas do grande carro 2015-2020
- 34 JUNTOSESEPARADOS 3
- 38 I N Q U I E T A
- 42 Stabat Mater
- 46 Tudo que coube em uma VHS
- 50 Vítimas de uma guerra amazônica
- 62 Matriz Brasil
- 64 Série do Silêncio - Residências artísticas
- 66 Conversas em Cena - Gabriela Carneiro da Cunha
- 74 Terra Adorada
- 78 A movência de Eliane Brum
- 82 Relato: Raimunda Gomes da Silva
- 84 O futuro é preto
- 86 Fotografias de Vic Macedo
- 87 Para Conceição
- 92 Pois agora estamos no fundo do mar
- 102 Merecemos ver, às estrelas
- 104 Visões de uma cosmovisão
- 108 O Silêncio do Mundo
- 110 Os povos indígenas e o teatro
- 118 Fotografias de Camilla Kinker
- 122 Quarentena
- 124 Uma estética da negritude: estranha e opositiva
- 136 Learning from the future & Body A
- 144 Capitaloceno e Chthuluceno
- 147 Extratos: Um manifesto Ciborgue
- 150 Sem título
- 154 Viajando no tempo - Parte II
- 158 Affordable solution for better living
- 162 As I collapse
- 166 Caco Neves

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C822

Corpo futuro / Editor Fernando Zugno ; colaboração editorial Gabriela Poester ; colaboração criativa Bruno de Barros. - Porto Alegre : Secretaria Municipal da Cultura: Porto Alegre em Cena, 2020.

176 p. : il. ; 36 cm.
ISBN: 978-65-87858-01-2

1. Porto Alegre em Cena. 2. Teatro. 3. Festivais de teatro - Porto Alegre (RS). I. Zugno, Fernando. II. Poester, Gabriela. III. Barros, Bruno de.

CDU 791(816.5)

Bibliotecária responsável Renata de Souza Borges CRB10/1922

CORPO BRASILIS

FERNANDO ZUGNO / EDITOR E COORDENADOR GERAL 27º PORTO ALEGRE EM CENA

Enfim, uma pandemia! O céu deu sinal de desabamento reagindo às manipulações humanas.

De alguma forma isso me enche de forças para seguir no caminho que viemos trilhando no Festival e que, agora, estende-se a essa primeira edição de uma revista de arte, que vem para ocupar um espaço especial na cidade e no país. Com a espinha ereta, vamos em busca da beleza, em busca da arte. Como escreveu Ana Maria Gonçalves, em “Um Defeito De Cor” (livro obrigatório para toda/os a/os brasileira/os), pela voz da personagem narradora Kehinde, que conta do ensinamento do artista iorubá Abimbolá: “Ele dizia que um verdadeiro artista precisa saber contemplar, que a natureza era dona de toda arte, apenas emprestada aos homens.”

E acho que foi assim que chegamos até aqui, até essa publicação que marca parte da programação de mais um Festival Internacional de Artes Cênicas Porto Alegre em Cena. Foi contemplando, buscando forças nos ensinamentos de quem vê o mundo de outra forma e se relaciona com a natureza de outra maneira, que fui juntando peças e forças pra realizar um festival de artes cênicas em meio a uma pandemia que assola um país já em crise.

Comecei o ano de 2020 com a programação do Porto Alegre em Cena praticamente pronta. Precisava ainda passar uns dias em São Paulo e, então, arrematá-la. Dia 19 de março seria a estreia do espetáculo Língua Brasileira, do coletivo Ultralíricos e Tom Zé, no SESC Consolação. Eu queria ver a estreia porque já tinha em mente que seria um belo trabalho para abrir o 27º Porto Alegre em Cena. Mas dia 15 de março, quando sai de uma peça na Oficina Cultural Oswald de Andrade, sabia que não voltaria ao teatro tão cedo. Dia 16 de março antecipei meu vó de volta pra Porto Alegre, usei máscara pela primeira vez e me enfiar em casa pra não mais sair.

Não vou usar esse espaço pra fazer um relato da minha experiência pandêmica, mas fato é que estamos diante de um produto cultural fruto desta pandemia. Foram precisos meses até entender que o novo vírus veio para ficar, que uma vacina ou o fim das contaminações demorariam a chegar e não poderíamos ficar inertes por tanto tempo. Eu não podia conceber a ideia de cancelar o festival. Era preciso que ele acontecesse do melhor jeito possível, não sabia qual, mas a máquina da cultura tinha que girar sua economia e sua arte.

Somente no final de maio decidimos fazer um festival virtual. Como cantou deusa Elza: “Chorei, não procurei esconder... Reconhece a queda, mas não desanima. Levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima!”. Foi preciso radicalizar em um novo festival em programação, com outro formato, outro tempo, enfim, tudo! Já fazia parte dos meus pensamentos mexer na estrutura do festival. Não apenas propor novos modelos através da programação, mas arriscar outros formatos. Assim, lançamos mão do afastamento, da ausência, de uma nova relação com a casa, com o tempo, para refletir, contemplar e construir o que está diante de nós: um festival de artes virtual. De artes – no plural e na forma mais geral –, pois a interdisciplinaridade já era um desejo e uma realidade, mas que alcançou o pico nessa nova realidade.

Sempre soube que não queria fazer um festival de espetáculos de palco filmados e colocados na web. Todavia, quando comecei a tomar contato com uma produção dramaturgica já pensada pro universo virtual, online ou não, comecei a sentir aquele frisson novamente. O frisson de quem é atravessado por uma experiência, de quem se joga - mesmo estando em casa - num lugar novo e se

deixa conduzir por imagens, textos, sons que causam sensações.

No entanto, percebendo os muitos trabalhadores que continuavam na labuta pelas ruas e esse fluxo que paulatinamente crescia nas calçadas, nos ônibus e suas paradas, nos carros, nas feiras e mercados, eu pensava como invadir as ruas sem ser irresponsável e colocar as pessoas em risco. Queria intervir no cenário urbano de maneira a levar essa sensação para as pessoas que precisavam estar nas ruas e, simultaneamente, levar as ruas para quem podia estar reclusa/o em casa.

Foi assim que criamos o projeto “Em Quadros”, que irá vestir parte da cidade com projeções de video-performances criadas por artistas de dentro das suas casas e projetadas de mais de 20 janelas, em diferentes bairros de Porto Alegre. Outro projeto é o de instalações-performances-urbanas-humanas em que grupos de artes cênicas da cidade criaram obras que irão surpreender e instigar motoristas, passageiros e transeuntes que estão pelas ruas. Ao mesmo tempo em que uma equipe de filmagem registrará essas apresentações para serem transmitidas ao vivo para nosso canal de televisão online: o “Canal em Cena”, onde estará reunida toda programação aberta do festival com conteúdos de arte para falar, ver e ouvir, das 16h às 22h. Então, pode deixar o Canal em Cena e os seus sentidos ligados e deixa o festival entrar.

Por fim, para completar o que construímos afim de bem substituir aquela poderosa programação de teatros e galerias cheios de deliciosas e pulsantes aglomerações, há esta publicação que você tem em mãos. Foi uma enorme alegria nesta interminável quarentena poder construir uma revista de arte com conteúdos importantes de artigos, entrevistas, pinturas e fotografias de pesquisadores que vêm transformando os corpos presentes de olho no futuro. Uma revista grande para que, principalmente, as imagens pudessem tomar uma proporção de detalhe digna de contemplação, como quem está diante de um quadro.

Corpo Futuro é a primeira edição dessa revista que veio para ficar. Seu nome é relacionado ao pensamento curatorial do Porto Alegre em Cena, que vem buscando, há alguns anos, entender a humanidade que zanza por aí, especialmente no território brasileiro. A partir desse ano de 2020, buscamos, através de sociólogos, filósofos e, principalmente, artistas, refletir e discutir sobre três pontos bastante abrangentes e interligados: 1) as questões de gênero ou pós-gênero; 2) a influência da computação quântica e da inteligência artificial na criação dos transhumanos e pós-humanos; e 3) as consequências do Antropoceno na exploração da natureza que nos pôs à beira de um colapso. E que reação terá o nosso corpo diante disso? E o corpo das árvores, da terra, dos rios, do céu?

Ao perceber o fracasso desse projeto de colonização europeu e a clareza dos ensinamentos deixados por indígenas, africanos/os e bruxas, propomos a inversão do jogo: aprender com ela/es sobre como se relacionar com as outras espécies da natureza e suas respectivas comunidades. Quais outras formas de relações são possíveis para não sucumbirmos aos nossos próprios feitos?

São questões como essa que perpassam toda esta programação: tanto a cênica-virtual quanto a textual e imagética que vocês encontrarão nesta revista feita com tanto tesão para nos encontrarmos, mesmo que virtualmente, e transarmos com as ideias postas aqui. Ideias que serão completadas por cada um de vocês.

Boa leitura e contemplação.

A Máquina Humana

Série de desenhos para o Porto Alegre Em Cena

GUS BOZZETTI / ARTISTA CONVIDADO

“E aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos por aqueles que não podiam escutar a música”

Friedrich Nietzsche

Quando o Fernando me convidou para criar algumas imagens para usar nas artes de divulgação do Porto Alegre Em Cena 2020, eu tinha uma ideia para colocar em prática e que fechava muito bem com o que ele queria para o festival. Eu estava alugando um ateliê novo, super espaçoso, e pretendia fazer obras em grandes formatos, com forte referência gestual, para criar esses homens-máquina que dariam o visual do conceito do POA em Cena.

Porém, pandemia.

O projeto do ateliê foi adiado e, com ele, o de fazer obras em tamanho maior do que o que cabe em uma mesa.

Levei um tempo até me reorganizar e conseguir pensar nos novos desenhos. Trabalhando em casa, isolado (como aconselha a OMS), com esposa, filhos e afazeres domésticos, pensar em arte se demonstrou um esforço hercúleo. Claro que eu mantinha minha rotina de desenhar todos os dias, mas daí a produzir algo que valesse a pena ser mostrado e que dialogasse com o Festival, vai uma boa distância.

Foi então que resolvi pensar nesses meus seres como dançarinos. Uma pausa poética em meio a toda essa insanidade pela qual estamos passando. E se escutássemos a música que está tocando? E se dançássemos? E se nos perdéssemos em giros e plié?

Os desenhos foram feitos em dois formatos, 30X40cm e 50X65cm. Os formatos que cabem confortavelmente na mesa aqui de casa. Longe dos 200X300cm que eu pensava em fazer no início, mas perfeitamente encaixados nesse período, onde todos os nossos espaços parecem ter diminuído.

Os materiais utilizados foram dois: aquarela e papel Hahnemühle 425g para os desenhos menores, e pastel seco e papel Canson 300g para os maiores. Em nenhum dos casos utilizo os materiais de maneira formal. Sempre busco subverter algo no modo de aplicar, seja não diluindo a aquarela, seja não deixando o pastel seco borrar.

No final, surgiu um resultado que me agradou e que acredito que consiga traduzir um pouco do nosso momento e também do que pretende o Porto Alegre Em Cena.

SOBRE O ARTISTA

Nascido em Rio Grande, trabalhou desde cedo na publicidade, onde se especializou como diretor de arte, tanto para propaganda como para publicações e revistas. Cursou as faculdades de história (PUC-RS) e artes plásticas (UFRGS). Em Porto Alegre foi diretor de arte e designer nas principais agências, atendendo contas como TIM, Coca-Cola e Lojas Renner. Em São Paulo trabalhou como diretor de arte para a Revista Trip, desenvolvendo o projeto gráfico da Revista TPM (junto com a equipe de Rafic Farah) e sendo o responsável pela arte da revista até o número 10.

Mantém uma carreira de artista plástico, sendo representado nacionalmente pela Galeria Genuína Obra. Seu trabalho é basicamente de desenho, embora muitas vezes enverede pela pintura. Mesmo nesses casos, normalmente se vê como desenhando com tinta. A figura humana é o seu tema invariavelmente, por diversas razões, mas muito por causa das histórias em quadrinhos, com as quais ele cresceu e aprendeu a ler e desenhar.

Nos últimos anos realizou diversas exposições em Porto Alegre, tais como APOTHEOSIS (2012), URSA MAJOR (2013), MUSAS (2014), BACK IN BLACK (2016), ALICE (2017) e VIVO COM OS ABUTRES (2019).

Participou de 4 edições do ARTBATTLE Brasil e pintou murais para o PARKSHOPPING CANOAS, OSPA e POA JAZZ FESTIVAL.





Uma borboleta se debate no vidro da minha janela nesse exato instante. Quer entrar, ocupar a casa, desbravar um horizonte desconhecido, mas a parede invisível está ali, impedindo sua intenção. A borboleta e a parede fechada, beleza e tensão. Penso que a cultura no Brasil é um pouco como essa borboleta. Linda, asas laranjas, o laranja e o preto se misturando em um movimento que embola seu contorno e tisa suas asas. Essa borboleta mostra ansiedade e uma fragilidade absoluta. Seus movimentos querendo ocupar espaços além dos já ocupados visivelmente a esgotam. Artistas brasileiros, nesse estranho ano de 2020, na tentativa de atravessar vidros invisíveis, e todos os obstáculos de diferentes ordens e tamanhos que a pandemia nos impõe, se deparam com o desafio de encontrar caminhos e linguagens que não lhe roubem as asas e as cores. Não é fácil. Não será.

Sabemos todos, nós que nos ocupamos e preocupamos com cultura, que artistas e técnicos brasileiros tiveram um ano duríssimo. Teatros e espaços artísticos fechados, à mingua, profissão cortada sem perspectiva de uma volta real, interdição que já dura meses, silêncio e escassez que, ao mesmo tempo em que escancaram uma luta desigual, mostram uma grandeza criativa, altiva e esplendorosa, grandeza que não se curva às adversidades e tragédias da hora. Eventos e programações cancelados e transferidos, tolhidos como a borboleta do outro parágrafo e que, como ela, batem asas buscando novos espaços onde a arte e a beleza tenham voz e vez.

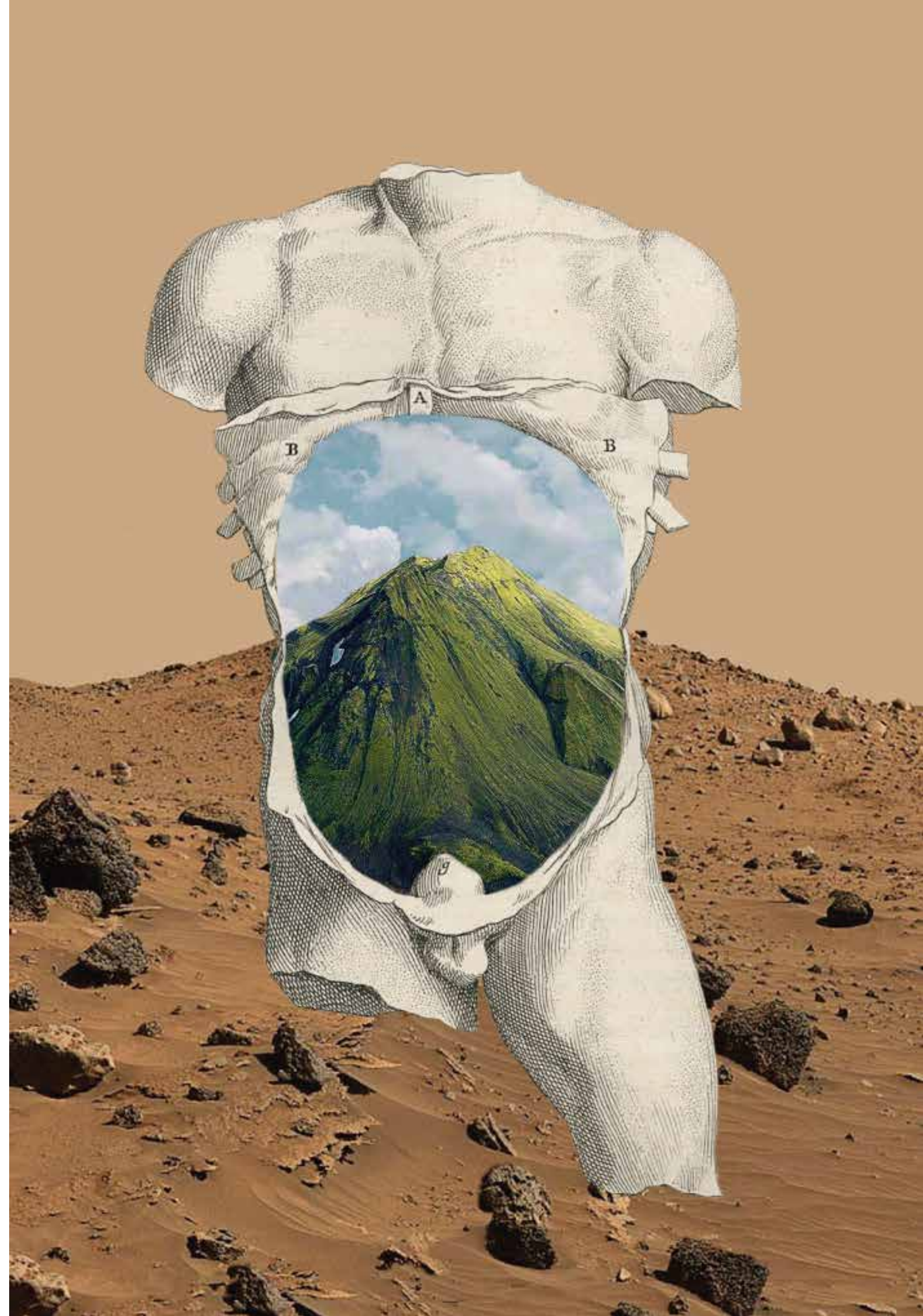
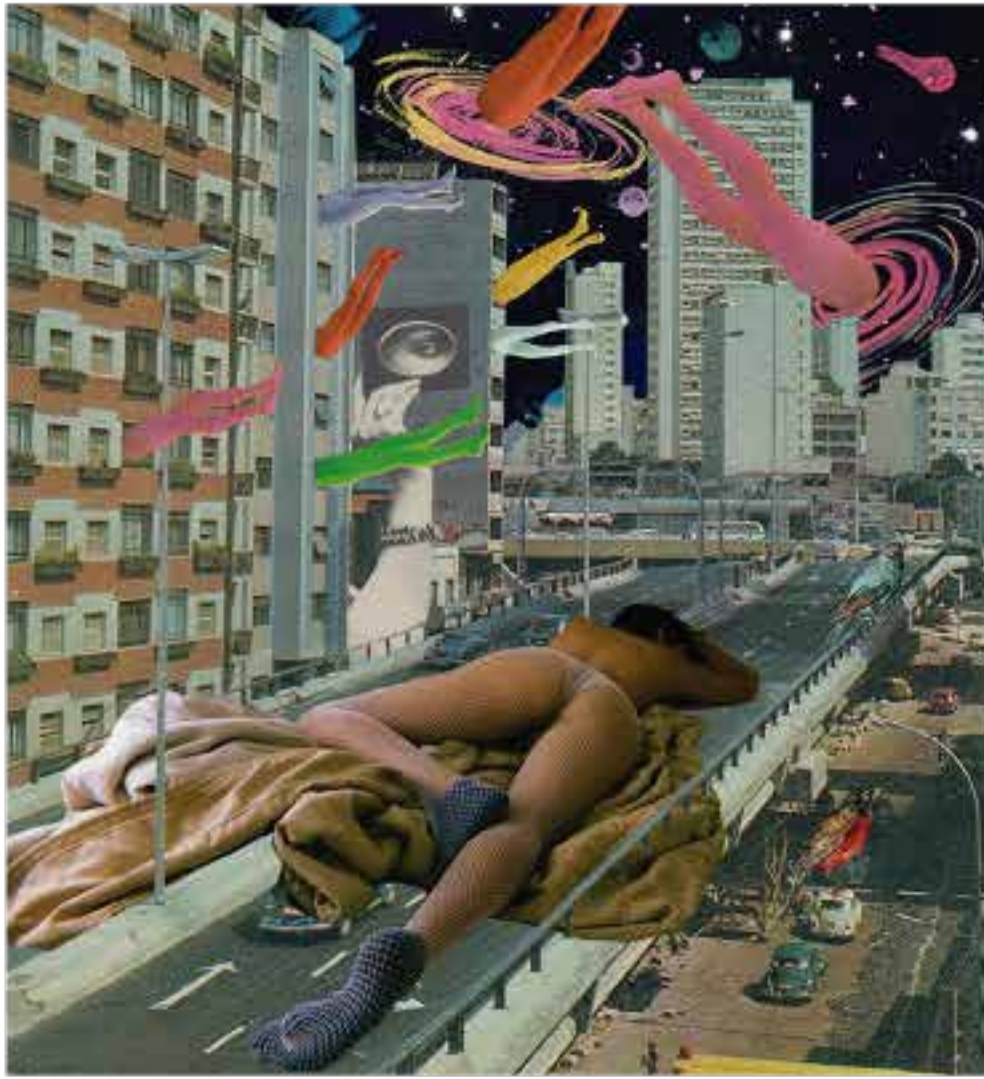
O que dirá o futuro sobre esse surpreendente ano onde todos tivemos nossas vidas alteradas por novas rotinas, gel e máscaras em abundância? Não sei, ainda estamos no meio da travessia, governo e sociedade civil falando sem parar, agitando bandeiras e ideologias controversas em um mundo paralisado, cujo diagnóstico é rarefeito e nebuloso. Mas uma coisa o futuro certamente dirá: que, com todas as adversidades e problemas, 2020 sediou a 27ª edição do Porto Alegre em Cena, e que o festival conseguiu cumprir uma programação surpreendente, sem dar mole para a quantidade gigantesca de empecilhos à sua realização. Não é pouco. Não foi e não será para poucos. E, por isso, não preciso disfarçar o orgulho ou diminuir a importância e o tamanho dessa façanha. Fazer um festival de teatro, com todas as inovações e novidades formais que esses tempos pedem e impõem é um desafio maior, que a equipe do festival encarou de peito aberto, com bravura e resultados entusiasmadores.

Certamente os desafios de fazê-lo pulsar com potência não serão pequenos. Uma edição virtual, para além de sua novidade, é um modelo que deixará frutos e sementes, apesar das restrições a que hoje estamos submetidos. Soma de muitos esforços, sonhos e teimosias, o Em Cena se mostra humano, demasiadamente humano em 2020, vacina contra a caretece que insiste em desconsiderar a cultura como força motriz, que quer enquadrar ousadia, rebeldia e provocações sob a tutela de um código comportamental que rejeita novidades e atritos.

Todos nós estamos mais sós, mais virtuais, mas, ao mesmo tempo, mais humanos e reais. É um paradoxo que uma programação como a do presente ano nos mostre isso e nos aponte novos caminhos, artísticos e sociais. Com todas as adversidades do tempo presente, buscando antigos e novos parceiros, ainda sob o guarda-chuva da Secretaria Municipal da Cultura, como acontece há 27 anos, tenho especial carinho por essa edição tão diferente.

O Em Cena sempre cumpriu um papel artístico desbravador em Porto Alegre. Muitas vezes incompreendido, seguimos acreditando e aprendendo. Sempre. Numa cidade cheia de questões pendentes, é uma bênção um evento como o festival completar 27 anos. Agora sob a coordenação geral de Fernando Zugno, que está se saindo muito bem nessa tarefa complexa e, vejo a ciranda do tempo embaralhar todas as previsões pessimistas. O Em Cena está vivo, pulsa, desafia o coro dos (des)contentes e, mais uma vez, deixa a cidade mais leve e colorida. Em tempos de pandemia, definitivamente isso não é pouco.

É hora de todos abrirem a janela para essa bela borboleta, o nosso festival, entrar.



Colagens: Heloisa Marques



Viajando NO TEMPO

- Parte I -

TÍTULO ORIGINAL: TO MOVE IN TIME
DE TIM ETCHELLS/FORCED ENTERTAINMENT EM AGOSTO DE 2019
CRIADO PARA ESPETÁCULO DE MESMO NOME ENCENADO POR TIM
ETCHELLS E INTERPRETADO PELO PERFORMER E COLABORADOR
TYRONE HUGGINS.
TRADUÇÃO DE DANIELE AVILA SMALL.

ESSE ESPETÁCULO FOI CONVIDADO PELA CURADORIA DO 27º
PORTO ALEGRE EM CENA E SE FAZ PRESENTE NA PROGRAMAÇÃO
ATRAVÉS DESSE TEXTO NA REVISTA CORPO FUTURO DO
FESTIVAL.



A

A1. Se eu pudesse voltar no tempo, eu tentaria mudar as coisas pra melhor, trabalhando nos detalhes e nas pequenas coisas pra começar, e depois provavelmente eu iria aos poucos ficando mais ambicioso nos meus planos pra fazer do mundo um lugar melhor, mas eu iria começar com coisas, sabe, que não fossem muito ambiciosas, como se um amigo perdesse alguma coisa importante, uma carteira que caiu de um bolso, eu voltaria no tempo e descobriria

como foi exatamente que aquilo aconteceu e aí de alguma forma eu interviria, alterando o passado pra que as coisas dessem certo. Eu iria me certificar que eles se lembrassem das coisas deixando um lembrete anônimo em um lugar visível, ou se esse plano não funcionasse eu interviria mais diretamente, andando atrás deles na rua e muito discretamente estenderia a mão no momento exato pra não deixar a carteira cair de uma bolsa que eles estavam carregando distraidamente - isto é, sem prestar atenção.

A2. Ou se uma criança

qualquer caísse na rua e fosse parar embaixo de um bonde bem na minha frente eu também voltaria no tempo - exatamente para o mesmo lugar mas só um pouquinho antes - e eu removeria qualquer coisa na qual ela pudesse ter tropeçado, ou eu voltaria para o mesmo lugar no meio da noite anterior e trabalharia sozinho à luz da lua pra fazer pequenos reparos na calçada e assim garantir que a criança estaria a salvo.

A3. Se eu pudesse viajar no tempo, eu provavelmente ficaria bem exausto logo, porque eu estaria sempre avaliando

qualquer situação em que eu estivesse, pra ver o que estava acontecendo e o que precisaria de alteração e também pra ver como e de que maneira eu poderia fazer diferença para o quê e como as coisas aconteceram... ou eu poderia ter a impressão de que eu não passei tempo suficiente com o meu pai quando ele estava preocupado com a saúde mais ou menos um ano atrás, mesmo que ele tenha ficado bem, eu melhoraria a situação voltando no tempo e visitando ele mais vezes, ou eu voltaria e ligaria pra ele pra gente conversar de verdade pelo telefone... eu

simplesmente voltaria no tempo sem nenhum alarde e eu - o eu do futuro - passaria despercebido pelo eu do passado.

A4. É óbvio que assim como eu sempre voltaria no tempo pra mudar coisas eu também teria que voltar ao presente de novo - a versão nova do presente - pra conferir os efeitos do que eu tinha mudado - isto é, pra ver se as minhas mudanças realmente deram certo. E algumas vezes eu teria até que ir um pouco mais adiante no futuro pra conferir os efeitos a longo prazo de qualquer mudança que eu tinha feito e depois voltaria lá

pro passado de novo, bem ali onde eu já estava antes, só pra fazer uma pequena alteração na minha alteração original pra que as coisas no futuro ficassem ainda melhores, em um ou outro detalhe.

A5. Se eu ajudasse o meu amigo a não ser assaltado na rua por dois caras, fazendo ele perder o trem no qual esses dois assaltantes estavam esperando, então o meu amigo poderia acabar se atrasando demais pro trabalho e assim perdendo o emprego... ou talvez fazendo o meu amigo pegar o trem mais cedo, mas se eu não conseguisse encontrar uma solução boa, isto é, uma via de saída sem

efeitos colaterais indesejáveis, eu teria apenas que recuar, respirar fundo e deixar o mundo de lado dessa vez, sem nenhuma mudança ou melhoria.

A6. E às vezes os efeitos colaterais ou as consequências das minhas ações poderiam realmente sair do controle – como se uma simples mudança no passado pudesse fazer do mundo um lugar onde o avião nunca tivesse sido inventado, ou onde a Igreja mandasse em tudo ou onde seres humanos jamais evoluíssem.

A7. De qualquer modo, nessa situação, eu teria que voltar no tempo

na mesma hora e tentar me impedir – o eu no passado – de ter qualquer envolvimento nisso.

A8. Mais cedo ou mais tarde, no entanto, eu estaria correndo pra trás e pra frente no tempo feito um louco, alterando coisas e depois alterando essas coisas de novo e depois alterando essas coisas de novo de novo. Eu estaria como o eu do passado e o eu do futuro e o eu do futuro números 2 e 3 e o eu do passado de novo e eu teria que viver com o risco de realizar alguma ação que acidentalmente poderia erradicar a minha própria existência e eu teria que viver com o risco de que todos os meus planos

podem dar errado e em breve eu estaria lidando com tantas versões de mim mesmo, calculando probabilidades e versões, e calculando as consequências das ações em diferentes partes da linha histórica do tempo, pensando nas mudanças intencionais e não intencionais, nas ações e reações, às vezes sem conseguir entender por quê uma pequena mudança aqui ou ali produz uma mudança grande e inesperada em outro aspecto do futuro – o Efeito Borboleta.

B

B1. Se eu pudesse viajar no tempo eu diria: "Boa noite. Eu vim do futuro para estar com vocês essa noite." Ou eu diria: "Sentem-se, por favor. Eu vim do futuro e tenho um aviso." Ou: "Eu vim do passado e tenho um aviso." Ou eu diria: "Isso vai parecer loucura, mas eu sou do futuro e preciso da ajuda de vocês."

B2. Se eu pudesse viajar de volta no tempo eu iria investigar o passado pra me encontrar, fazendo parecer acidente, eu esbarraria em mim

mesmo num shopping ou num bar e perguntaria pra mim mesmo se eu pareço familiar, e então eu começaria a sussurrar uma explicação longa e complicada sobre a minha missão. Eu diria: "Não tenha medo. Vai ser difícil pra você entender, mas por favor me acompanhe e escute com atenção. É importante. O futuro da humanidade pode depender disso."

B3. Eu me perderia em uma forma estranha de ansiedade que ninguém nunca teve e que ninguém mais poderia realmente entender – sentindo todas as possibilidades do futuro e do passado correndo por aqui e por

ali e eu, paralisado e dilacerado no meio disso tudo, como uma febre, e eu iria chamar isso de Doença do Futuro ou Ansiedade do Tempo.

B4. Ou se eu pudesse viajar no tempo eu ficaria quieto e que não mudaria nada, eu iria apenas observar e guardar pra mim e respeitar a santidade do Tempo... Eu viajaria pelos mares do tempo como um pesquisador, com responsabilidades e com um apetite curioso pelo saber, só pra ver as coisas, o que aconteceu, como a vida era vivida, como as pessoas amavam ou sofriam ou sobreviviam, visitando diferentes capítulos importantes da história e

todos os momentos chave no tempo, eu iria ver os dinossauros na era em que eles viveram de verdade antes que a humanidade infectasse a Terra.

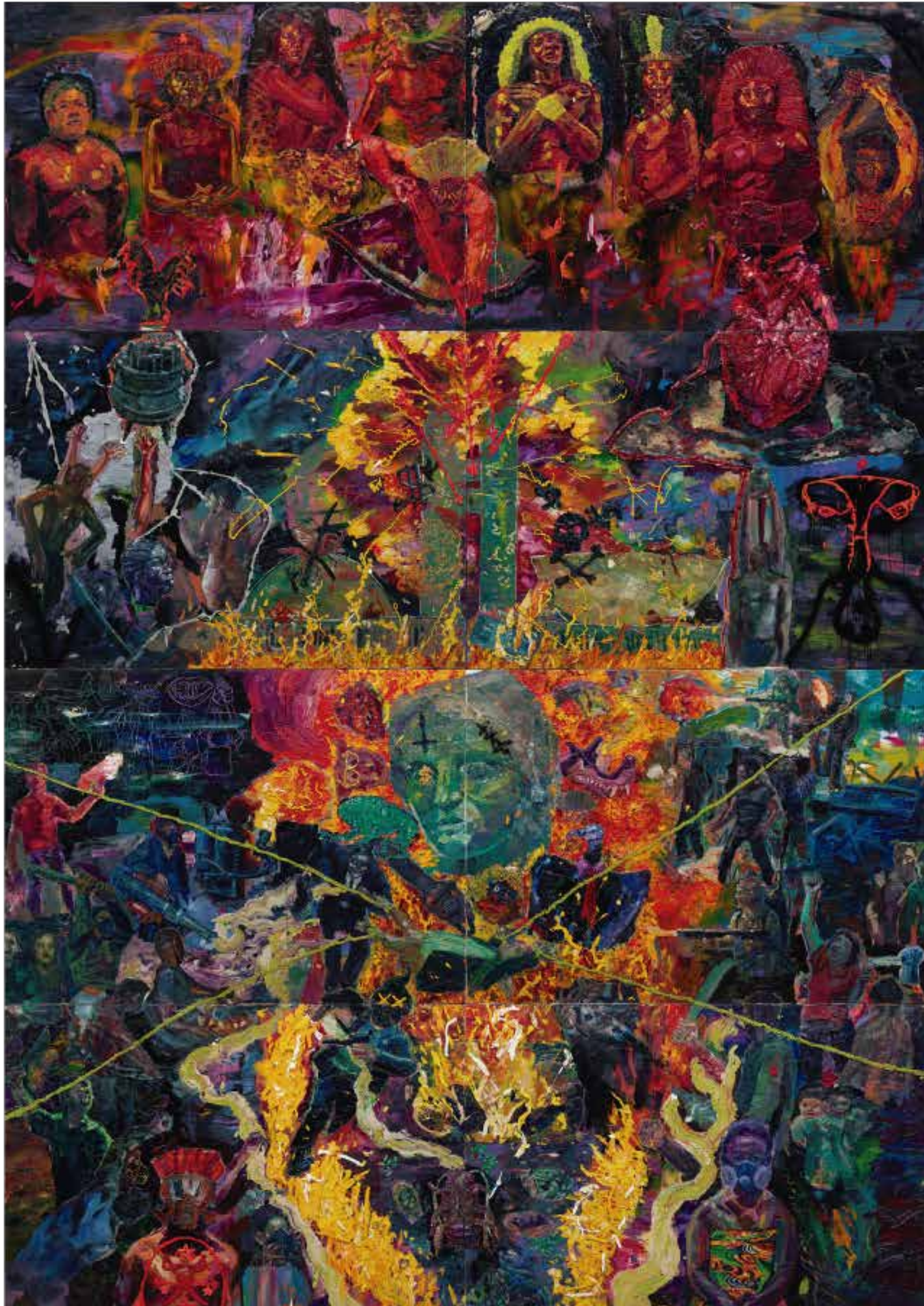
B5. Ou quando eu tivesse vontade eu poderia sair à noite só pra ver alguma coisa especial, como por exemplo os primeiros shows do Prince, ou um concerto de Beethoven ou do Nirvana...

B6. Ou se eu pudesse viajar no tempo eu iria usar o meu poder pra ficar rico. Sempre que eu precisasse de dinheiro eu daria um pulinho no futuro pra saber os números da loteria ou o vencedor de uma corrida

de cavalo ou de uma eleição pra fazer uma aposta, e aí eu levaria essa informação pra mim mesmo no passado e faria as apostas e poderia ficar numa boa, esperando o dinheiro vir rolando pra mim. Dinheiro não seria problema, como eles dizem... simplesmente pensariam que as minhas estratégias de investimento eram pura genialidade ou pura coincidência, além de qualquer coincidência e que eu tinha era sorte de ser tão sortudo. As pessoas diriam isso – que eu era um homem de sorte. O homem mais sortudo de todos os tempos.

B7. Ou eu pregaria

umas peças nos meus amigos. Voltando ao passado umas duas horas antes e roubando alguma coisa deles e depois colocando essa mesma coisa em cima da mesa do pub no futuro pra eles ficarem tipo "Como assim, como é que isso veio parar aqui?".



"TUPINAMBÁS, LÉGUAS E NAGÔS GUIAM A LIBERTAÇÃO DE PINDORAMA DAS GARRAS DA QUIMERA DE MAMMÓN", DE THIAGO MARTINS DE MELO (ÓLEO SOBRE TELA, 2013)
ARTE CRIADA PARA O ESPETÁCULO LÍNGUA BRASILEIRADO COLETIVO ULTRALÍRICOS E TOM ZÉ.

Ultralíricos em órbita e o Língua Brasileira

Em conversa cruzada com a curadoria do Porto Alegre em Cena, Felipe Hirsch, Daniela Thomas e Felipe Tassara do coletivo Ultralíricos em órbita refletem a criação do método de criação do grupo e o impacto da pandemia na construção de seu último espetáculo, ainda inédito.

Felipe Hirsch: A Sutil Companhia de Teatro tem uma história muito bonita com um novo público de teatro. Só que era muito centralizado em mim, em que eu tinha que carregar a produção. Além disso, tínhamos um formato de ensaios muito tradicional, baseado na repetição, às vezes com 12 horas – tudo o que a Daniela, por exemplo, não suporta. E eu já não aguentava mais trabalhar desse jeito, porque eu ia pro teatro já exausto de tanto ensaiar; havia um nível centralizador, estético ao extremo. Então, quando a gente chegou aos 20 anos, comemoramos acabando. E, por coincidência, eu tinha um projeto de fazer um trabalho com autores brasileiros, de literatura brasileira, e, naquele ano de 2013 (que foi muito importante e acho que ainda estamos vivendo), o Brasil foi o convidado de honra da feira do livro de Frankfurt, e a gente convidado pra desenvolver o Puzzle. A Daniela e o Tassara faziam todo pavilhão das exposições.

Daniela Thomas: Foi uma coincidência absoluta.

FH: Partimos com uma equipe toda nova pra fazer aquele quebra-cabeça de literatura brasileira junto à história do pavilhão. Foi um momento muito bonito – um marco mesmo – porque estávamos indo com o Brasil em chamas, e nós não viamos o Brasil em chamas há muitos anos. Eu não tinha intimidade com esse país, a Dani sofreu a prisão do pai dela, mas eu não. E, naquele momento em que embarcamos, os professores estavam pedindo R\$ 800,00 de aumento e levando uma bomba na cara, as passeatas ligadas ao passe livre acontecendo e migrando de uma maneira estranha. Me lembro uma vez em que estava passeando pela Paulista e vi a FIESP de verde e amarelo. Recordo de ter pensado: “uau, não é exatamente mais uma passeata do passe livre, a gente já tem cenário pra Globo filmar” – e então tudo começou a migrar pra esse fascismo de classe média.

E, com isso surgiu, uma nova ideia, que chamamos de coletivo Ultralíricos em Órbita. Atualmente, possivelmente mais de 100 artistas já transitaram por esse coletivo, que começou a pensar sobre o Brasil e a América Latina de outra forma, com um outro tipo de ensaio em que a gente fica se debruçando sobre textos históricos, documentos brasileiros... Nesse sentido, ficou mais político e mais musical.

DT: A entrada do Arthur (de Farias) entrou pesado também. Foi uma mudança radical de metodologia de trabalho da Sutil pro Ultralíricos. Antes era um espetáculo, com cenário, figurino... Desde o Puzzle, é uma investigação sobre a matéria, sobre o movimento.

Felipe Tassara: É um trabalho experimental. É exaustivo, mas exatamente este é o trabalho.

DT: Então, está sendo muito mais bacana, muito mais rico.

FT: Porque esse trabalho é sempre um desafio, nunca relaxa, está sempre procurando evoluir.

FH: Até 2000 e poucos, na Sutil, a gente fazia teatro experimental, porque isto era uma espécie de título. Como tínhamos esse título, eu o aceitava. Mas quando eu começo o Coletivo Ultralíricos, eu penso que o teatro experimental precisa experimentar mesmo, né? E agora a gente experimenta muito. A gente entende que o espetáculo não vai para o palco pronto.

DT: O espetáculo muda todo dia. O que mudou também é que agora se trabalha com o engajamento de pessoas extraordinariamente inteligentes, extraordinariamente talentosas e ricas interiormente. Extraordinariamente envolvidos. Então, não é que você vai chamar atores pra fazerem personagens. São pessoas que vão vir, pegar a bola pra si e fazer coisas no palco que você fala: puta que pariu. O Bolzan segurando aquele soldado e fazendo aquele soldado psicopata do Andrea é uma coisa de você levar porque é tanto engajamento numa só coisa que eu tenho a sensação que essa é a busca. A questão é todos estarem empenhados numa busca, que não necessariamente precisa ser exatamente a mesma, por exemplo: a gente entra numa busca de materiais ou coisa assim, e essa busca vai desafiar a busca de um ator, que vai desafiar a busca de um autor, da pesquisa do autor. Não é um projeto que nasce de um planejamento: “Ah! Vamos fazer assim!”, entende?

FH: Agora a gente passa a construir. Pessoas extraordinariamente talentosas constroem juntos. Isso é a Ultralíricos. Mas também o fato de trabalharmos juntos há anos conta muito.

Sobre o Selvageria, que reúne documentos brasileiros na sua construção dramaturgica:

FH: Primeiro, o fato não é que deixamos de contar a história do Brasil – a gente simplesmente não conhece a história. Crescemos ouvindo que não existe racismo no Brasil, e esses tipos de frases. O Selvageria está exatamente nesse lugar: nasceu quando Valongo¹ foi considerado Patrimônio da Humanidade, pela UNESCO, e, nesse dia, o Crivela tirou os microfones e a cobertura da imprensa, tratando aquilo como bruxaria. E muita gente considerando a redescoberta do Valongo como um grande legado. Eu fui atrás de alguns documentos e encontrei apenas um, que sequer está traduzido para o português. Foi uma das descrições mais impressionantes que eu li sobre o Valongo, sobre os navios negreiros, de como eram por dentro. São documentos que, em qualquer outro país que investigasse sua história e de alguma maneira a tentasse entender, estaria exposto, traduzido pra sua língua, pelo menos.

DT: É impressionante o que a gente conseguiu trazer pro palco. Todo mundo deveria ter esses documentos internalizados, como saber, por exemplo, que Pedro Álvares Cabral “descobriu” o Brasil, o que é uma efeméride totalmente idiota. A maneira como a Crista Alfiante fala daquela viagem, daquela mulher pelo Brasil, sabe? É

¹ Cais do Valongo, no Rio de Janeiro. Declarado Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO, no dia 09 de julho de 2017, o Cais foi o principal acesso à entrada de africanos durante o período da escravidão.



FOTO: SELVAGERIA, POR PATRÍCIA CIVIDANES

isso que todo mundo tinha que saber de cor.

FT: Esse texto é mesmo incrível, porque ele fala de como manter o Brasil na ignorância. Esse que é o espanto...

FH: É o primeiro relato de uma mulher sobre o Brasil.

DH: Esse trabalho tem uma potência de transmissão, aliando informação à beleza. É uma efeméride pra mim!

Sobre gambiarra e ela ser um elemento na cultura brasileira.

DT: A gente é a gambiarra.

FH: Teatro é gambiarra.

DT: Gambiarra é esse lugar de resolver a questão. É uma solução para um problema, mas que não é metódica. Você tem que solucionar com o que tem, com o que existe, com o que é possível.

FT: Não é mal feita, só é inusitada.

DT: O nome que a gente deu pro projeto "Olimpico" era Gambiarra. A gente ouviu falar que tinha tantos milhões pra fazer o espetáculo (de abertura das Olimpíadas), depois cortaram pra 10% do valor, e depois foi 1/3 dos 10%. Eles iam fazer porão no Maracanã, como teve em Pequim, e no final a gente teve um varal e um buraquinho de onde saía uma plantinha.

FH: E é incrível o trabalho. Todos tinham receio do que seria a abertura, mas foi lindo. E a gambiarra é responsável por muito disso.

Sobre o Língua Brasileira, que seria o espetáculo de abertura do Porto Alegre em Cena, dia 10 de setembro de 2020, no Theatro São Pedro. Último espetáculo do Coletivo Ultralíricos, com Tom Zé, que iria estreiar em 19 de março, no SESC Consolação, em São Paulo. Com todo espetáculo já montado para os últimos ensaios, o SESC fechou todas as portas no dia 17 de março devido à pandemia.

FH: Eu sou muito fã do Tom (Zé), do que ele representa pra cultura brasileira. Ele já havia assistido a algumas peças minhas e a gente sempre falava em fazer uma juntos. Eu estava muito fascinado por essa música dele chamada "Língua Brasileira" – ela está no meio do disco Imprensa Cantada e é isolada, digamos assim, do restante das canções mais conceituais do Tom. Ela é linda, tanto na letra quanto na música. E eu perguntei pra ele se era possível a gente fazer alguma coisa em cima dessa canção, porque eu tinha muito interesse na formação da música brasileira. Principalmente da formação indo-europeia. E ele gostou muito da ideia. A partir daí, nos aproximamos de pessoas que foram, pouco a pouco, nos ensinando sobre as origens das línguas europeias, depois das originárias da África e, por fim, dos idiomas nativos brasileiros. Uma junção de cabeças incríveis ensinando a mim e aos atores e atrizes.

Tudo isso foi se transformando, naturalmente, em uma coisa tão harmônica, de congregação. Começamos a montar a dramaturgia a partir disso e da música do Tom Zé, que começou a compor músicas novas. Nosso roteiro que era mais ou menos assim:

Um prólogo, cuja estrutura se baseava nos dois troncos principais: o próprio núcleo africano e os nativos. Depois, se desenvolvia pra

Península Ibérica: os romanos, o latim vulgar, árabes, bárbaros e toda essa formação da língua portuguesa na Península, além dos berberes, persas. A seguir, iam para as navegações portuguesas, ou seja: o crioulo africano, o asiático e o choque cultural, ou melhor, o glotocídio, porque as línguas passaram a ser eliminadas. A gente tem hoje 190 línguas no Brasil faladas por uma, duas, três ou quatro pessoas. Essa dinâmica acontecia também no período navegações, como Camões mostra em "Os Lusíadas". Adiante, acabamos nas línguas nativas, as africanas: o Bantu, o Iorubá. – mas com um entendimento de que não estamos falando de "África", mas sim de 54 nações diferentes, sendo que muitas delas possuem representantes no Brasil, falando suas línguas que foram escravizadas nesse país, na maior tragédia da história mundial. E, por fim, visitamos o século XX, que formou toda dramaturgia, toda estrutura. Findado o processo, decidimos que teríamos que falar essas línguas. Teve um leque de pessoas do mundo inteiro que passaram a nos dar aulas. Os atores falam 24 línguas diferentes. Foi lindo ver os atores aprendendo a falar um texto em árabe, em latim vulgar, em iorubá, em protoindo-europeu.

DT: As pessoas sequer tinham se apropriado dos textos, sequer sabiam se o cenário imaginado ia dar certo. Era a ideia de usar um elástico e um grid tridimensional, que ia ser explorado por esse grupo de pessoas. Não sabíamos se tudo isso ia se conectar e onde as linhas iam chegar. Mesmo indo bem longe, estava bastante incipiente quando começou. Era para ser terminado no palco.

FH: Foi tão profundo, tão vertical, foi o trabalho mais bonito que a gente já fez de dramaturgia. Mas ele era tão saboroso, que a gente ia um dia a mais, um dia a mais e um dia a mais.

DT: Além disso, havia uma retomada da nossa parte em relação à projeção. A imagem projetada tem relação com o início do nosso trabalho, do Felipe ter me chamado. O filô é uma obsessão minha, que vem de 1984, mas que o Felipe sempre teve muito fascínio. Então, temos esse repertório, que é, simultaneamente, transparente e evidente, pois se manifesta quando a luz toca a tela. Também havíamos pensado em uma tela tridimensional, que desconstruía a imagem, porque a tela era profunda, alta e larga – e ia sendo criada pelos atores. No entanto, isso não chegou a acontecer, porque o processo foi interrompido nesse momento.

FH: Eu lembro daquele dia que fomos embora pra casa sem saber se iam voltar no dia seguinte ou não. E nunca mais eu voltei. Tem uma mala dentro do teatro com coisas minhas. Tem cenário, luz, equipamentos montados dentro do teatro, porque eu não sei quando isso vai voltar. Mas vai voar, e eu tenho certeza que "Língua Brasileira" vai ser a nossa peça mais bacana. Ela se anunciou dramaturgicamente como nenhum outro trabalho nosso.

Sobre teatro virtual

DT: Eu acho esse híbrido estranho ainda. As coisas estão sendo feitas – talvez devido à pandemia – de forma tão limitada que tem um ar de arremedo. É a gambiarra que não dá certo. Teatro filmado é um desastre sempre. Essa coisa da presença física, de todos os seus sentidos estarem ligados, é uma questão sensorial. É como diz o Paulo Herkenhoff sobre o teatro: "você está num estado de disponibilização fenomenológica".

Ou seja, está se utilizando a mídia do cinema pra fazer um pseudo-teatro. Não é nem cinema, porque você não usa a gramática do cinema, importando isso que a gente chama de teatral. É bem complexo. Porque tudo bem a gente estar passando por isso, é uma espécie de massagem no coração, todo mundo fazendo carinho no outro.

Marcha à ré

Performance-filme como luto político

TEATRO DA VERTIGEM / FOTOS: MATHEUS JOSÉ MARIA

"Não é preciso conhecer a pessoa perdida para afirmar que isso era uma vida. O que se lamenta é a vida interrompida, a vida que deveria ter tido a chance de viver mais, o valor que a pessoa carrega agora na vida dos outros, a ferida que transforma permanentemente aqueles que sobrevivem. O sofrimento de um outro não é o seu próprio, mas a perda que o estranho suporta atravessa a perda pessoal que sente, potencialmente conectando estranhos em luto."

A "MARCHA À RÉ" é uma performance-filme criada pelo Teatro da Vertigem em colaboração com Nuno Ramos, comissionada pela 11ª Bienal de Berlim, e filmada por Eryk Rocha. Este novo trabalho do grupo consistiu na realização de uma intervenção artística site-specific na cidade de São Paulo, no dia 04 de agosto de 2020, terça-feira, às 22 horas.

Tratou-se de um cortejo de veículos, com aproximadamente 120 automóveis, que se deslocou em sentido inverso do usual, em marcha à ré. Nele, os motoristas-participantes completaram um trajeto que partiu da Avenida Paulista, importante via da cidade reconhecida também como local de manifestações públicas, e terminou no cemitério da Consolação. Durante o percurso, houve uma dramaturgia sonora composta, em parte, de sonoridades emitidas pelos veículos que remetiam ao som de respiradores utilizados no tratamento de pacientes com coronavírus, que necessitam de ventilação mecânica em unidades de terapia intensiva (UTI).

A organização e a condução do cortejo fúnebre nas avenidas, desde a chegada dos motoristas e a colocação dos carros em duas fileiras, até a orientação para as manobras e dispersão ao final, foram realizadas pela própria equipe de criação, que se comunicava por meio de rádio, e estava vestida com macacões brancos e acessórios que preservavam o necessário isolamento social.

O trabalho foi concebido com base na atual situação sociopolítica no Brasil, marcada por atitudes negligentes, de um governo de extrema direita, em relação à pandemia do COVID-19, assim como de ações autoritárias contra a ciência e os direitos humanos, liberdade de expressão artística e de livre pensamento, afetando artistas, jornalistas, universidades públicas, bem como a comunidade afro-brasileira, mulheres, indígenas e LGBTQI. Uma situação evidente de regressão social, e civilizacional, jamais vivida pelas últimas gerações da população do país.

Neste contexto marcado pela inépcia do governo federal lidar com a pandemia, que tem contribuído para que o país ultrapasse o número assombroso de 100.000 brasileiros mortos, tanto quanto pela incapacidade de se solidarizar com todas as

pessoas que sofrem por suas perdas, o trabalho trouxe em si o desejo de se constituir como um gesto público, uma forma de se solidarizar e prestar homenagem aos que não tiveram a possibilidade de um direito ao luto.

A realização da performance-filme também foi inspirada, duplamente, pelo artista brasileiro Flávio de Carvalho, a partir de sua "Experiência n° 2", de 1931, na qual ele caminha com bonê na cabeça em sentido contrário ao de uma procissão de Corpus Christi, bem como sua obra intitulada "Série Trágica", produzida em 1947, composta por nove desenhos em carvão sobre papel, onde o artista retrata os últimos dias de vida de sua mãe. Toda a sequência destes desenhos expressa a ansia e, ao mesmo tempo, a dificuldade de se respirar, repercutindo neles mesmos os atuais casos de óbito, por insuficiência respiratória, motivados pela pandemia COVID-19.

Ao final do cortejo, que concluiu seu percurso no cemitério da Consolação, foi realizado um ato em homenagem não apenas aos mortos pela pandemia COVID-19, mas a todas as mortes que o país vem sofrendo, com o hasteamento de uma bandeira, figurando uma das imagens da "Série Trágica", de Flávio de Carvalho, e com um trompetista que tocou para os mortos o hino nacional, porém ao revés, também no sentido contrário como os automóveis.

A partir de todo material colhido pela filmagem da performance, realizada pela equipe dirigida pelo cineasta Eryk Rocha, o resultado é o filme curta-metragem "Marcha à ré", com estreia mundial na 11ª Bienal de Berlim, no início de setembro de 2020, e estreia no Brasil durante o Festival Internacional de Artes Cênicas Porto Alegre em Cena.

Cabe destacar que este projeto passou por um processo de recriação para ser realizado no Brasil, tendo em vista que, em razão da pandemia mundial, houve a necessidade de reelaboração do projeto anterior, que estimava a realização de um trabalho do grupo na cidade de Berlim, previsto para ocorrer na semana de abertura da Bienal, no mês de junho. Chamava-se Teologias da prosperidade, projeto que também se inspirava na "Experiência n° 2" de Flávio de Carvalho, assim como no contexto sociopolítico do país.



¹ Entrevista com Judith Butler publicada originalmente em Truthout, que está traduzida e disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Pelo-Mundo/Judith-Butler-O-luto-e-um-ato-politico-em-meio-a-pandemia-e-suas-disparidades/6/47390>



Desta etapa de reelaboração do trabalho para o Brasil, vale apontar uma das passagens desse processo que pode mostrar como os desdobramentos na conjuntura sociopolítica tiveram papel significativo em tal recriação. Na perspectiva de indicar que, de fato, realizar o trabalho no Brasil passou a fazer um sentido singular que mobilizou toda a equipe de criação. Essa passagem marca um dos momentos quando foi se tornando mais claro qual seria o trabalho que representaria o grupo na Bienal. A possibilidade de ser uma obra plástica foi uma das alternativas cogitadas, tendo em vista, em princípio, a restrição à aglomeração de pessoas em razão da pandemia. Entretanto, na medida em que as reuniões ocorriam e a troca de ideias avançava, chamou a atenção o incômodo geral acerca das atuais carreatas, naquele momento, promovidas pelos apoiadores do governo federal. Especialmente seu caráter de apropriação do espaço público, em particular a Avenida Paulista, contrariando as diretrizes de saúde pública e defendendo o fim do isolamento social. E mais, uma apropriação visivelmente encarada, por alguns desses apoiadores, com ar de deboche e, até mesmo, em tom revolucionário, o que apontava para certa sensação de impotência e, simultaneamente, um diagnóstico de paralisia das forças progressistas diante de todo esse quadro. A partir dessa percepção, instaurou-se, realmente, um sentimento de necessidade premente de que o trabalho deveria ir para a rua, para a agora, a fim de tentar, de algum modo, reagir a isso tudo.

Desse momento em diante, até se chegar na configuração de uma performance urbana em formato de cortejo fúnebre de automóveis, foram debatidas alternativas que pudessem lidar com a contradição entre como ocupar o espaço público em plena pandemia e, ao mesmo tempo, não proporcionar aglomeração de pessoas. Deste debate então, foi surgindo o princípio norteador de toda a criação, tentar manter, na medida do possível para as circunstâncias, o isolamento social de todos aqueles que estariam envolvidos no trabalho. Consequentemente, ter os motoristas em seus próprios carros, e as pessoas que ajudariam a orientá-los nas ruas vestidas com roupas especiais, foi um desdobramento inevitável que se estabeleceu para a realização do trabalho.

Afinal, depois de tudo, é possível ver o trabalho como uma resposta à política sinistra e desumana que assola o país. Especialmente, diante de um contexto de indiferença à morte e ao sofrimento de tantos diante da perda. Por isso, a convicção de que ter realizado o trabalho no Brasil traz em si o sentimento de um luto político, um gesto de conexão ao sofrimento de tantos diante da perda.

FICHA TÉCNICA

Criação e direção artística: Teatro da Vertigem – Antonio Araujo, Eliana Monteiro, Guilherme Bonfanti / Artista convidado: Nuno Ramos / Dramaturgia: Antonio Duran / Composição Sonora: Erico Theobaldo / Figurinos: Renato Bolelli Rebouças / Design Gráfico: Guilherme Luigi / Trompetista: Richard Fernino / Direção de produção: Rachel Brunana / Assistência jurídica: José Augusto Vieira de Aquino / Produção Executiva: Giovanna Monteiro, Paulo Gircys / Assistentes de apoio: Fernando Ruiz Braul, José Guilherme Lobarinhas Jr., Vicente Antunes Ramos / Fotos: Matheus José Maria / Equipe técnica: Diego F F Soares, Kuka Batista, Zê Galinha / Cenotécnico: José Dahora / Assistente cenotécnico: Rafael Guirado Neto / Engenheiro de som (performance): Tonê de Souza / Assistente de engenheiro de som: Lígia Ferraz / Redes Sociais: Juliana Paté / Transmissão ao Vivo: Valentina Denuzzo / Motoristas Carros Funerários: Carlos, Emerson, Lucas e Ottoniel / Motoristas Carros de Som: Cleiton Frizzo de Moura, Cristiano Gomes Monteiro, Jean Gonçalves de Oliveira, Thiago Torres de Andrade / Participantes Motoristas: Adriano Lino, Alex Martins, Aline de Almeida Olmos, Ana Catarina Mousinho, Ana Paula França, Ana Paula Hisayana, Ana Tatit, Andre Boll, Angélica Gonçalves Garcia, Anna Juni, Artur Hideki Okutani, Beatriz Sayad, Benjamin Saviani, Bernardo Carvalho, Bruno Mascarenhas, Caio Christian, Camilo Bonfanti, Camilo de Lelis Goes, Carninha F. Gongora, Carol Badra, Caroline Monteiro, Caroline Pedro, Catarina Couto, Cynthia Margareth de Campos Ferreira, Débora Naso, Denilson Silva Souza, Denise Carrasco Fujimoto, Eduardo Fragoaz de Souza, Edva Aguilar, Everton Ballardín, Esther Hamburger, Federico Concilio, Felipe Nelson Crocco, Felipe Cornello de Paiva Caldeira Brandt, Felipe Aguiar de Vasconcelos da Rocha Vianna, Flávia Pedras Soares, Francisco Lima Dal Col, Gabriela Longman, Georgea Miessa, Glaucio Lutz Cruz Farina, Gustavo Delonero, Harete Vianna Moreno, Heloisa Espada, Heloisa Passos, Hugo Faz, Isabella Maria Davenis Armentano, Joana Longman Campos Brasileiro, Joana Reiss Fernandes, João Ramos, João Sodré, Kathleen Monteiro, Kathleen Monteiro, Larissa Janotti, Leandro Sasso, Leonardo Monteiro, Leticia Rosa, Lizandra Magalhães, Lorraine do Vale, Lorenzo Mami, Lucas Reitano, Lucas Simões, Lucienne Guedes, Luiz Fernando Ramos, Luiz Gustavo Sobral Fernandes, Marcelo Denny, Marcelo Moreschi, Marcos Miraes, Mariana Carvalho, Mario Filho, Marta F Sanbiase, Marta Maria Okamoto, Mateus Rodrigues, Mauro Tadeu Sanches, Natara Laíla Carvalho, Nara Zocher, Nathalia Monteiro, Patricia Curti Bresser Pereira, Paula Alzugaray, Paula Kraner Spinelli, Paulo Pasta, Paulo Augusto de Pinho Neto (Barcellos), Paulo Endo, Pedro de Freitas, Pedro Vianna Godinho Peria, Pierre Lauwers, Rafael Steinhäuser, Raul Garcia Simões, Rodrigo Alfer, Rodrigo Andrade, Rodrigo Bolzan, Rogério dos Santos, Rosane Muniz, Sandra Antunes Ramos, Selma Caetano, Sônia Sobral, Thais Franco, Thomas Huszar, Tiago Ferro, Tonilara Prates, Verônica Veloso, Victor Frangipani de Oliveira Lima, Vinicius Selicani, Vinicius Selicani Rossite, Wanderley Andrade Cista Lima, William Zarella Jr, Wladimir Lopes de Melo, Yara de Novaes

Marcha à ré [Reverse Gear], 2020
Video documentation of performance, color, sound, ca. 18'
Filme de Eryk Rocha
Performance criada pelo Teatro da Vertigem, com a colaboração de Nuno Ramos

04 de agosto de 2020 na cidade de São Paulo, Brasil

Comissionado e co-produzido pela 11a. Bienal de Berlim

Co-produzido por Festival Internacional de Artes Cênicas Porto Alegre em Cena

Com o Apoio de Goethe-Institut, Prefeitura de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, SPCine, SP Film Commission

Uma produção de Aruac Filmes e Teatro da Vertigem

Agradecimentos: Família de Flávio de Carvalho; Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo – Hugo Possolo e equipe e Ale Yousef; SPCine e São Paulo Film Commission – Laís Bondasky, Flávia Gonzaga e Caroline Golfeto; Secretaria Municipal de Mobilidade e Transportes de São Paulo – Beth França e Paulo Leite Jr.; Subprefeitura da Sé – Neiva Maria de Paula; CET Companhia de Engenharia de Tráfego – Paulo Eduardo, Jefferson e Miguel; Polícia Militar – Major Ivan Gonzaga e Capitão Jaqueline Ferraz; Dlhares Instituto Cultural – Guilherme Marques; Equipe Cemitério da Consolação – Sandro Borges e Popó do Cemitério; Equipe Estádio Corinthians Itaquera – Rita Larrocca, Nilton Silvan, Kiko Assis, Alan Reis, Paulo Reis e Bruna Pierondi; Instituto Moreira Salles Paulista – Joana Fernandes e Thyago Nogueira; Corpo de Bombeiros da Consolação – Lucas Caetano e Vinicius Henrique Sandoval Feliciano Domingues; Seguranças – Calli Stoner Neves, Ederson Nascimento Costa, Eduardo Girardi Vaz da Silva, Francisco Webberson Ferreira de Mesquita, Igor Pereira da Silva, Jacqueline Cristina da Silva e Thiago Paiva de Moura; Brigadistas – Claudice Batista de Oliveira, Luis Carlos Xavier e João Vitor Pereira de Melo; Socorristas – Jair Garcia e Márcia Marques dos Santos; Funerária Regional – Eduardo Anaro dos Santos e Eduardo Anaro dos Santos; Luciane Anaro dos Santos; Taxi Alex; Alex Martinho; Helder Cardoso; Papaya Locadora; Monster Cam Locadora; Delícias da Ray; Restaurante Syria; Safe4U; Franklin Falcão; Fante; Gráfica CopyTech – Adriana Maria Ferreira e Irineu Rosa Junior; BJB Sinalização – Julio Cesar Arlati Domingos Graça e Rosângela Arlati; Nova EPI – Raul Torres Maniezzo e equipe; São Paulo Tourist Bureau – Roberto Karsokas Filho e equipe; CAEX Gráfica e comunicação visual – Vanessa F. Devecchi e equipe; New essence seguros – Marcelo Dugois.





Depoimento

NUNO RAMOS

FOTOS: MATHEUS JOSÉ MARIA

Participar do "Marcha a Ré" foi uma experiência fundamental para mim. Primeiro, pela parceria com o Teatro da Vertigem, grupo que admiro, literalmente, há décadas. E por ter trabalhado no elemento mesmo do Vertigem, que é o espaço público. Se você colocar que fizemos isso no meio de uma pandemia, num momento em que este espaço estava proibido pelo bom senso ou tomado pelo inimigo – então acho que o que fizemos foi de fato extraordinário.

Sim, porque o paradoxo era ocupar as ruas ao vivo, sem recorrer ao consolo das lives, dos skypes e dos zooms, mas sem subscrever em hipótese alguma o impulso de morte bolsonarista com sua irresponsabilidade diante da pandemia, seu mandar as pessoas à morte. Carros, este elemento privado dentro da rua, este fragmento de abrigo que se leva a toda parte, foi nosso primeiro elemento de criação. Carreata, então. Afinal, era exatamente isso o que o bolsonarismo estava propondo ao país, num triunfalismo chocante em meio à montanha de mortos. Carrões arrastando-se pelos signos vazios do poder – os prédios da Assembléia, do Executivo ou do Supremo, em Brasília – desafiando-os, ameaçando-os. Pensamos em fazer isso às avessas, numa marcha-a-ré que oferecesse um signo, uma imagem, uma metáfora, uma palavra-de-ordem imediatamente compreensível. Uma vez determinado este elemento, o resto veio naturalmente – o trajeto, entre a Fiesp e o Cemitério da Consolação; o som dos respiradores, unificando a carreata; o desenho de Flávio de Carvalho, da Série Trágica, "Minha mãe morrendo", que antecipa com tanto realismo a falta de ar dos mortos da Covid; os carros fúnebres, abrindo e fechando o cortejo; o trompetista tocando o hino nacional ao contrário, sobre o pórtico do cemitério.

Lutamos com todas as nossas forças para usar as avenidas Paulista e Consolação, por serem o palco de tantas manifestações em São Paulo e também por certo sequestro que sofreram, desde o impeachment, pela direita ou extrema-direita. A memória da cidade, tatuada em suas ruas e calçadas, como em tantos trabalhos do Vertigem, conduziu todo o nosso processo, como um elemento ativo. Terminar o trabalho no pórtico do cemitério, esse estranho portão de Brandenburgo paulistano, de certa forma apontou nosso trabalho de volta para sua origem – a Biennale de Berlin, que comissionou a obra e aonde o filme de Eryk Rocha será exibido.

Acho que poucas vezes trabalhei em condições tão adversas – não as adversidades de sempre, como verba curta ou limites institucionais. Claro que também estas tiveram lugar, e nosso histórico de negociações com Secretarias e instituições as mais diversas para conseguir todas as autorizações e apoios que o evento exigiu – com resultados totalmente positivos, no final – daria por si só um outro trabalho. Mas não falo destas. Falo do paradoxo de procurar atingir uma dimensão pública num momento em que o recolhimento e a distância eram o único horizonte razoável. Falo de desenvolver, dentro de nosso próprio grupo, um impulso para fora quando tudo apontava para dentro. Acho que a utilização de uma linguagem instaurada, em plena pandemia, pelos arautos desse infinito “E daí?” – a carreata, tendo como tijolo básico o carro, esse produto industrial, digamos, a ser superado – trouxe muita energia para o que fizemos. Habitar a poética do inimigo dá uma dimensão algo irônica ao que fizemos, e acredito que esta ironia não deve ser diminuída.

A reversão, tema básico do trabalho, explicitada na marcha a ré dos automóveis, no hino tocado ao contrário, no pano com o desenho de Flávio que Carvalho, que descia do alto do pórtico de entrada, como uma bandeira hasteada ao contrário, está também presente em algo mais sutil, perceptível no entanto para quem participou do evento – a lentidão ao invés da aceleração, a paralisia ao invés do movimento, a tristeza ao invés da euforia. Certo luto, em suma, que parecia atravessar tudo. Com seu buraco no subjetividade, seu parêntese interminável, seu “dar um tempo” para fora dos parâmetros da produtividade, o luto é talvez, hoje, a última esperança de encontrar um chão para a queda sem fim em que o país se encontra. Parte dele a verdadeira reversão que precisamos alcançar.





"GLORIA" POR LORETA DIALLA

Sete estrelas do grande carro 2015-2020

livro digital e galeria virtual

TEATRO MÁQUINA

Em 2015, o Teatro Máquina, grupo de Fortaleza, percorreu aproximadamente 4 mil quilômetros de estrada em 28 dias e parou em 16 cidades nos estados da Bahia, do Piauí e do Ceará. Foram inúmeras as paisagens percorridas, os encontros e as descobertas. O grupo lança em 2020 o livro *Sete Estrelas do Grande Carro* sobre a viagem de pesquisa e criação realizada por algumas das regiões mais áridas do sertão nordestino, projeto contemplado pelo Rumos Itaú Cultural 2013-2014. O livro, espécie de (des)diário cartográfico livremente ilustrado e comentado, recolheu e abrigou para a sua construção imagens e textos produzidos pelos artistas e colaboradores durante a viagem e depois dela. Para o grupo, o livro surge como uma tentativa de síntese provisória de uma experiência imensa e mobilizadora, a partir da qual já foram produzidas duas obras cênicas (*Brutos*, em 2016 e *Nossos Mortos*, em 2018) e uma video-instalação em um salão de artes visuais.

Movidos pelo desejo de expor uma viagem que ainda reverbera em novas ações e criações, o Teatro Máquina reúne em uma galeria virtual diversas experiências produzidas durante o projeto *Sete Estrelas do Grande Carro*. Nessa galeria o grupo expõe vídeos, performances, fotos e ações produzidas durante a viagem, além de obras especialmente produzidas para o Festival Porto Alegre em Cena, derivadas do retorno ao material da viagem. De diferentes textualidades e suportes, as obras expandem a viagem em novas experiências sonoras, visuais e performativas.

Para o lançamento do livro em versão digital, o grupo realiza uma conferência virtual com a presença de uma das colaboradoras do projeto, a pesquisadora e dramaturgista Thereza Rocha, comentando o projeto-viagem desde a sua fase de preparação até as reverberações que mobilizam ainda hoje a poética e a pesquisa do grupo.



"SEU LANDINHO PÉ-DE-BODE" POR MÁRCIO NEDEIROS

SOBRE AS NOVAS OBRAS:

Fulminante

(2020) Videoperformance
Márcio Medeiros e Allan Diniz

Perguntar ao corpo que memórias ele guarda e o que ele tem a dizer hoje a partir das experiências vividas na viagem, há cinco anos. O ator e bailarino Márcio Medeiros, em parceria com o artista audiovisual Allan Diniz, evoca suas memórias corporais para criar, a partir delas, uma nova obra, em videoperformance. Fulminante é o corpo e o pensamento. Que nem sempre caminham juntos. Fulminante é memória que vem à tona e desperta no agora.

filme/foto/máquina

(2020)
Curta-metragem
Leonardo Mouramateus

Eu senti muito isso. Uma sensação que não me acompanhou somente durante a viagem. Sempre tinha uma coisa me separando daquele ambiente. Alguma coisa me separava. Tinha um certo véu. Como eu posso estar tão distante, se eu já fui, se eu sou tão próximo. E quando eu rompia alguma coisa do véu, eu conseguia ver algo que eu não conseguia ver antes. Quando eu conseguia avançar um pouco, eu via coisas que eu não tinha conhecido. O mistério, ao mesmo tempo familiar. É uma incógnita pra mim. Sempre foi. Ainda é.

Raro Azul

(2020)
Paisagem Sonora
Loreta Dialla e Ayrton Pessoa

Para além do que a lembrança da visão alcança e a escuta ainda pode abrigar para transpor o inaudito, a memória retoma aquele acordo com o tempo e o invisível em que nos deixamos ir ao teu encontro, pela urgência do teu grito, acompanhando o trânsito da luz até a hora exata da tua chegada.

Raro Azul redesenha o percurso sonoro de um final de tarde no Raso da Catarina (BA) marcado pelo movimento de retorno das Araras-Azuis-de-Lear – espécie rara e ameaçada de extinção – ao seu habitat de descanso. O áudio registro de chegada das aves sob o céu da caatinga balana, captado pelos artistas Loreta Dialla e Ayrton Pessoa, evoca no presente a reconstrução da paisagem para emergir novas materialidades e texturas sonoras na criação de uma composição que refaz o caminho, traduz o ausente e revela novas imagens e símbolos para a renovação desse acontecimento.



seteestrelas.art



"ANA LUIZA RIOS, LEVY MOTA E LORETA DIALLA" POR LEONARDO MOURAMATEUS

JUNTOSESEPARADOS 3

ANTI STATUS QUO COMPANHIA DE DANÇA

JUNTOSESEPARADOS - VERSÃO 3 é um jogo de interação entre nove pessoas mediadas pelas telas dos computadores que descobrem uma linguagem doméstica, íntima, precária e lúdica. Refletindo sobre os paradoxos da situação em que vivemos e a busca por uma nova subjetividade que dê conta do momento, cada bailarino dança e performa ao vivo a partir de seus computadores pessoais em interação virtual com os outros bailarinos por meio das múltiplas telas do ambiente de videoconferência, explorando as ferramentas disponíveis específicas do aplicativo de reuniões virtuais.

O trabalho surgiu da impossibilidade da Anti Status Quo Companhia de Dança trabalhar presencialmente, a partir da condição de isolamento social. O desejo do grupo de se encontrar virtualmente veio da necessidade de dar continuidade ao exercício de criação diário que faziam antes da pandemia, como uma forma de sobrevivência, não financeira mas poética e existencial. *“A maneira como era possível se encontrar virou o próprio objeto de estudo quando percebemos que a condição de isolamento social iria durar mais do que imaginávamos.”*

Tentando dar continuidade a pesquisa Corpo e cidade, o grupo percebeu que não tinha como continuar sem admitir a diferença que o trabalho sofria por estarem mediados por telas distantes uns dos outros. Para além da adaptação ao meio das plataformas virtuais de reunião, o grupo se questionou: *“o que esta mídia potencializa na nossa percepção, o que dificulta e condiciona? Como nossa percepção se modifica? E a questão da presença nas artes performativas? Que corpo é esse agora? Que presença é essa? O que o corpo pode nessa condição e nesse meio? E o paradoxo da precariedade do uso desses aplicativos de reunião virtuais e ao mesmo tempo a avançada tecnologia utilizada para criar e disponibilizar esse recurso a milhões de usuários no planeta?”* Inúmeras questões giram em torno das possibilidades e impossibilidades desse meio.

Entendendo a videoconferência como algo novo, o grupo começou uma pesquisa percebendo que esta mídia tem suas especificidades e se diferenciava da linguagem de videodança e/ou do cinema, apesar das referências audiovisuais parecerem exigir da percepção os mesmos parâmetros de controle e qualidade de imagem. Considerando a especificidade da materialidade desta nova mídia em suas características como matéria prima para o trabalho, o estudo dos recursos dos aplicativos de reunião on-line tem sido fundamental como ponto de partida. Elementos como a configuração visual com múltiplas telas simultâneas, os recursos de efeitos visuais de fundo (chroma key e outros), o corpo, o movimento e o espaço da tela, aliados com o que já estavam pesquisando antes da pandemia como o cotidiano, o corpo na relação com o espaço que habita, o tempo, a

colagem, o limiar entre ficção e realidade, a relação com o espectador são as bases deste trabalho.

A concepção coreográfica brinca com a imagem a partir do corpo e do movimento na relação com a disposição das 9 telas, umas com as outras. São explorados recursos que parecem de pós-edição, mas, na verdade, são executadas ao vivo. Estar ao vivo agrega uma importante camada de sensação de presença e risco. O compartilhamento do mesmo tempo, apesar de estarem em espaços distintos parece aproximar este fazer com a artes da presença. Tematicamente, questões paradoxais da experiência de estar vivendo esta epidemia mundial em isolamento social são levantadas como: as características sofisticadas e ao mesmo tempo a precariedade dos recursos tecnológicos, a importância das interações sociais, a falta do toque, a solidão, a necessidade de compreender o mundo a partir da coletividade em um sistema econômico que valoriza e incentiva a individualidade, o público e o privado, o local e o mundial, o medo, a eminência da morte e a intensificação do sentido da vida, e, também, a re-significação do que realmente é importante na vida. A pesquisa coreográfica é multidisciplinar com diálogo com as artes visuais, a fotografia, o cinema, o vídeo e a linguagem da internet e das redes sociais.

É importante ressaltar que o trabalho é uma improvisação dirigida, e, por isso nunca será realizada igual duas vezes. Por esta razão carrega em seu título: Versão 3. Toda vez que é apresentado é diferente e possui novos elementos, novas abordagens temáticas e novos recursos que o atualizam com o momento vivido. Não é uma improvisação livre, pois é amplamente estudada, com contornos dramaturgicamente definidos e pré-elaborados. A versão 1 foi apresentada em abril deste ano no Festival on-line No Seu Quadrado e já não está mais disponível ao público na internet. A versão 2, foi apresentada em junho no SESC Viva Cultura, festival também todo on line realizado pelo SESC -DF.

“Apesar de não gostarmos dessa palavra, por causa da cooptação que o capitalismo faz de seu sentido, querendo monetizar todas nossas ações, poderíamos considerar que de alguma forma estaríamos reinventando o uso destas ferramentas tecnológicas e pesquisando essa possibilidade como uma nova linguagem artística? Talvez seja cedo e uma falácia cair na facilidade dessa conclusão, mas para nós este trabalho virou a possibilidade de levantar questões sobre o momento, aprofundar nossas pesquisas artísticas, uma possibilidade para a performance artística com um potencial metalinguístico e como um novo campo para experiências do sensível, um possível e um impossível para as artes neste momento, um risco que queremos tomar”.





FICHA TÉCNICA

Anti Status Quo Companhia de Dança

Direção e concepção: Luciana Lara

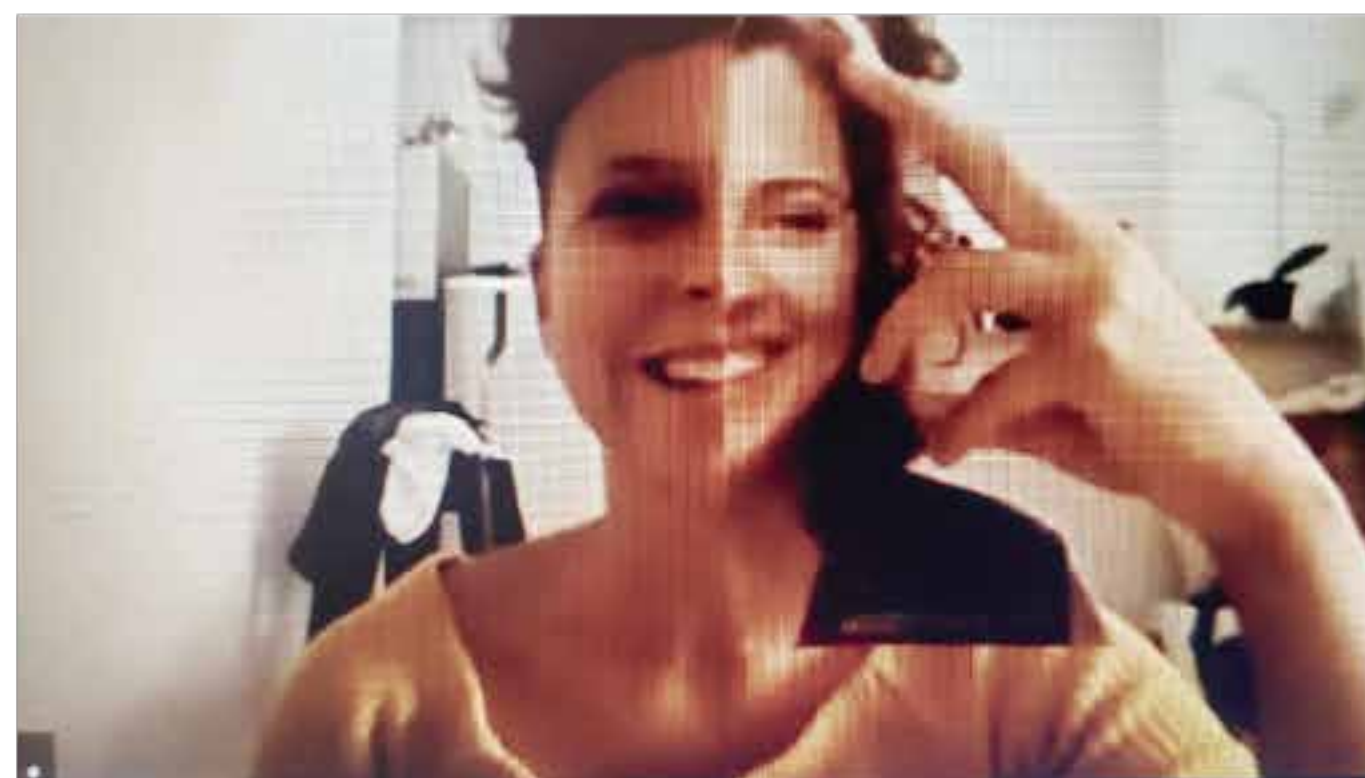
Dramaturgia em colaboração com os bailarinos

Bailarinos: Déborah Alessandra, Jaqueline Silva, Leandro Menezes, Leonardo Rodrigues, Luciana Lara, Márcia Regina, Mônica Bernardes, Raoni Carricondo e Rebeca Damian.

Pesquisa em conjunto com o Núcleo de Formação ASQ: João Lima, Maria Ramalho, Marcela Brasil, PA, Renata Studart e Monica Bernardes.

Trilha sonora originalmente criada para o espetáculo Cidade em Plano (2016): Valeria Lehmann

Duração: 35 minutos



INQUIETA

INQUIETA CIA

FOTOS: "AINDA PIOR DE NOVO", DE IGOR CAVALCANTE MOURA (PÁGINA 38) /

"PRA FRENTE O PIOR", DE EDEN BARBOSA (PÁGINA 40) /

"PRA FRENTE O PIOR", DE TIM (PÁGINA 41)



Cada palavra aqui é um passo. O texto anda cambaleante, nem sempre assertivo no seu destino, por isso erra. Corpos escrevem fazendo ruído para excitar a curiosidade e tocar de perto o processo e quem dele se acerca. Texto. Agora.

Entramos pelas palavras com as quais nomeamos nossa forma de criar coletivamente: Inquieta Cia. Escrevemos inquieta aqui grafada em itálico, INQUIETA em letras garrafais e I N Q U I E T A em letras de fogo – assim, com espaço para queimar. Mais do que um emblema, o nome próprio é o próprio procedimento de criação. É um insistente inquietar em companhia. Ataque; investida; bote; arremessar-se sobre; atentar contra: ideias análogas a “inquietar-se”.

Em 2015, quando demos início ao cultivo interno do que mais tarde iria resultar na pesquisa com o PIOR, nossa investida era pesquisar que corpo restava ao final da festa. A festa, aqui, era entendida como a felicidade, a esperança ou a possibilidade de vivermos em coletivo. Para preparar nosso bote, arremessamos-nos sobre uma única ação como dramaturgia. Ataque! Em abril de 2016, estreamos a ação cênica PRA FRENTE O PIOR.

No percurso, fomos rompendo barreiras e limites do que entendíamos por fazer arte. Dialogar com outras, outros e outros artistas, pessoas, criações e expressões além da cena. Intentávamos escutar desassossegos do nosso espaçotempo. Nessas vias, performance, criação e formação têm sido intuídos partilhados por nós em nossos núcleos de investigações continuadas: “Habitat de Atores” (2014), “Dramaturgir” (2016) e “Habitat” (2019). Na oficina-performance “Pessoas cavando seu próprio fim” (2016), convocamos uma pequena multidão para expandir a dramaturgia do PRA FRENTE O PIOR em via pública, ainda em 2016. Durante 150 minutos, 35 pessoas de mãos dadas percorreram mais de 3km de caminhada.

Bifurcamos. A exposição performática “Derivações do Pior” (2017) reunia proposições acerca de discursos sobre o fim do mundo, o declínio do corpo e os modos de (ainda assim) existir. Agir contra o concreto em vídeos em lopping; trazer um rio soterrado; estarmos juntos fazendo uma mesma ação por 7h30min, entre outras provocações imersas na crise, fabulavam insurreição.

Questões urgentes e emergentes continuavam queimando. Juntos a três outros artistas, a ação do espetáculo trifurcou em fotografias. Imagens se entrecruzaram, chamuscaram, arrancando poesia de nossos corpos em atrito, fosse em dunas ameaçadas pelo mercado imobiliário ou em mangues poluídos. Com Igor Cavalcante Moura, Língua Acácio e Luiz Alves, fotógrafos que compõe a expografia “Ainda Pior de Novo” (2018), rasgamos fendas nas paisagens e na dramaturgia.

PRA FRENTE O PIOR pode ser descrito como o programa de ações de uma inquieta comunidade que vai para frente, e nesse seguir realiza seu pior. No espetáculo a dramaturgia consiste de

uma única ação insistente que atenta contra a expectativa pela narrativa restritamente semiótica e o desejo pelo final apaziguador. No espaço teatral no qual espera-se uma cena, seis performers caminham em frente após darem suas mãos, durante 50 minutos. Seguir sempre adiante sem desatar as mãos é inegociável. Daí surge a intensiva e constante negociação do quê e do como fazer, do que e como é possível mover essa junção. Existe nessa ação uma afirmação difícil de encarar: as coisas estão ruins, e irão piorar, caso sigamos, humanos, aniquilados e degradantes

Coexistem nessa trajetória a violência e a resistência por estarmos juntas e juntos. Em cima de um linóleo prata, somos seis de mãos quase inseparáveis. Ainda estamos ali, dando as mãos pela primeira vez. A cada novo passo em frente, não nos deslocamos por um percurso já trilhado, há uma busca por algo inaugural, impossível ou improvável. Ainda que barulhos sociais ecoem, cada passo também é um retorno à história da convivência, da invenção de coletividade e do viver em comunidade que enfrentamos desde sempre.

Ali somos seis performers, mas também uma pequena aldeia e uma grande metrópole. Somos a população em levante, América Latina em busca de seus desaparecidos, afirmando não aceitar mais seu descarte. Somos refugiados. Somos uma tribo que resiste. Em nossos pés marcham a multidão; em nossas bocas, palavras que foram emudecidas. Somos as ruas queimando. Somos a chama e também o vento que alimenta esse fogo. Incendiamos, por estarmos em coletividade. Só por estarmos juntas e juntos, nossos corpos atiram. Ai surgem asagulhas, única luz lançada a este caminhar.

Agora, já não estamos falando de uma obra, mas do corpo-pensamento em ação. Neste tempo, nesta ocasião. Neste tempo, até agora. Por ora. No futuro. Mais. Ainda essa invenção de estar em grupo criando e fazendo arte. Além disso. Ainda, ainda. Também. De estarmos no Brasil em um fatídico ano. Ainda então. Também isso. De estarmos aqui: quem lê, quem escreve, em busca de uma dança secreta que proteja nossa possibilidade de inventar, de fazer. Então ainda. Ao menos. Depois. Apesar. Ainda.

Impossibilitados de estarmos presencialmente de mãos dadas, o nosso inegociável permanece como fonte de combustão para a residência “Forte” agora no 27o Porto Alegre em Cena. Encontro de ação, observação e composição cênica que considera possibilidades diversas de ressoar performatividades, insurgindo trajetórias que cruzam as cidades de Fortaleza e Porto Alegre: artistas, memórias e suas forças.

Permanecer inventado, indecifrado, insistido, infecundo, investido, inumerável, inegociável, inesquecível, intensivo, irrecuperado, inevitável, impercorrido, investigado, intransfigurado, inseparável, inesperado, inaugural, inabitado, incendiado. I N Q U I E T O. Um futuro ainda indecído.



FORTE

Residência Artística

A Inquieta Cia atua com o objetivo de estilizar funções e referências em suas pesquisas e ações, interessando-se por criações colaborativas e por circunstâncias que incomodem e mobilizem tanto a arte como o contexto sociocultural. A residência artística FORTE é uma convocação a um espaço integrado por ação, observação e composição cênica, considerando possibilidades diversas de ressoar performatividades insurgentes no encontro entre trajetórias que cruzam as cidades de Fortaleza e Porto Alegre: artistas, memórias e suas forças.

Que ação dimensiona a força que nos interessa neste agora? A residência acontecerá por meio de encontros virtuais, investigando possibilidades de trabalho com ações e paisagens que sugerem forças. O intuito é produzirmos vibrações, tanto em possibilidades on-line como presenciais, em ações que poderão se espriar entre o público e o privado, a partir de nossas cidades.

FICHA TÉCNICA

Proposição: Inquieta Cia

Residentes: Andréia Pires, Andrei Bessa, Carina Levitan, Gyl Giffony, Julha Franz, Lucas Galvino, Mailson Fantinel, Rita Rosa, Robson Lima Duarte, Sissi Betina Venturin e Wellington Fonseca.





le

STABAT MATER

JANAINA LEITE - COMPARTILHAMENTO
DOCUMENTO, MEMÓRIA E AUTOBIOGRAFIA NA CENA
CONTEMPORÂNEA

FOTOS: ANDRÉ CHERRI

*Por meio de um encontro público, a artista e pesquisadora Janaina Leite nos contará quais são as ferramentas teóricas e práticas de criação que fazem parte de sua pesquisa, e que culminaram na escrita do livro *Autoescrituras Performativas: do diário à cena*, publicado pela editora Perspectiva.*

A dramaturga, performer e pesquisadora Janaina Leite compartilha sua pesquisa prática e teórica que resultou no livro *Autoescrituras performativas: do diário à cena*, publicado pela Editora Perspectiva. Neste encontro serão abordados aspectos como o trabalho sobre arquivos, a noção de testemunho e os polêmicos debates em torno da autorrepresentação e da autoficção. Essa é a base de uma pesquisa extensa que Janaina realiza tanto em nível acadêmico quanto artístico, culminando em espetáculos como *Festa de Separação: um documentário cênico*, *Conversas com meu pai* e o mais recente *Stabat Mater* (Prêmio Shell de Dramaturgia e eleito melhor estreia de 2019 pelas críticas e críticos dos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*). Após a exposição, composta de depoimento, registros fotográficos e fragmentos de vídeos, Janaina dialoga com o público.

Duração 2 horas.

SOBRE JANAINA LEITE

Janaina Leite (Shell Dramaturgia 2019 por *Stabat Mater*) é atriz, diretora e dramaturga. É uma das fundadoras do premiado Grupo XIX de Teatro de São Paulo, com quem escreveu, dirigiu e atuou diversos projetos e espetáculos que circularam por todo o país e pelo exterior.

Em paralelo a trajetória com o Grupo, iniciou sua pesquisa autoral e concebe os espetáculos *"Festa de Separação: um documentário cênico"*, *"Conversas com meu pai"* e *"Stabat Mater"* e lançou o livro *Autoescrituras performativas: do diário à cena* pela editora Perspectiva, consolidando sua pesquisa sobre autobiografia e documentário no teatro. Janaina atualmente é doutoranda pela Escola de Comunicação e Artes ECA/USP e bolsista da FAPESP.

Stabat Mater, seu mais recente espetáculo, foi contemplado pelo Edital de Dramaturgia para Pequenos Formatos do Centro Cultural São Paulo, estreou em Junho de 2019 e realizou diversas temporadas em São Paulo, com excelente receptividade do público e de crítica. O espetáculo foi vencedor do Prêmio Shell 2019 na categoria Dramaturgia, eleito o Melhor espetáculo do ano de 2019 pela equipe de críticos e críticas de 2 referentes jornais no país, *O Estado* e a *Folha de São Paulo* e foi indicado ao prêmio APCA na categoria melhor espetáculo.

Foi também selecionada como Pesquisadora em foco da MITsp 2020, tendo *"Stabat Mater"* na programação da MITbr - Plataforma Brasil, além da apresentação de uma ação inédita de "desmontagem do espetáculo" onde compartilhou procedimentos e conteúdo do processo de criação, além de ser seu trabalho como tema disparador e reflexivo para importantes conversas da programação da Mostra.

Janaina também atua na orientação de oficinas, cursos e palestras por todo o mundo. Orientou os núcleos de pesquisa *Feminino Abjeto 1*; *Feminino abjeto 2 - O vórtice do masculino*, fundamentais laboratórios para a criação de seu mais recente espetáculo *"Stabat Mater"*. Recentemente esteve em Paris, no Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD), apresentando a palestra *"Do real etnográfico ao real obscuro"* para os alunos da disciplina de Direção; esteve na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, apresentando sua pesquisa *"Laboratórios cênicos sobre o feminino e a abjeção"* para alunos da disciplina Dramaturgia e Ateliê do Espectador; esteve em Portugal, conduzindo a oficina *"Autobiografia, gênero e performance"* no espaço de criação transdisciplinar *"Circolando"* e conduziu a palestra *"Do real documental ao real obscuro"*, para a turma de Pós-graduação em Dramaturgia e Argumento da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo ESMAE-no Porto e na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa.



Tudo que coube numa VHS

MAGILUTH
FOTOS: LEVY MOTA

Em um contexto de distanciamento social, de que forma é possível reinstaurar a presença compartilhada entre atores e espectadores? Que novos modos de interação podemos construir em conjunto, em diálogo, num tempo de suspensão? Concebido a partir das especificidades do momento atual, "Tudo que coube numa VHS" busca propor estratégias artísticas que respondam à singularidade do período que vivemos e às necessárias restrições que o caracterizam. Neste trabalho, a dramaturgia percorre múltiplas plataformas digitais e compõe para cada espectador uma experiência estética particular, na qual também ele opera como agente de construção. A proximidade das relações de contato entre atores e público, traço recorrente nos espetáculos do Magiluth, encontra nesta obra formas de transposição que procuram suscitar reações singularizadas, deslocar a dinâmica de conexão com o espectador e estender-se para além do tempo de uma apresentação.

No espetáculo, o público é conduzido por um percurso em que se torna cúmplice das memórias de um personagem, cristalizadas em torno das recordações sobre um relacionamento. A ação é acompanhada via web, por meio de uma série de plataformas virtuais de comunicação e entretenimento, numa experiência individual que transporta a uma nova esfera as relações de proximidade entre ator e espectador, recorrentes na obra do grupo.





FICHA TÉCNICA

DURAÇÃO: 30 minutos

PLATAFORMAS DE EXECUÇÃO: Whatsapp, Instagram, e-mail, YouTube, Spotify ou Deezer e contato telefônico.

INDICAÇÃO ETÁRIA: 16 anos

Vítimas de uma guerra amazônica

Expulsos por Belo Monte, Raimunda e João tornam-se refugiados em seu próprio país

TEXTO: ELIANE BRUM - PUBLICADO ORIGINALMENTE NO JORNAL EL PAÍS EM 22 DE SETEMBRO DE 2015
ILUSTRAÇÕES: RAFAEL RODRIGUES - "ILHAS DO XINGU" (AQUARELA E NANQUIM SOBRE PAPEL, 2020)

A saga de João e Raimunda tem seu ápice em dois atos de uma guerra amazônica não reconhecida pelo Estado e pela maioria dos brasileiros. Ainda assim, ela está lá. Aqui, Essa história, decidida neste momento no Pará, na região de Altamira e da bacia de um dos rios mais ricos em biodiversidade da Amazônia, o Xingu, é contada por um homem e por uma mulher, apenas dois entre dezenas de milhares de expulsos pela hidrelétrica de Belo Monte, gente que hoje vaga por um território que não reconhece - e no qual não se reconhece. Mas esta não é mais uma entre tantas narrativas dramáticas em um país assinalado pela violação sistemática dos direitos de negros e de indígenas. Raimunda e João trazem inscritos no corpo uma encruzilhada histórica. A de um país que chegou ao presente, depois de tanto ser futuro, e se descobriu atolado no passado. O epílogo de um partido que chegou ao poder com a promessa de dar dignidade aos mais pobres e

aos mais desprotegidos e os traiu na porção mais distante do centro do poder político e econômico, a Amazônia. Esta é também a anatomia de uma perversão: a de viver numa democracia formal, mas submetido a forças acima da Lei. O não reconhecimento da violência sofrida inflige a suas vítimas uma dor ainda maior, e uma sensação de irrealidade que as violenta uma segunda vez. É a experiência de viver não fora da lei, mas sem lei que escava a existência de Raimunda e de João - e os faz escolher destinos diferentes diante da aniquilação.

Raimunda decidiu viver, ainda que carregando seus pedaços. João não sabe como viver. Para ele, só há sentido na morte em sacrifício.

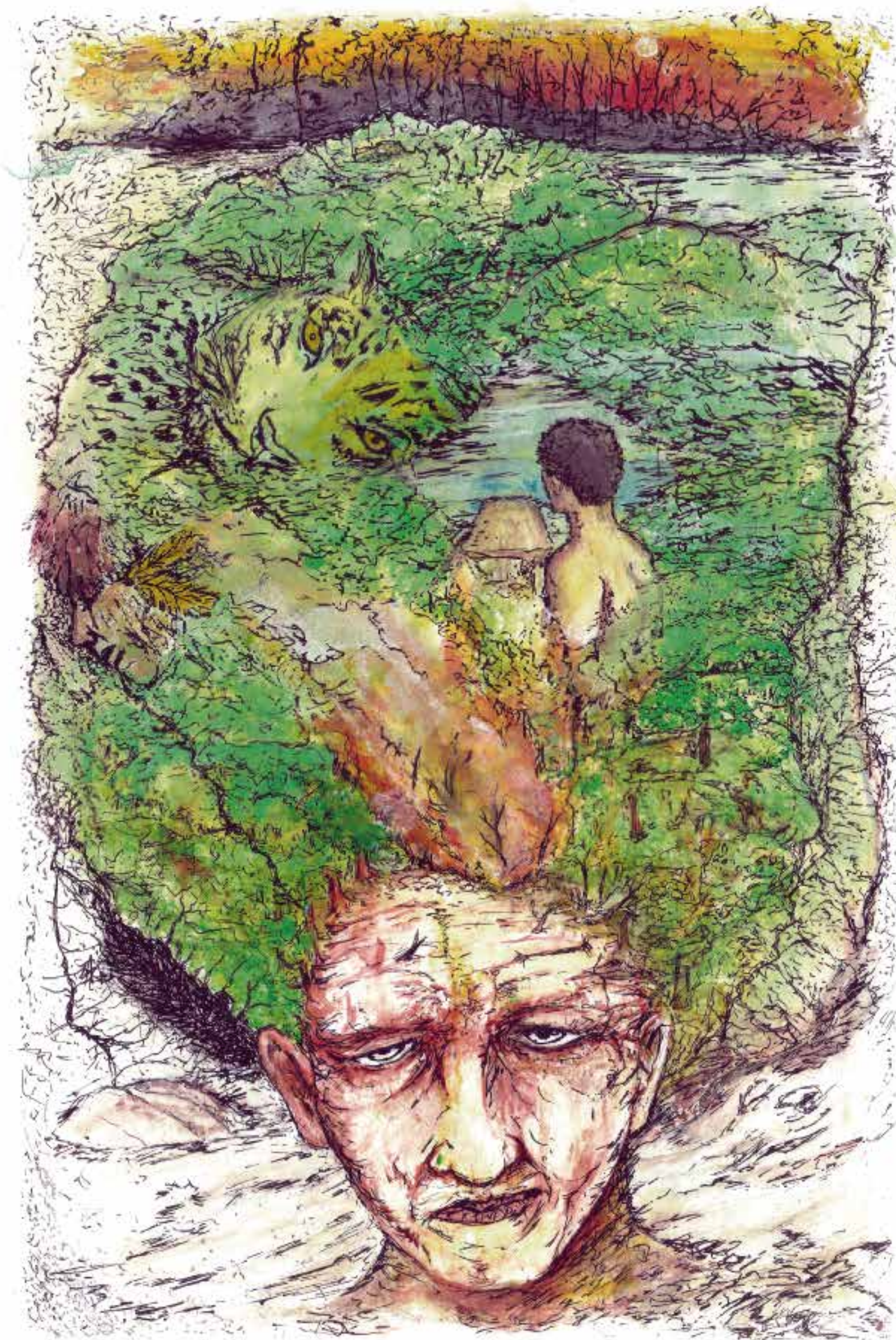
Neste momento, João e Raimunda vivem esse impasse.

Enquanto isso, a Norte Energia espera apenas que o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) dê a Licença de Operação da hidrelétrica, mesmo sem que a empresa tenha cumprido as medidas de redução e compensação do impacto, para começar a encher o lago de Belo Monte.

O terceiro ato ainda é uma incerteza.

Ato 1: João perde a fala e trava as pernas para não matar

Segunda-feira, 23 de março de 2015. João Pereira da Silva estava diante do preposto da



Rafael Rodrigues
2020

Norte Energia, a empresa que venceu o leilão de Belo Monte, apresentada como uma das três maiores hidrelétricas do mundo. Ele esperava receber um valor justo pela sua casa, roça e demais benfeitorias, na ilha da qual era expulso pela barragem. Em vez disso, impuseram-lhe o valor de 23 mil reais, insuficiente para comprar uma terra onde pudesse voltar a plantar, pescar e extrair os frutos da floresta para ganhar o sustento. João percebeu ali que estava condenado à miséria, aos 63 anos. E que, para ele, a Lei não valia. Desde os oito anos de idade ele peregrinara por vários Brasis em busca de uma terra sem dono, arrancando cada dia da força dos braços. Depois de um percurso de faltas, João acreditou ter encontrado uma casa e uma existência sem fome na ilha do Xingu. E agora arrancavam-no também dali. João sentiu que era a vida que lhe roubavam, e que ele já não tinha mais juventude nem saúde para recomeçar. Para João, já não haveria uma última fronteira, a esperança de todos os brasileiros sem lugar. Acabavam de lhe tirar tudo, e também o sentido. Para ele, o passado-presente-futuro fora reduzido a um tempo só, que se repetia.

João quis matar o homem na sua frente. Matar não como uma vingança, é preciso compreender. Matar como um sacrifício.

– Se eu fizesse um dano com um grande, um grande lá de dentro, talvez melhorasse para os outros. Eu sacrificava a minha vida, mas a dos outros melhorava. Se eu pudesse, eu passaria por dentro do maior chefe dessa firma, passaria por dentro umas duzentas vezes. E não tenho medo de dizer. Eu era muito satisfeito de fazer isso, mesmo que na mesma hora minha vida se acabasse.

João não conseguiu fazer o gesto. O desejo de matar não virou movimento. João descobriu ali que matar não era um ato possível para ele. As pernas travaram, a fala travou. João imobilizou-se por inteiro para não matar aquele que encarnava a obra que acabava de matá-lo. Sacrificou a si mesmo. Teve de ser carregado pela mulher, Raimunda, e por uma das filhas, para fora do escritório da Norte Energia.

– Eu perdi... Chegou um ponto de eu perder a fala. Perdi tudo. Ficava só espumando. E o nervo travou tudo. Travar de não poder andar. Hoje eu ando um pouco, mas minhas pernas doem, e incham. Minha senhora, não é fácil, ter tanta raiva que trava o corpo.

Desde então, João é um homem traumatizado. Não no sentido banal que a palavra “trauma” ganhou ao se popularizar, mas no sentido do “trauma” como aquilo que não é possível simbolizar, do buraco que não vira marca. Sem

saber para onde ir nem onde está, João só consegue andar uns poucos passos e logo precisa sentar-se num banquinho. Quando sai, perde-se porque já não reconhece o território. João tornou-se um desterrado de tudo e também de si. Dias atrás um amigo ligou para Raimunda: “Seu João está sentado no meio do nada, debaixo do sol. Vai morrer ali”. Raimunda pediu a uma das sete filhas para resgatá-lo.

E se, em vez de paralisar, João tivesse conseguido falar naquele dia, o que teria dito?

– Muié, eu teria dito muita coisa. A primeira delas é que o país brasileiro não tem justiça.

João faz uma pausa antes de esclarecer:

– Muié, você tem que entender uma coisa. Não era falar, era fazer. Eu tenho nojo desse pessoal. Que Deus me perdoe, mas eu tenho nojo.

Sem palavra e sem ato, João é uma vítima de catástrofe. E torna-se vítima duas vezes, porque essa catástrofe não é reconhecida pelo seu país. Assim, João também toma-se um sem país, na abissal condição de sentir-se dentro e fora ao mesmo tempo, atingido por uma lei não escrita, ignorado pela lei que deveria inscrevê-lo na trama da cidadania. Para referir-se ao Brasil, a expressão mais frequente de João é “o país brasileiro”. Nessa escolha de linguagem, o Brasil é um corpo ao qual ele não pertence. E, assim, João é condenado como pária.

– Cheguei a dizer e digo. Digo pra Dilma, digo pra Deus, pro Satanás e para qualquer cão que aparecer, que a justiça do país brasileiro é dinheiro. Se Jesus bater aqui, nesse país, os altos empresários catam ele e compram ele. E, se ele se abestalhar, é vendido. Entendeu?

João repete a interrogação “entendeu” muitas vezes. Depois de escutá-lo por algum tempo percebe-se que não é uma bengala de linguagem, como se poderia supor, mas sua certeza de não ser compreendido.

Ato 2: Raimunda descobre que sua casa virou cinzas

Terça-feira, 1 de setembro de 2015. Raimunda Gomes da Silva, 56 anos, chamou um conhecido, comprou dez litros de gasolina para a viagem no rio e fez “um rancho e um frito” para comer no caminho de sua ilha, a Barriguda, no lugar

batizado de Furo do Pau Rolado. Partiram às 5 horas da manhã. Um dia antes, na segunda-feira, haviam ligado da Norte Energia: “Dona Raimunda, quando nós podemos tirar os seus resíduos lá da ilha?”. “Resíduos” eram as posses de cozinha e de pesca de Raimunda. Ficou combinado que ela retiraria seus pertences na terça-feira cedo. Depois de duas horas e meia de rio, Raimunda alcançou a sua ilha.

Sua casa, feita de acapu, madeira resistente, ainda queimava.

– Você sabe que, pra te falar a verdade, amiga, eu descí do barco e não senti o solo. Eu não senti o chão no pé, porque aquilo me deu um branco. Ali, na hora, eu não sei o que senti. Porque, quando eu vi de longe, eu não achei que tinha... Quando nós chegamos lá, que eu vi minha casa queimada, eu descí, subi a barreira, sentei, e me apagou, branqueou, eu não sei. Não sei nem lhe falar o que eu sei, o que eu senti, não sei, porque eu não senti nada... Eu fiquei anestesiada do que vi. Porque, como que eles ligam pra eu tirar o que é meu e queimam a casa toda um dia antes? Fiquei parada, pensando na vida, só, viu. Que mundo é esse que a gente vive?

A Norte Energia não considerava a casa de Raimunda uma casa. Disseram a ela que era um tapiri. Raimunda retrucou: “Na sua linguagem ela pode ser tudo isso aí. Mas, na minha, é minha casa. E eu me sentia bem nela, viu?”. Quando encontrou a casa em cinzas, Raimunda sentou-se na beira do rio.

– Eu nunca imaginei que eles iam tocar fogo. Se eu for tocar fogo no escritório deles, fico presa pro resto da vida. Eles botam fogo na minha casa e não acontece nada. É a profecia do fim do mundo que o meu pai falava, a roda grande passando por dentro da pequena.

Raimunda fez uma Certidão de Ocorrência na Polícia Federal de Altamira. Relatou que, naquele momento, as demolições e “remoções” dos ribeirinhos estavam suspensas pelo IBAMA. A medida havia sido tomada depois que uma inspeção realizada em junho revelara uma série de violações de direitos humanos no processo de expulsão das famílias, em relatório assinado pelo Ministério Público Federal, instituições públicas, organizações não governamentais e acadêmicos do porte de Manuela Carneiro da Cunha (USP/UChicago), Mauro de Almeida (Unicamp) e Sônia Magalhães (UFPA). Mas, ainda assim, a casa de Raimunda queimava.

Ela concluiu:

– Eles têm certeza que podem fazer o que quiserem e nunca vão ser punidos.

E Raimunda, o que acha?

– Eu acho que eles tão certo. Eles têm certeza do que fazem. Talvez eu não tenha certeza do que digo. Mas eles sabem o que fazem.

A procuradora da República em Altamira, Thais Santi, comunicou ao IBAMA o descumprimento da ordem de suspensão das “remoções” e demolições no caso de Raimunda. “A violência dessa atitude de demolir e incendiar a casa dessa moradora é imensurável, pois simboliza a soberania do empreendedor, que mesmo diante de tantos pronunciamentos, das mais diversas instituições, retorna com a mesma postura. A empresa descumpra a determinação do IBAMA, com a certeza de que a consequência não advém. Talvez receba uma multa”, afirma a procuradora. “A empresa está blindada pelo Estado e tem a segurança de que, independentemente do que fizer, obterá a Licença de Operação.”

O Ministério Público Federal já entrou com 23 ações contra Belo Monte, por descumprimento das medidas obrigatórias de redução e compensação do impacto da obra sobre o meio ambiente, os povos tradicionais e a população rural e urbana. Nenhuma delas conseguiu fazer com que a lei fosse cumprida. Seis delas tiveram decisões favoráveis, que em seguida foram derrubadas pelo instrumento autoritário da Suspensão da Segurança, que autoriza a continuidade da obra em nome do “interesse nacional”. A Defensoria Pública da União acaba de entrar com uma ação no valor de R\$ 3,5 bilhões contra Belo Monte, para compensar a violação de direitos dos atingidos pela barragem.

Nem o IBAMA nem a Norte Energia responderam aos pedidos de entrevista do EL PAÍS até o fechamento da reportagem.

Diante das cinzas da sua ilha, Raimunda procurou seu pé de pinhão-pajé, plantado na frente da casa.

– Esse pinhão era meu amigo principal. Porque eu acreditava assim. Se eu chegasse de manhã cedo, e ele tivesse com as folhinhas moles, bem coladinhas, naquele dia eu não saía pro rio. Porque ele tava me dizendo algo, na linguagem dele. Tava buscando me proteger de alguma coisa. Mas, se ele tava todo arregaçadinho, eu já tava sabendo que tava tudo bem comigo.

Raimunda buscou seu “amigo principal”, mas ele já era um não havia.

– Agora eu não tenho mais quem me guie.

Raimunda então canta diante das cinzas.

– É muito difícil você ver o que é seu ser queimado. A única maneira pra me expressar é cantando. Pra que a minhas plantas saibam que eu jamais queria que elas fossem queimadas, ou fossem lesionadas. Pra que elas sintam que eu tou aqui. Como elas não sabem falar, e eu não sei a linguagem das plantas, eu canto pra elas. Digo pra elas que o mundo não acaba aqui porque minha casa tá sendo queimada. O mundo ainda tá de pé. Enquanto Deus me der a vida, eu vou levar comigo isso, esperança e fé. Que um dia a Justiça seja verdadeira. Porque agora a Justiça é uma visagem, uma lenda. Dizem que existe, mas os pobres nunca veem.

O Antes: O pai ensina Raimunda a caminhar sem fazer barulho

Raimunda desfila pelo corredor com suas sandálias havaianas. “Olha, caminho com qualquer calçado sem fazer nenhum barulho”, ela diz. Eu faço uma brincadeira que só uma branca que leu muitos contos de fadas é capaz de fazer: “Andar de princesa, né, dona Raimunda?”. Ela me chicoteia na hora: “Andar de quem passou a vida na casa dos outros”.

O pai é a raiz de Raimunda. Ela vai repetindo seu ensinamento enquanto apresenta a dissolução do seu mundo, como se um pudesse costurar o rasgo do outro. Natalino Gomes era bisneto de escravos com muita dor no falar, e uma avó índia canela para apimentar o sangue africano com tropicalidades.

– Meu bisavô passou a corrente para o meu avô, que passou para o meu pai, e assim sucessivamente. Nunca deixou de ser escravo, o meu pai, porque só sabia trabalhar pros outros. Não sabia mexer com esse negócio de dinheiro, nem sabia ler. Meu pai ensinou todos os filhos a não fazer barulho ao andar. Eu fui criada nessa cultura do sim senhor, não senhor. Mas, não, nunca me acostumei.

Talvez Raimunda tenha herdado o arrebatamento da mãe, Maria Francisca Gomes. Ela era mãe de santo do candomblé, desafiando o catolicismo do pai. A mãe era alegre, era livre, no dizer de Raimunda. Tão livre quanto a pobreza permite. Um livre de viver em outras realidades, para além das correntes. A mãe era também arretada, não deixava homem nenhum botar-lhe

canga, nem mesmo o marido, muito menos o marido. Quebradeira de coco de babaçu, partia para a lida com uma sala de meninos rodopiando ao seu redor. Raimunda carrega coco desde os cinco anos, quebra-os com o facão desde os sete. Guarda na mão as cicatrizes desse ofício que mutilou tantas crianças, amputando-lhes dedos e futuros. Mas isso foi antes de trotar para a casa dos outros, com passinhos de feltro, aos 10 anos de idade. Aprendeu a ler sozinha, juntando uma letra na outra para ver no que dava. Escola, não conheceu.

Raimunda avisa:

– Eu não levo recado, eu dou.

E então dá:

– A escravidão não acabou, ela só camuflou. A escravidão tá, nua e crua. Num outro modelo, mas tá. Porque ser escrava é isso. É não ter direitos. Olha o que aconteceu com a minha pessoa e com milhares de outros com essa Belo Monte? E cadê a Justiça? Tá, um monte de injustiças na cara da justiça. Então, sou escrava.

Em seguida, Raimunda acha que o recado ainda está curto e decide dá-lo todo:

– O negro sempre tá na segunda parte da história. Nunca na primeira. Ou na terceira, quem sabe? O primeiro lugar pro negro é muito difícil. É quase impossível.

Se as correntes encurtavam os passos silenciosos de Natalino, o pai de Raimunda, ainda assim ele sonhou. E foi pelo sonho, por essa esperança fininha que circula no corpo dos brasileiros que ainda hoje andam o mapa inteiro em busca de uma terra sem dono, que ele carregou a família para a Amazônia, no encaço de uma terra para quem nada tinha. Não conseguiu, e é por isso que Raimunda diz que o pai morreu escravo. Raimunda seguiu sendo babá, empregada doméstica, em casa alheia, também nas Amazônia do Pará.

Para ela, o pai legou uma série de dizeres, e também algumas profecias. Uma delas é esta, na qual Raimunda vai fazendo pontes entre o passado de escravidão e o presente de escravidão, entre o desterro de um continente ao outro e o desterro dentro do desterro.

– Meu pai dizia que um dia o mundo ia ser movido por um papel. E tá, o dinheiro. Não foi isso o que aconteceu? Belo Monte chegou impondo, derrubando, passando por cima e jogando umas migalhas de papéis que são os dinheiros que eles dão. Não veem que acabaram com aquela pessoa por dentro quando lhe tiram

a sua casa. Entendeu? Tiram tudo da pessoa e jogam uns papezinhos, daí fica assim. Entendeu?

Como João, seu marido, Raimunda também usa esse “entendeu” para concluir as frases, fazendo da interrogação quase uma faca no pescoço do interlocutor. Mas a esse “entendeu” ela dá um outro sentido. Raimunda acredita que ainda pode ser compreendida.

E assim, continua.

– Ninguém vive de dinheiro. Se perde no mato com uma sacola de dinheiro e vê o que o dinheiro vale: nada! Mas fica no mato sem uma sacola de dinheiro, perdido, que você consegue sobreviver. Você acha uma planta, você acha uma fruta, você bebe água. A mata lhe oferece tudo o que você precisa pra viver, pra sobreviver até alguém lhe encontrar. E você, com dinheiro, você morre com ele nas costas, não serve de nada.

Raimunda agarra-se ao chão que são as palavras do pai. Ela ali tem uma raiz que ninguém pode lhe arrancar. E como a catástrofe já estava prevista por aquele que arrastava as correntes, a sensação de que tudo está para além de qualquer controle é brutal, mas não a paralisa: “O papel acabou com o mundo, como meu pai dizia. Ele sabia”. O pai também dizia: “Siga as trilhas”. Raimunda, como se verá mais adiante, sempre dá jeito de encontrar uma trilha.

O Antes: abandonado pelo pai, João ganha o trecho e vira barrageiro

João também nasceu no Maranhão, mas esta não é uma terra de pertencimento para ele. João não migrou, como Raimunda, ele tornou-se um indo. Seu pai foi acometido por uma febre mais forte do que a malária, e que dura muito mais. E às vezes também mata. A do ouro. “Bamburrar”, encontrar tanto ouro que a pobreza será só uma fotografia empoeirada no passado, é o que faz bater o coração de milhares de homens Brasil afora. A cada “fofoca”, como se chama a descoberta de um novo veio de ouro, eles se lançam no território em barco, em ônibus, em pau de arara, em pés, com pouco mais do que a roupa do corpo e um sonho feroz. É a sua maneira de recusar-se a uma só sina, a da miséria, ou a de viver uma vida de aventuras e de consumo, uma vida, como um dia um

garimpeiro me disse, de personagem de livro. Ao me dizer, esqueceu-se de que não sabia ler.

Como costuma acontecer no Brasil, em que os pobres são criminalizados toda vez que recusam seu destino e levantam a cabeça caçando horizonte, os garimpeiros são tratados como bandidos, enquanto as grandes mineradoras, as multinacionais, as que arrasam enormes porções de floresta e concentram o lucro, estas são purificadas pela palavra “negócio” ou “empreendimento” ou ainda “desenvolvimento”. Essa metamorfose também acontece neste momento, quando Belo Sun, a mineradora canadense, tenta se instalar bem perto de Belo Monte para explorar imensa jazida de ouro, esmagando os garimpeiros artesanais que por lá vivem há décadas. Se conseguir, terminará de arrasar com o Xingu e com os povos tradicionais, que pertencem à floresta e a preservam para o Brasil e o mundo.

O pai de João era um destes homens febris, que abandonou a família e também esse filho pequeno para consumir-se em seu eldorado íntimo. Tinha terra no chão nordestino e até um pouco de gado, mas não era homem plantado. Embrenhou-se nos garimpos de Itaituba, no Pará, lá onde hoje cresce o cerco do governo para mais duas grandes hidrelétricas: São Luiz do Tapajós e Jatobá. Como a maioria dos garimpeiros, encontrou uma mulher nova, e possivelmente várias outras. As prostitutas chegam antes dos garimpeiros nas fofocas, ou pelo menos junto com eles. Lá são chamadas de “mulher livre”, e os arranjos são variados. Podem ser mulher de um homem só em troca de uma quantidade previamente acertada de gramas de ouro, e cozinhar e lavar e namorar na “corrutela”, a vila que se forma no garimpo, como se esposa fossem. E às vezes se tornam. Quando o pai veio buscar o filho para levá-lo com ele ao garimpo, era tarde para um encontro que nunca houve. O pai tentou duas vezes, numa delas apareceu até de avião. João desacreditou das asas do pai e recusou-se a seguir com ele. Preferiu fazer-se homem quando ainda era menino.

Primeiro João trabalhou na roça de parentes, com oito anos de idade, um fiapo de gente. Aos 12, desgarrou-se. Lançou-se no “trecho”, uma das palavras mais enigmáticas na linguagem variada dos Brasileiros, que vai ganhando significados diferentes país afora. O trecho é o mundo, é a estrada, é a vida em movimento, é um fora prenhe de possibilidades. João viveu no trecho, trabalhando duro, carregando mais pedras do que podia, inventando músculos quando ainda não os tinha, porque a vida de menino pobre e sem letras é sustentada na força dos braços. Condenado pelo pai, que dizia que “escola de menino é cabo de enxada e cabo de facão”.

João não se filiou ao garimpo, esta era a escolha do pai, do qual ele não se considerava mais filho. Preferiu fazer sua própria filiação. Entre as sinas dos brasileiros pobres, ele escolheu a de se tornar barrageiro, um operário de barragem que vai seguindo a trilha dos grandes projetos do governo. E, quando não há nenhuma grande usina para construir, alista-se em contratos fora do país, negócios assumidos pelas gigantes do setor de construção. “Trabalhei na Mendes Júnior, trabalhei na Queiroz Galvão, trabalhei na Camargo Corrêa, trabalhei na Odebrecht, trabalhei na Andrade Gutierrez, trabalhei na Constran, trabalhei na Construpar. Trabalhei em outras firminhas sem vergonha. Eu sei que foram umas 12 firmas que eu trabalhei.”

João foi peão num jogo que tem como tabuleiro a Amazônia e o Brasil. Nos anos 50, no governo democrático de Juscelino Kubitschek, as empreiteiras construíram Brasília e nunca mais saíram do centro do poder. Cresceram e multiplicaram seus lucros logo em seguida, nos grandes projetos da ditadura civil-militar (1964-1985), com ênfase nas obras megalômanas na Amazônia, como a Transamazônica, uma entre tantas que aniquilaram floresta e vidas. Seguir o dinheiro das grandes empreiteiras é contar pelo menos 60 anos da história do Brasil, um período que vai da segunda metade do século 20 até esses primeiros 15 anos do século 21. Os empregadores de João hoje amargam a cadeia, acusados pela Operação Lava Jato, da Polícia Federal. A operação investiga a corrupção em contratos da Petrobras e, mais recentemente, também do setor elétrico. Delatores já revelaram a prática de propina em Belo Monte, paga ao PMDB e ao PT. A investigação está em curso.

No começo de sua vida de barrageiro, João foi trabalhador braçal. Depois, conquistou uma profissão e tornou-se operador de máquinas. Sua primeira grande hidrelétrica foi Itaipu, no Paraná, a obra binacional que afundou uma das maravilhas do mundo, as Sete Quedas, uma obscenidade sem reparação. Mas foi só em outra hidrelétrica, Tucuruí, que João compreendeu seu papel descartável no jogo comandado por reis e depois por uma rainha. No momento dessa descoberta, João começava o capítulo definitivo da sua vida, ao lado de Raimunda.

O casamento: João e Raimunda se encontram num “pancadão”

Raimunda tinha 16 anos quando conheceu João num baile. “Era um pancadão”, ela informa. “Eu olhei ele, ele olhonimim.” Foi assim, entre o azulado do olho de João e o negro de Raimunda, que se quiseram de imediato. Raimunda foi logo avisando que não era “da tradição de gente que se junta, se quiser me dê aliança e sobrenome e vamos fazer história”. Fizeram. Tempos depois se oficializaram num casamento coletivo. Raimunda enfeitou-se com um vestido lilás, segundo ela “a cor da mulher”. Em seguida, inauguraram uma fileira de filhas, no total de sete mulheres, todas com nome iniciado pela letra “L”. E apenas um filho homem, que morreu de meningite com um ano e cinco meses, batizado como Leodei:

– Eu trabalhei na casa de uma senhora, e ela tinha um filho que era militar. E ele morreu numa cidade chamada Indonésia. Então eu guardei aquele nome na cabeça, Indonésia... E o sonho da mãe era conhecer essa cidade porque o filho morreu, ficou pra lá. Anos depois, trouxeram os restos mortais, mas não era mais o filho. Eu fiquei pensando comigo... Indonésia... Se a Indonésia é uma cidade que foi guerreada numa guerra inútil, e ela hoje tem paz, quero que a minha filha tenha esse nome. Aí coloquei Lindionésia. E depois vieram a Lindionísia, a Livia, a Liviane, a Leidiane, a Luciene e a Lilliane.

Lindionésia é uma síntese e um desejo: depois de João e Raimunda atravessarem uma vida de guerra, a paz inscrita no corpo de letras da filha. A saga, porém, ainda não tem conclusão na concretude dos dias. A paz, na vida de Raimunda e de João, ainda não deixou de ser palavra para virar a coisa que representa. O “L” tem outro porquê:

– É de liberdade. Liberdade de expressão, né? Queria que minhas filhas fossem livres, que tivessem livre expressão de estudar, de brincar, de ser o que quisessem na vida.

Raimunda persegue a paz desde que se entende como Raimunda. Mas, sobre a paz, o pai não deu certeza.

– Meu pai colocou um ‘talvez’, talvez o mundo um dia tenha paz. Ele não deu como certo, e morreu sem encontrar a paz. E eu continuo procurando a paz.

Nesta busca, um dia João apareceu anunciando:

– Tão contratando em Tucuruí.

Foi ali que Raimunda descobriu, como ela diz, “que tem sangue doce pra barragem”. E a condição de peão revelou-se para João em toda a sua magnitude. Se antes ele andava de barragem em barragem, de obra em obra, agora

ele tinha uma família. João não podia mais percorrer o trecho, ele precisava enraizar-se. Enquanto uma das barragens mais devastadoras da ditadura era construída também pelas suas mãos, no rio Tocantins, no Pará, João e Raimunda fizeram pouso e fizeram casa. Ao final, descobriram o que acontecia quando o rio é barrado, a floresta é inundada e um pedaço da Amazônia se finda. É Raimunda quem conta sobre o momento em que o círculo se fechou para João, e ele teve a revelação:

– Meu João trabalhou em Tucuruí a partir de 1976. Em 1983, ele se deu conta que tava feito pombo. Porque o pombo, ele faz o ninho, e no dia em que ele bota o ovo, ele começa a desmantelar o ninho. No dia em que termina de tirar o derradeiro fagulho do ninho, o filho já foi embora. E ele tava fazendo isso, mesmo. Porque ele trabalhou, comprou uma terra e uma casa com o dinheiro da barragem que construía, e essa mesma barragem alagou tudo nosso.

– E lá a gente era, eu não vou dizer burra, mas desinformada. O que aconteceu? Meu lote valia dois barão. Naquele tempo, era um dinheiro muito alto. Então, a Eletronorte falou o seguinte: “Eu não posso lhe depositar esse dinheiro sem o título da terra”. Nós tinha terra legalizada. E nunca mais nós vimos esse título. E não podia provar, porque era a palavra deles contra a nossa. Então, além de perder tudo, ficamos por mentirosos, de frente pra uma Justiça que tava lá. Por isso que eu me revolto com a Justiça, por conta disso. Nunca tivemos o que fazer. Não tinha como pagar um advogado, não tinha como pagar nada. Deram outra terra pra gente, que não tinha quem aguentasse os mosquitos nem as pragas. A água subiu por causa da barragem, e apodreceu toda a vegetação. Se formou um mar de insetos. Não tinha como sobreviver ali. O que que nós fizemos? Pegamos os filhos pequenos e fomos pra Marabá (na beira da Transamazônica) no finalzinho de 1985. Não deu certo. Em 1988 fomos pra Altamira.

Em Altamira, João e Raimunda descobriram que havia um lugar para pobre ficar rico: a floresta. Mas isso foi depois.

Antes, João passou por ainda mais duas provações. Logo depois de Tucuruí, ele partiu para o Iraque, contratado pela construtora Mendes Júnior Internacional. João, que se sentia vítima de uma guerra não declarada, foi despachado para o outro lado do mundo, para construir “uma pista para tanques de guerra”. Sofreu um ano longe da família. Quis voltar lá pelo meio, mas tinha assinado contrato. De lá ditou a Francenildo, o amigo que sabia escrever, uma carta para Raimunda. Terminou dizendo: “Só o amor constrói”. A carta está plastificada, como

uma prova de que o amor deles constrói pontes entre exílios.

Depois da expulsão pela Hidrelétrica de Tucuruí, Raimunda tornou-se uma documentadora. Guarda tudo, registra tudo, agarra-se aos papéis. João também mudou. Da experiência de construir em países do Oriente Médio, ele faz uma analogia com Belo Monte:

– Conheci vários países, mas só vi o que acontece aqui, no país brasileiro, em lugar com terrorismo. Aqui, a empresa escolhe o dia de matar hoje e o dia de matar amanhã. Entendeu? Justiça não existe.

Em outra ocasião, João migrou pelo “país brasileiro” em busca de trabalho. Explica com essa lembrança por que não é capaz de pedir esmola, embora não tenha mais como ganhar o pão, desde que foi expulso da ilha:

– Eu nunca pedi nada, me acho com vergonha. Eu não tenho cara pra isso. Eu tenho cara de morrer de fome, mas não tenho coragem de pedir. Entendeu? Numa ocasião eu fui pra uma firma em Imperatriz (Maranhão), lá perto de Marabá (Pará). Eu tava com 50 contos. E já tava com três dias sem comer. Não comia porque aquele dinheiro era pro transporte. De noite eu tô num banco lá na rodoviária, um cara diz pra outro: “Rapaz, lá na cidade de Balsas (Maranhão) tão fichando gente por 3 e por 4”. Eu sai e comprei a passagem com os cinquenta contos. Sobrou cinco. Cheguei lá, eram cinco horas da manhã. Já passei na frente do escritório e vi logo a placa. “Não ficho ninguém. E não insista”. Mas eu, pra tirar a dúvida, tomei um café lá na rodoviária, de cinco contos sobrou só um, e fui caçar emprego. Quando eu passava nos restaurantes, naqueles restaurantes que tavam comendo, eu pedía um copo de água e bebia. Quando foi meio dia, eu voltei lá e falei pro cara: “Rapaz, não tem emprego e eu não tenho dinheiro pra nada. Acabou a minha condição”. Ele disse: “Olha, deixa a boroca (bolsa) aí. Você trabalha de estivador?”. Eu respondi: “Trabalho de qualquer coisa”. Arrumou uma carreira com oitocentos sacos de adubo, pra descarregar na fazenda perto. Aí, o que acontece? Antes do meio da carreta, eu já não dei mais conta. Tinha uma garrafa de água assim, e eu bebi a água e fui me esmorecendo, me esmorecendo, até que eu arriei mesmo. Conteí que fazia quatro dias que não comia. Quando terminaram de botar o adubo, a mesa tava lá, pronta pro pessoal jantar. Queria que a senhora visse, de tudo. E botei duas colheres de arroz assim, botei um pedacinho de carne no prato. Mexi assim, comi a metade. Aí sai pra beber um copo de água. E vomitei tudinho. Na farmácia tomei uma injeção. Aquela injeção pra fortalecer. Fiquei lá um mês e pouco



trabalhando. Mas nunca perdi a resistência e nem a esperança. Mas, muié, o que faz eu perder tudo é na situação que eu tou. Com que força eu vou trabalhar, agora que tou velho e doente? Eu não tenho mais resistência pra começar tudo de novo. E não sei pedir.

Quando reencontrou o rio, agora não mais para violentá-lo, mas para colher os peixes, João encontrou-se.

A virada: João e Raimunda se descobrem ricos

A virada do milênio marcou a descoberta da floresta. Não como um contra ou um fora, mas como parte. Depois de peregrinar pelo que era chamado de progresso e só encontrar tribulação, João e Raimunda foram acolhidos por uma das centenas de ilhas do Xingu. Aprenderam a extrair o alimento da floresta, a plantar sem violar a terra, a pescar e a navegar no rio. Adotaram a vida dos ribeirinhos pescadores e agroextrativistas, que vivem em dupla casa, uma na rua, uma na ilha ou na beira do rio. "Rua" é como o povo que mora na floresta chama a cidade, o que já é muito revelador de sua visão de mundo. A casa na rua é para a venda dos produtos na feira, para resolver as oficialidades da burocracia, que sempre são muitas, para buscar tratamento para doenças mais enroscadas, para o estudo dos filhos; a casa na ilha ou na beira do rio é onde se ganha a vida e se vive livre. Pela primeira vez, João e Raimunda sentiram que haviam chegado. Tinham um lugar, nada lhes faltava. A fome era um passado.

Trataram de enraizar-se fundo. A vida era assim:

– Tinha nossa casa na ilha, de onde a gente trazia o peixe, o feijão, o milho, o abacaxi, a banana, o muricí, a cebolinha, o cheiro verde, a chicória. Tudo isso era fonte de renda. Tudo isso eu fazia dinheiro. Do rio, eu tirava a cédula maior. Vinha pra cidade com as coisas que plantava, e com o meu peixe, e já cheguei a fazer mil e duzentos reais na semana, em dinheiro livre. Eu mesma ficava mais na rua, porque comecei a me envolver com movimento social. Meu marido morava lá na ilha. Quando ele vinha com o peixe, no sábado, eu vendia o peixe na feira e voltava com ele. E vinha de lá na quarta-feira no barco de linha. Ficava aqui esperando ele de novo com o peixe. A nossa rotina era essa. Nas férias, final de ano, eu ficava lá, com ele. Então, a nossa vida era

um valém. Quando você vive no rio, você entende o rio que nem ele lhe entende. Você respeita o limite dele, que ele respeita o seu. É uma parceria entre você e as águas. É assim, ó: o remo é a minha caneta e o rio é a minha lousa.

Primeiro João e Raimunda compraram uma palafita nos baixões de Altamira, depois construíram uma casa de alvenaria. Raimunda faz questão de esclarecer que mesmo na palafita ela deu jeito de ter suite, porque gosta muito de suite.

– O sonho de uma casa na terra firme era muito longo. Ter um casa no chão. O rio nos deu. Consegui comprar minha geladeira, consegui comprar minha televisão, meu fogão a gás, meu botijão. Consegui comprar a minha cama, o meu colchão do jeito que eu queria. Eu fui na loja, comprei, porque eu sabia que o rio ia me dar retorno, eu ia poder pagar a prestação. O rio era meu banco, era meu cartão de crédito, era meu supermercado, era a minha farmácia, a minha loja. Tudo eu tirei do rio. Tudo o que eu tenho hoje veio de dentro do Xingu. O que o rio não dava, a terra dava.

Já não eram mais migrantes, João e Raimunda haviam finalmente chegado. Raimunda então entranhou-se nas lutas de Altamira e da Amazônia. A das mulheres, a da terra, a do meio ambiente. Filiou-se ao Partido dos Trabalhadores (PT), tornou-se militante de movimentos sociais. Ela agora pertencia. Seu verbo não era mais um ir, mas um ficar. Quando Luiz Inácio Lula da Silva assumiu o poder, pela primeira vez, em 2003, os movimentos sociais de Altamira e da região acreditaram que o projeto da hidrelétrica de Belo Monte estaria sepultado de vez.

Desde os anos 70, na ditadura civil-militar, a usina no Xingu era uma ameaça que ressurgia a cada governo, mesmo na redemocratização do país. No passado, a Eletronorte a chamou de Kararaó, palavra que é um grito de guerra na língua dos Kaiapó. Em 1989, produziu-se a cena histórica: a índia Tuira encostou um facão no pescoço do diretor da Eletronorte, José Antônio Muniz Lopes. Tuira demonstrava no gesto a resistência à barragem de um rio mítico, que era vida, cultura, espiritualidade e sustento para os povos tradicionais. A fotografia correu mundo. A Eletronorte recuou e trocou o nome da usina para Belo Monte. Nenhum governo conseguiu tirar Belo Monte do papel. E então Lula assumiu o poder com o voto da maioria das lideranças e dos militantes dos movimentos sociais da Amazônia. Um trabalhador, um sofredor, um homem do povo que conhecia a dor do povo. A partir daquele momento, Raimunda achou que a paz tinha chegado. O talvez do pai virava certeza.

É nesse momento, e não em qualquer um, que Sofia entra na vida de Raimunda. E torna-se sua mais íntima companheira. "É uma neguinha, cabelinho ruim, amarradinho", descreve Raimunda. Sofia é uma boneca, a primeira boneca da vida de Raimunda. Ela estava num encontro de mulheres, em Belém do Pará, quando viu um homem vendendo bonecas na rua. Sofia custou cinco reais. Raimunda achou caro. Mas já tinha se encantado. Deu a ela esse nome por conta de uma história contada por uma freira de Manaus, sobre uma alemã chamada Sofia, que havia sido uma criança pobre e, ao crescer, criou uma instituição para cuidar de crianças pobres. Sofia agora cuida de Raimunda. E já acompanhou-a na Marcha das Margaridas, das trabalhadoras rurais, extrativistas, indígenas e quilombolas, na Rio+20, por todo canto. Escondida, porque João garante que "vão bullir" com Raimunda se descobrirem que ela carrega uma boneca na bolsa, ela, uma avó de 15 netos. "A Sofia significa para mim uma paz profunda, que não tem resposta", poetiza Raimunda.

É no momento em que encontra um lugar que Raimunda pode ter até uma boneca.

– Eu não fui criança, porque trabalhei muito. Também não tive juventude. Por isso não dou minha velhice. Não abro espaço pra ninguém. Minhas filhas dizem que tou ficando perturbada. Nada, eu tou é vivendo.

Demorou alguns anos para que Raimunda e tantos outros compreendessem que haviam sido traídos. Lula era um sindicalista do ABC paulista, sua visão de mundo era a da indústria, do concreto, da cidade grande. Progresso, para um operário, era ter carro, TV de tela plana, churrasco no fim de semana. Progresso, para um país, era transformar a Amazônia em soja e pasto pra boi, exploração de minérios por grandes mineradoras para exportação de commodities (matérias-primas). Lula não tinha o menor conhecimento sobre esse outro viver, o da floresta. Mudança climática não fazia parte do seu universo. Seu projeto para a Amazônia era o mesmo da ditadura, que considerava a região uma questão de segurança nacional, um deserto de gente e um corpo para espoliação. A única voz no governo federal e no PT com alguma força para se contrapor a essa visão estacionada no século 20 era Marina Silva, ambientalista que se criou nos seringais do Acre e teve como um dos mentores o líder Chico Mendes, assassinado em 1988 por sua luta pela floresta. Marina só suportou a pressão até 2008, quando deixou o Ministério do Meio Ambiente e logo depois o PT.

Raimunda e as principais lideranças do Xingu perceberam tarde demais que somente Lula poderia tirar Belo Monte do papel. Ao traír os

compromissos de campanha, por um lado o PT no poder desmobilizou os movimentos sociais, por outro os cooptou. A resistência, que por décadas foi coesa, rachou. O setor elétrico atravessou governos como um feudo do coronel do Maranhão, o oligarca José Sarney (PMDB). Um exemplo: José Antônio Muniz Lopes, o homem que teve o facão de Tuira no pescoço, em 1989, é hoje, em 2015, o presidente do Conselho de Administração da Eletronorte e o diretor de transmissão da Eletrobras, já tendo ocupado diversos outros cargos de comando, nas décadas de 90 e 2000. "A Eletronorte é a mesma antes e agora", resume Raimunda. "Só mudou a coleira, o cachorro é o mesmo." Mas só o PT e Lula teriam força política para minar a resistência e fazer de Belo Monte uma realidade de toneladas de concreto no meio do Xingu.

Essa é a arquitetura que se mostrou capaz de consumir uma obra gigantesca e ultrapassada, na aliança entre os grupos que atuam desde o passado e o grupo do presente, uma alquimia que talvez a Operação Lava Jato possa começar a desvendar. São também esses interesses que atravessam governos que podem explicar por que Belo Monte vai se tornando fato consumado, mesmo violando a Constituição, com um governo cada vez mais fragilizado e parte dos donos das empreiteiras que a constroem presa por corrupção. Belo Monte é o nó que, quando totalmente desfeito, revelará o Brasil.

Para Raimunda, restou uma conclusão. O PT, para ela, não significava um partido a mais no poder, mas um projeto político que se confundia com sua busca de um lugar no país – e com a crença de que esse lugar existia. O simbolismo para ela era uma literalidade. Ao sentir-se traída, desacreditou:

– Se o Lula visse esse povo que o elegeu, jamais faria Belo Monte. É difícil pra mim falar isso, mas eu votei no Lula e votei na Dilma. E eles nos traíram. Porque o Lula disse claramente que Belo Monte não ia sair. E depois a Dilma falou que Belo Monte era preciso, que não tinha como voltar atrás. Eles são traidores da humanidade. Ah, meu pai do céu! Se eu visse eles, eu não diria. Eu avançaria na cara deles tudo, pra tomar vergonha. Que presidente é esse que mente pra nação? Eu não voto é mais nunca. Se eu não precisasse do título de eleitor, eu rasgava. Como eu preciso dele, não posso rasgar. Meu plano é não botar mais meu voto na urna. Eu vou lá e justifico. Eu não sei se é certo, mas esse é o meu plano.

Belo Monte é onde o PT traiu não a classe média, mas sua razão de ser: os mais frágeis e os mais desprotegidos, os historicamente arrancados da

sua terra, como os indígenas, os historicamente exilados dentro do próprio país, como Raimunda e João. É nesse ponto do mapa, a última fronteira para quem palmilhou o Brasil inteiro em busca de paz, que o discurso petista em defesa dos pobres gira em falso há muito mais tempo. Mas como a Amazônia é um longe para o centro-sul, essas vozes foram ignoradas.

Raimunda quer falar:

– Eu vou dizer mais uma coisa: o rio tá doente, os peixes tão noiados, tão tudo grogues por causa do pouco oxigênio. Ninguém tem noção do tamanho desse monstro aí no Xingu. Ninguém sabe o que vai acontecer quando começar a funcionar. Ninguém.

Interrupção: "Belo Monstro" barra a vida de Raimunda e de João

Depois de travar as pernas e a fala no escritório da Norte Energia, João não voltou mais a ser o mesmo homem que varou Brasis e fomes. Em maio de 2015, Raimunda o levou para a capital, Belém do Pará, em busca de tratamento. Só voltariam de lá no fim de agosto. Nesse período, as filhas trataram de fazer a mudança da casa na cidade, porque sabiam que a mãe não permitiria se estivesse em Altamira, disposta a resistir até que o valor fosse justo. Quando Raimunda e João voltaram, já não tinham mais casa "na rua". Em troca, tinham recebido 84 mil reais, valor insuficiente para comprar uma casa do mesmo tamanho e qualidade, e em localização similar. Raimunda reciclou 3.500 tijolos das casas demolidas dos vizinhos para começar a sua num loteamento fora da cidade. A canoa São Sebastião, nome dado em homenagem ao santo injustiçado, flechado tantas e tantas vezes, tornou-se um monumento à insanidade, objeto deslocado nos fundos da casa, em terra firme e a quilômetros do rio. Raimunda planeja fazer dela um banco para visitas quando a casa ficar pronta.

Dos três cachorros que viviam com João e Raimunda na ilha, dois não suportaram viver amarrados na cidade e morreram. Barão do Triunfo, um cachorro grande, mestiço de Fila, que se instalava na proa do barco para cuidar da casa na ilha, quando os donos estavam fora, morreu primeiro. "Del esse nome porque ele era um lorde", explica Raimunda. Xena, uma pitbull que ganhou o nome por ser "tão autoritária quanto a princesa", personagem de filmes e de animação, foi a segunda a amanhecer morta. "Eu não podia deixar eles soltos na rua, porque na cidade eles são violentos. Mas não sabia que iam morrer. Se soubesse, tinha deixado eles morrerem soltos, pra morrer livres. Morreram na coleira", lamenta uma Raimunda culpada. "Eu mesma não sei se um dia vou me libertar dessa

coleira que a Norte Energia me botou. Vivo errando, me perdendo, indo pra uma casa que não existe mais. Deus não deu asas pra cobra porque ela já tinha veneno. Essa Norte Energia tem os dois, asas e veneno." O único que restou foi o vira-lata Negão, "um cachorro que não se emociona assim tão fácil". Negão, sem nome de princesa nem de barão, é um sobrevivente. Como Raimunda.

Ela documentou em fotos e vídeos o "antes, o durante e o depois de Belo Monte". Assim, pode provar tudo o que diz. No "durante", duas de suas filhas chegaram a trabalhar na construção da hidrelétrica, uma na cozinha, outra na mecânica. Raimunda peleou com elas. "Isso é que nem dinheiro de jogo, vocês não podem fazer isso comigo", esbravejou. "Demorou, mas libertei minhas filhas." De máquina fotográfica cor de rosa em punho, registrou até a Força Nacional protegendo Belo Monte do povo: "Veja bem, eles acham que sou eu a ameaça!".

A documentação de Raimunda é um percurso de memória, ao mesmo tempo brutal e poético. Enquanto ela mostra as imagens, vai narrando a sua travessia.

A vida antes de Belo Monte:

– Documentei toda a minha história esperando o futuro, e o futuro tá. Antes de Belo Monte, a minha história era essa. Ó, a minha casa. O meu plantio, o meu pomarzinho, tudo limpo. Tudo varridinho, direitinho. Aqui o meu velho com a roça dele, limpando o chão. Aqui é capim-de-cheiro pra remédio, pra dor de barriga, essas coisa assim. Aqui é o muricí carregado, é uma outra fase. Olhe esse pé de muricí! Eles queimaram. Tá tudo queimado. Aqui, amigos me visitando. Macaxeira, muito bonito de se ver. Olhe. O meu cachorro, o Negão, aqui. Então, isso aqui, pra eles, não é nada. Pra mim era tudo. O meu amigo é esse aqui que eu tou falando, que era o pé de pinhão. Chegava em casa era o primeiro que eu via. Meu pinhão pajé. Olhe a beira do rio. Aqui, ó. O meu outro cachorro, que morreu só de tristeza porque não era acostumado com coleira, e eu amarrei. Aqui a gente vai parar.

A vida durante Belo Monte:

– Agora vou lhe mostrar durante Belo Monte. Durante o processo de vaivém, vaivém, vaivém. Aqui é o meu barco. Aqui, ó. Esse aqui é o meu fogão a gás, à lenha... A sobrevivência do rio é muito gostosa. Pra quem sabe o que é isso. Pra quem não sabe, não dá valor. Meu marido roçando... Óia. Plantando macaxeira, que ia chegar a chuva, então já tava se prevenindo. O meu cachorro, que já não tenho mais...O outro cachorro, também morreu. O meu velho. São 38 anos de convivência, sempre juntos. Eu corto, e ele planta. Hoje ele tá sentado numa cadeira, esperando sair minha casa. Aqui o final de semana em que eu cerquel, por causa das galinhas, pra fazer um plantio de cebolinha, mas não deu certo, porque as galinhas são mais rápidas do que eu. Esse aqui é meu velho branco de olho azul, um gato. Que hoje tá... Eu digo pra ele que ele não tá inútil, porque eu ainda vejo ele na minha frente. Então, ele ainda é meu gato. E tem um outro ângulo da ilha, aqui, que é onde ela tá produtiva. Deixa eu lhe mostrar aqui...As plantas que foram queimadas. As que eram mais próximas da casa eles queimaram, acabaram com tudo. Aqui é no inverno. Ó, a gente planta e colhe durante a chela, por conta que a chela, ela vem, mas ela tem a data certa. Olhe o meu canteiro, as cebolinhas...Cheiro verde... Eu tirando o tomate, o gengibre, que é pra dor de cabeça, dor de barriga e bucho inchado. Remédio caseiro. E aqui eu, dentro d'água, que eu adoro água, também. Aqui, eu com medo de uma cobra, que ela tinha ido na minha frente, eu fui atrás dela. Mas ela foi mais rápida que eu, foi embora. A gente dorme na rede durante o inverno. O meu neto, que ia pra ficar umas férias comigo. Meu pé de capim-santo, ele também não morre na água, ó, fica um tempo submerso. Só se cobrir essas folhinhas aqui que ele morre. Mas, se ele respirar, ele não morre. Minha casa, que pra Norte Energia não era uma casa. Bananeira... ó, os cacho de banana. Tudo carregado. A macaxeira toda de pé. Olha lá o milho. Aqui, ó. O milho todo carregado. Aqui, eu com medo da cobra de novo. Ela com medo de mim, eu com medo dela. Então, isso aqui... é o fim de uma história da vida de uma ilha, que pra mim é muito importante. Porque eu não vivia na ilha. Eu vivia dela, e ela vivia de mim. Porque a gente era como amiga. Abacaxi. Mais milho verde. Ó, o milho lá atrás. Olha esse cacho de banana, o tamanho. Deixa eu pegar pra você ver. Essa aqui, olha, além de ser uma fruta pra alimentação, ela é um antídoto contra inseto. Tem o pescador que vive na ilha, e eu vivia da ilha. Cultivava ela, e ela me cultivava. A gente era amiga. Entendeu? Deixa eu lhe mostrar uma foto aqui em que o rio se despede, vai embora.

A vida depois de Belo Monte:

– Aqui sou eu, pensando... Quando será esse dia, que eu não quero sair? O meu genro dizendo que já era, não tem mais jeito pra fazer nada, é isso mesmo. E eu falando pra ele que eu ainda tinha esperança. Aqui eu dizendo pras minhas plantas que eu ia, mas eu voltava. Mas era só história, que eu não voltei. Meu véio pensando se voltava lá um dia, ou não: "Será que eu ainda volto aqui?". Eu falei: "Não sei, Deus que sabe". Óia eu olhando pro horizonte, pedindo a Deus que deixasse a gente ficar na ilha. Meu marido chorando. Isso aqui tá tudo queimado. A Norte Energia queimou. Olhe aí. Toda aquela beleza que eu lhe mostrei, aquele murici, aquela coisa mais linda...Tá aqui, sapecado. Eu fui lá, registrei de novo. Registrei o antes, o durante e o depois de Belo Monte. Aqui, ó. Não sobrou nada. Diz que um crime sempre deixa uma prova. Eles deixaram. Aqui, ó. A impunidade só existe porque a Justiça não se manifesta. Enquanto a Justiça tiver com aquela venda na cara, que é aquela estátua que fizeram lá em Brasília, é assim, ó. A Justiça só vê quem ela quer. Quem não quer, ela não vê.

Raimunda quer escrever um livro. Já tem o título: "História de um pescador: antes, durante e depois de Belo Monte". Começa a acreditar que o único lugar seu será a sua cova. Já encomendou a mortalha: "de cetim, em branco da paz".

Terceiro ato: o impasse

Raimunda desenhou a planta da casa nova com o cuidado de que ela seja bem diferente daquela que foi destruída. "Eu não quero mais porta que entre pela frente, quero uma porta que entre de lado, porque quero que meu futuro seja diferente. Então, comecei pela infraestrutura da casa", explica. "Quando eu entrar nessa casa hoje, eu não quero chegar pensando que tou na outra." Raimunda marcou toda a história na casa nova, ainda em construção: as paredes são verdes, "porque é a esperança no futuro", os rodapés são marrons, para mostrar "a barreira da barragem", as grades das janelas são pretas, "em sinal de luto". "Tudo na minha vida tem uma história", ela reforça. E tem.

Raimunda é uma criadora de sentidos, e por isso consegue seguir a vida. João, não. No dia em que paralisou, ele perdeu a capacidade de criar sentidos. Por dentro, ainda está travado. João viu demais, e o excesso de lucidez o cegou. Agora, não consegue voltar. "Perdi a ponta da meada. Estou dentro dessa casa hoje, mas de fato, toda hora, eu não tenho casa. Eu não tenho casa. Entendeu? Eu tou fora. Me perco. Não sei onde

tou. Perdi o rumo de tudo", inflama-se, os olhos de rio, mas um rio de amazônica tempestade. "Estou pior que a Dilma, porque ela perdeu o rumo do país, mas eu perdi o rumo de casa."

É este hoje o impasse entre João e Raimunda.

Raimunda diz:

– Sou uma pindova, uma palmeira muito perseguida lá no Maranhão. Quanto mais casca Belo Monte arranca de mim, mais eu me renovo. Fiquei queimada por dentro, como a minha ilha, mas me renovo. A pindova é assim, ninguém mata ela com fogo nem arrancando nem com nada. Ela volta. Como eu. Já venho de uma naturalidade de pessoas muito sofridas, o sofrimento faz parte da nossa história. Não vou morrer porque peguei porrada. De jeito nenhum, sou descendente de escravos e de uma etnia indígena quase extinta. Então, venho de um povo sofrido lá da base. Sou pindova e quero viver.

João responde, e é como se os dois estivessem num diálogo de repentistas:

– Mas eu não sou assim. Quando eu perdi a ilha, eu perdi a minha vida. Eu perdi a linha. Parou ali, entendeu? Daqui pra frente eu só vejo escuridão na minha vista. Eu não vejo mais aquele mundo limpo. Eu só vejo escuridão. Fico aqui, olhando pro mundo, procurando a mim mesmo. Quem sabe me responder essa procura? Ninguém. O buraco na minha vida, o buraco na minha vida...

O impasse atingiu seu ápice em 4 de setembro de 2015. Nessa data, João "enlouqueceu" dentro de casa. Raimunda conta:

– O João chamou a família pra ir lá na ilha queimada. Pra servir de mártir. Ele quer se matar lá, como protesto. Eu disse que não ia nem deixava ele ir. Se ele se matar lá na ilha, avisei que deixo ele lá, pra ser comido pelos urubus. Por isso tirei a canoa dele. Qualquer parte do rio ele vai a remo, nadando. Mas na rua ele se perde.

João encerra seu repente brutal:

– Eu quero que o mundo saiba que Belo Monte me matou.



"MATRIZ BRASIL", 2019 - MÁQUINA DE ESCRIVER SOBRE PAPEL. AUTOR: HAL WILDSON, ARTISTA MULTIMÍDIA E POETA GOIANO.

Série do SILÊNCIO

– residências artísticas –

Em 2019, realizamos dentro da programação do Porto Alegre em Cena a residência artística *O Silêncio do Mundo* com Ailton Krenak, Andreia Duarte, a colaboração de Davi Kopenawa Yanomami e os artistas de Porto Alegre Jezebel de Carli, Isabel Ramil e Felipe Zancanaro. Essas residências consistem em juntar artistas de outras regiões do Brasil e de outros países com artistas de Porto Alegre, na ideia de promover encontros, trocas de ideias e beleza a partir do teatro. Consiste também em, através do teatro, iluminar corpos e abrir escutas para as almas e palavras (Ñe' e ayvu para os povos Guarani podem significar tanto palavra como alma) cada vez mais necessárias.

Nesse ano de 2020, a residência do silêncio ficou sem nome definido e em formato estranho para o que se imaginava. Talvez nem se possa chamar de residência, sei lá, mas fato é que aconteceu algo diferente da inércia, diferente do 'não fazer'. Reunimos nesta publicação importantes depoimentos e relatos a partir de conversas que estão disponíveis na programação do festival no seu canal de TV online. Quisemos reunir perspectivas de povos originários do Sul do Brasil, do Norte do Brasil e do Pacífico Norte para vermos onde nos encontramos e onde nos desencontramos. Para esta queria-ser-residência ouvimos importantes pensadoras a partir de dois trabalhos cênicos: *Terra Adorada de Ana Luiza da Silva* (Porto Alegre/Manaus), *Altamira 2042 de Gabriela Carneiro da Cunha* (Rio de Janeiro/Altamira) e *xavus shewáy New Growth de Cease Wyss* (Vancouver, Canada). Junto a essas mulheres somaram-se Iracema Gãh Tê Nascimento, Raquel Kubeo, Raimunda Gomes da Silva, Eliane Brum e Kamala Todd.

Pretende-se, ainda, que esta residência ocorra em 2021 de corpo encarnado e, para além das trocas de ideias, pensamentos e conhecimentos, construir algo estético, experimental, uma obra de arte. Veremos.

Tuy'ttanat-Cease Wyss

Skwxwú7mesh/ Sto:Lo/Metis/Hawaiian/Swiss

Artista interdisciplinar, etnobotânico, educador e ativista trabalha com mídia digital, instalações na web, arte pública, diálogos baseados/engajados na comunidade, contação de histórias, medicina, coleta, compartilhamento de conhecimento tradicional, criação e construção de comunidades, restauração e remediação de terras e áreas úmidas, processos coletivos e colaborativos. Sou mãe de uma adorável filha adulta, [que está perseguindo suas ambições de vida e paixões] e eu faço um monte de coisas legais que eu adoro. Gosto de pessoas honestas e apaixonadas que trabalham arduamente em seus objetivos e ambições e tendo a me afastar de pessoas que não estão puxando a canoa, mas apenas acompanhando o passeio. Sou honesta e procuro ser humilde, mas sou humana. Eu cometo erros e aprendo com eles e sigo em frente. Eu amo plantas. Eu amo a natureza e tudo o que somos presenteados através da Avó Natureza e das Rochas do Avô. Espero compartilhar informações que costumo compartilhar regularmente sobre o trabalho que faço com as plantas. Isso inclui florestas e jardins, visto que passo a maior parte do meu tempo ao ar livre nesses lugares. Eu passo tanto tempo ao ar livre quanto posso. Eu trabalho como uma guia turística ecológica nos meses de primavera / verão / outono nas florestas locais e canais ao redor de Vancouver. Minha família é predominantemente Coast Salish, com raízes havaianas de quase 100 anos atrás. Meu pai veio da Europa, ele é suíço. Minhas raízes culturais indígenas são meus pontos fortes, e eu honro e me sinto bem com minhas raízes europeias e extraio elementos positivos delas também. Amo toda a cultura da minha vida e as histórias únicas decorrentes de cada uma. Tenho vivido uma rica vida cultural em meus territórios tradicionais, trabalhando, aprendendo, ensinando, vivendo, juntando medicamentos, criando arte, construindo comunidades e lutando por uma vida melhor de outras maneiras. Tenho uma alma criativa e vivo para criar coisas... bonitas e não tão bonitas. Coisas complicadas e coisas simples. Isso é arte. É um espírito que me chama e me implora para jogar tarde da noite, ou nas primeiras horas do dia... ou vários dias de cada vez. É uma grande parte da minha alma. Assim como minha Plant Diva¹ interior ... Tenho uma necessidade de alimentar ambas as partes da minha alma, e espero que este blog ajude as pessoas a aprender mais sobre por que a Mãe Terra é tão importante e como é fácil para toda/os nós viver melhor cuidando de nossa casa coletiva e da mamãe, enquanto cuidamos de nós mesmos. Minha abordagem de bem-estar é simples... Ame quem você é e de onde você vem, e você amará para onde está indo. Se você não sente o amor por si mesmo e por suas raízes pessoais, ou simplesmente não conhece suas raízes... encontre o Amor em você mesmo. Redefina você mesmo o seu mundo. Mas encontre o seu amor interior e alimente-o. E alimente-se enquanto faz isso! Cultive um pouco, troque por algum alimento, faça arte, adubo, e por favor ajude a salvar as abelhas e outros polinizadores. Obrigada se você já está por dentro disso. Eu sou uma cultivadora e coletora de plantas. Faço caminhadas com plantas o tempo todo, ao longo do ano e em muitos lugares. Vejo que esta é uma caminhada virtual sobre medicina interativa. :) Paz



<https://canadianart.ca/reviews/tuyttan-at-cess-wyss/>



<https://indigenusplantdiva.wordpress.com>



<https://ravenhummingbirdtea.com>

Kamala Todd

É uma mãe Métis-Cree, planejadora comunitária, cineasta e educadora nascida e criada nas lindas terras dos povos que falam hanqaminam e Skwxwú7mesh, também conhecida como Vancouver. Ela tem mestrado em geografia urbana pela UBC. Kamala foi a primeira planejadora de artes e cultura indígena da cidade de Vancouver e atualmente leciona como professora adjunta em Estudos Urbanos e Estudos Indígenas na SFU. Nos anos anteriores, ela foi a planejadora social aborígene da cidade de Vancouver. Kamala é diretora da Indigenous City Media e seus créditos no filme incluem *Welcome to Our Homelands*, *Indigenous Plant Diva*, *Cedar and Bamboo* e *RELAW: Living Indibean Laws*. Ela criou uma série de vídeos sobre as leis indígenas para a Unidade de Pesquisa de Direito Indígena. Ela foi curadora de *Words Rising*, *Birds Rising a Coast Salish*, residência para o Roundhouse. Seus escritos publicados incluem, *This Many-storied Land*, no livro de 2016, *In This Together: Fifteen Stories of Truth and Reconciliation*. Kamala também criou o relatório para o Vancouver Park Board intitulado *Truth-Telling: Indibean Perspectives on Working with Municipal Governments* (2017). Ela é uma facilitadora habilidosa que facilitou os círculos de diálogo de reconciliação por meio do Reconciliation Canada e do Vancouver Dialogues Project.



<https://vimeo.com/kamalatodd>

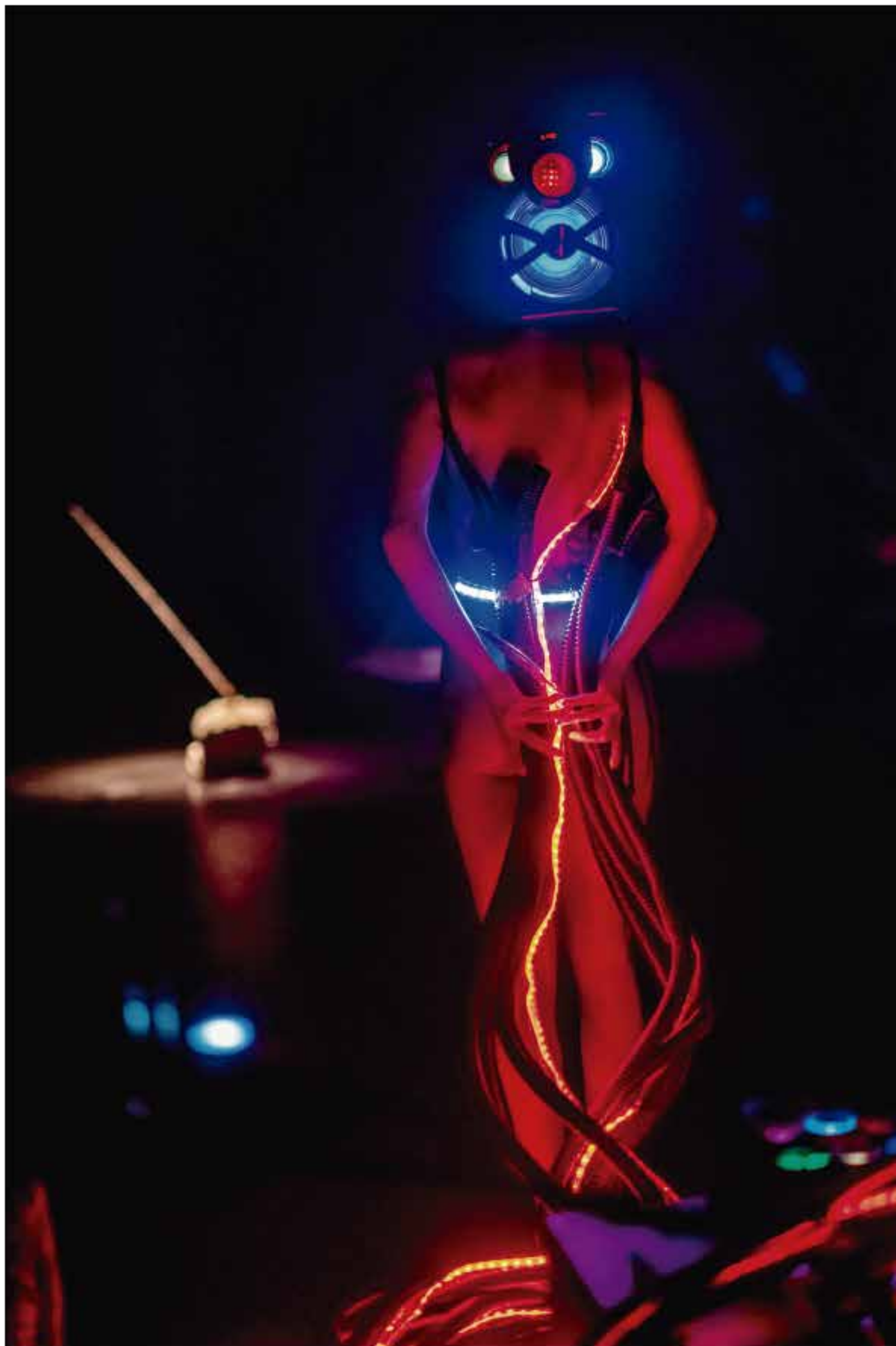


<https://www.facebook.com/IndigenousCityMedia/>



https://www.nfb.ca/f11a/indigenous_plant_diva/

¹ Referência ao trabalho artístico intitulado *Indigenous Plant Diva*, da artista com Kamala Todd.



Conversas em Cena

ENTREVISTA DE FERNANDO ZUGNO
COM GABRIELA CARNEIRO DA CUNHA, CRIADORA E PERFORMER - ALTAMIRA 2042
FOTOS: NEREU JR

FERNANDO: Estou aqui com a Gabriela Carneiro da Cunha, atriz, criadora, performer, uma artista. Gabi esteve no Porto Alegre em Cena em 2017, com o espetáculo Guerrilheiras do Araguaia, e esse ano estávamos nesse namoro pra trazer a sua última criação: Altamira 2042, que é um espetáculo incrível também. Queria começar essa conversa entendendo: como tu chegaste em Altamira 2042?

GABRIELA: 2042 ainda em 2020. Prazer estar aqui nessa edição única e inaugural, diante da pandemia e diante dessa situação política tão difícil. No Brasil, em que são tantas áreas que estão sofrendo: cultura, educação, saúde, preservação indígena e ribeirinha, o meio ambiente. Isso tudo só torna a situação que o mundo todo está vivendo ainda mais fraturada, mais radical. Então, é muito forte e alegre estar aqui, junto ao Festival, que está acontecendo mesmo nesse cenário, inventando um novo modo da gente estar junto, ver as peças e inventar coisas online... Tem gente que está chamado isso de "o novo normal". Mas eu confesso que não gosto muito desse termo, primeiro porque não gosto da palavra "normal", nem do velho nem do novo. Acho que a gente tem que inventar um novo espaço de existência mesmo.

Falando de Altamira, a gente se conheceu com Guerrilheiras, e foi muito lindo fazer esse trabalho no Porto Alegre em Cena, primeiro, porque a Daniela Carmona, que é uma das atrizes da peça, é da cidade e estava muito feliz...

F: Foi minha professora!

G: Sim! E ela estava muito feliz de estar fazendo Guerrilheiras na cidade. E nós também estávamos animadas com ela. E pela recepção que o público teve com Guerrilheiras, que, pra gente, foi muito forte. A gente sabia dessa tradição de Porto Alegre, dessa história política e do público do Festival. E a gente estava precisando disso, naquele início de um processo político brasileiro que está cada vez mais complicado e trágico.

F: Aquela estreia de Guerrilheiras, em Porto Alegre, foi realmente muito especial. Me lembro que a Georgette (Fadel) estava em Porto Alegre com outro trabalho, e ela e a Dani (Carmona) já estavam matutando como deixar o espetáculo ainda mais bonito naquela sala onde as apresentações iam acontecer.

G: Foi lindo, as pessoas estavam devolvendo muito pra gente. Eu vou falar de Altamira, mas é porque Guerrilheiras faz parte mesmo de Altamira, de como ela chegou até mim e de como eu cheguei até ela. Guerrilheiras estreou em 2015, e é interessante perceber a mudança da recepção da peça no passar do tempo. O início foi morno, com as pessoas nos perguntando por que estávamos montando aquela peça, que falava da Guerrilha do Araguaia naquele momento, da perspectiva de mulheres que morreram nessa guerrilha. E a resposta veio a cavalo, com um presidente que tem uma fixação pela guerrilha. Talvez justamente porque a gente não tenha revisitado e olhado tanto pra esse passado recente, estamos hoje com um presidente que homenageia um dos maiores torturadores - talvez o maior - da Ditadura Militar do Brasil.

Então teve essa mudança de como a peça foi recebida ao longo do tempo, e, no Porto Alegre em Cena, foi como se fosse uma virada: a história virou, a situação política no Brasil virou, a recepção da peça virou também nesse território, onde se tem uma história de luta muito forte...Até que, no ano passado, tivemos a alegria de voltar pra região do Araguaia com a peça, que era uma dívida que tínhamos. A gente foi fazer a pesquisa em 2015 e só conseguimos voltar em 2019, e foi muito bonito fazer a peça no próprio território. Fizemos em Palmas, Araguaia e Xambioá, no Tocantins; depois São Geraldo do Araguaia, São Domingos do Araguaia e Marabá, no Pará; cidades estas que são o coração da guerrilha. Depois, ainda fomos para Belém, Goiânia e Brasília. Muito importante conectar com filhos monstros daquilo que a gente tá enfrentando agora.

Guerrilheiras é a primeira etapa do projeto "Margens: sobre rios, buiúnas e vagalumes", que se dedica à escuta de testemunhos de rios brasileiros que vivem uma experiência de catástrofe desde a perspectiva do próprio. E a segunda etapa resulta em Altamira 2042, que acontece no rio Xingu, com a catástrofe de Belo Monte. Então, seria o testemunho do próprio rio Xingu sobre a esta catástrofe.

Eu cheguei lá através da reportagem "Vítimas de uma Guerra Amazônica", da jornalista Eliane Brum, que eu recebi da Sônia Sobral, e que trata sobre a Raimunda Gomes da Silva e o João, marido dela. Eles são dois ribeirinhos do Xingu que têm uma história muito longa e complexa - eu recomendo ler a matéria -

e viviam em uma ilha no Xingu, tinham uma casa na ilha e uma casa na cidade de Altamira. O modo de vida ribeirinho tem esse pressuposto de trânsito entre rio – onde se pesca, planta, cria os filhos – e rua, onde escoam a produção, vão ao médico e à escola. E a ilha onde eles moravam foi inundada com a instalação da hidrelétrica de Belo Monte. Naquele momento em que li aquela reportagem, entendi que o Xingu era o próximo rio dessa pesquisa.

A primeira vez que fui para lá foi acompanhando a Eliane, que estava indo com uma equipe da USP pra fazer um projeto de cuidado mental com as pessoas que haviam sido afetadas por Belo Monte e que estavam completamente desampadas naquele momento. A Eliane foi nos apresentando pessoas-chaves, como o Don Ervin, bispo do Xingu; Antônia Melo, considerada inimiga número 1 de Belo Monte, que é ativista e líder do movimento “Xingu Vivo” e uma deusa do Xingu; Thais Santi, procuradora da República em Altamira; Marcelo Salazar, coordenador do ISA (Instituto Sócio-Ambiental); a Raimunda, o João...

F: Te ouvindo falar eu me dou conta dessas mágicas que acontecem durante o processo criativo de construção de um trabalho – por exemplo, a montagem de um espetáculo ou o desenvolvimento de vários espetáculos, como é o caso desse projeto, ou mesmo a construção de um festival de arte. São elementos que surgem no nosso caminho que transformam o trabalho, ora oferecendo um novo rumo, ora esclarecendo questões.

G: Por algum momento, eu estava guiando a pesquisa do Margens para ser sobre as mulheres guerrilheiras na América Latina. E, quando eu recebi a matéria da Eliane, entendi que não, que quem guiava eram os rios. E eu não ia sair nem do Brasil e nem do Pará, saindo do Araguaia e chegando no Xingu. E isso faz muito sentido na pesquisa, pois ela se trata justamente de escutar um ente não-humano, que é um rio. Poder escutar o testemunho de um rio.

F Isso é tão potente e belo. É uma das coisas que mais me cativam. Quando comecei a ler os líderes indígenas e as vozes e conhecimentos deles, fiquei impressionado e, desde então, tenho tentado aprender. Ainda, infelizmente, não consegui ter um momento de vivência mesmo em alguma aldeia ou comunidade e próximo de indígenas, mas tenho me aproximado muito através da arte: literatura, teatro, cinema, exposições e essa relação real de escuta de rios, árvores, terra, entender os espíritos na natureza e respeitar essas vozes.

G: Isso é parte de uma cosmopolítica: é vocabulário, agente, agenciador. Não sei se é possível fazer essa comparação, mas os rios, os espíritos das águas, os peixes, a reprodução dos peixes, os atracajás são parte participante do seu território cosmopolítico, das decisões da comunidade. Não tem vida fora dessa relação. E foi nesse cavocar, nesse cruzamento com as

pessoas e com os territórios que o projeto começou a mudar e ganhar essa dimensão: escutar o testemunho do próprio rio, seja isso o que for. Eu não sabia também.

Teve uma coisa que foi importante: a leitura do livro “A Queda do Céu”, do xamã Yanomami Davi Kopenawa Yanomami e do antropólogo francês Bruce Albert. É uma das coisas mais importantes já escritas no mundo.

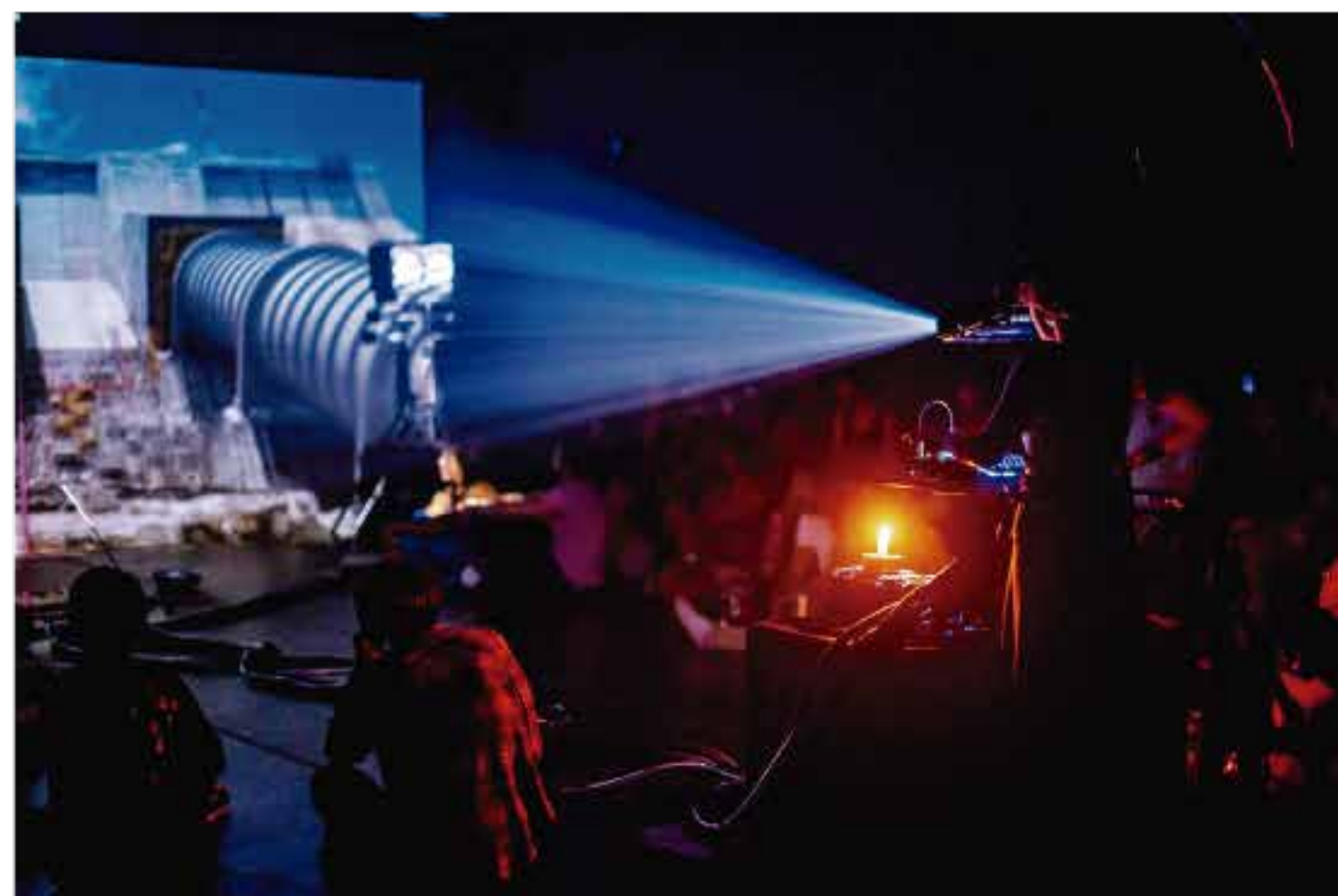
F: Quando eu li esse livro, foi como se eu tivesse desabado pra um outro mundo possível. Há uma outra forma possível concreta de pessoas vivendo em comunidade em harmonia com a natureza, com as necessidades da natureza. É chocante se dar conta disso e perceber que nós é que estamos atrasados. É um giro na forma de perceber o mundo.

G: Quando eu estava lendo era como se meu cérebro estivesse virando. E uma das coisas que eu to fazendo agora, junto do Eryk Rocha, que é meu companheiro e um cineasta maravilhoso, é o filme d’A Queda do Céu. Vamos fazer um documentário, já estamos fazendo, estivemos algumas vezes já lá com o Davi, em Boa Vista, mas ainda não fomos pra terra indígena. Íamos esse ano, mas com a pandemia não foi possível. Por um lado, foi bom, pois estamos preparando o terreno, dedicando tempo ao livro para preparar o caminho até chegar lá. A sensação que a gente tem é estamos na beira do universo – bem na beirinha – vendo aquele universo inteiro. Agora, vamos adubar esse caminho e perceber quem está com a gente, porque não se pode fazer isso sozinho. Mas já está sendo incrível fazer esse filme, se debruçando sobre este projeto e sobre o livro.

Nossa! A gente já saiu da coisa, mas... a gente não deixa de estar, não é?

É que, no livro, o Davi fala muito da epidemia xawara, causada pelo modo de vida do branco, que destrói a natureza com toda a lógica do garimpo, da mineração, do desmatamento - e de como isso vai liberando a fumaça xawara. Isso é causado pelos brancos que ficam cavando a terra e tirando os minerais – que ele vê como seres vivos antes de serem derretidos. Isso provocaria essa era das epidemias e pandemias que, pros Yanomamis e outros povos indígenas na América Latina, já chegou há muito tempo e que veio com a violência bruta e pura dos latifúndios e interesses econômicos da mineração, das hidrelétricas e das barragens. Mas agora nós estamos vendo acontecer conosco, não só na terra indígena. Então, está sendo muito forte a leitura do livro hoje. Acredito que ele vai ser uma pessoa que vai poder encaminhar lugares possíveis pro futuro, como o Krenak também tem feito muito.

Naquele primeiro momento de Altamira, estava pensando em falar dos rios e percebendo que eu tinha que escutar e produzir algum tipo de expressão com o rio. E é junto do Davi, da Raimunda e da Edna que eu vou entendendo de que forma isso é possível. Mas também compreender que eu não tenho



linguagem pra ouvir um rio. Isso que pra Raimunda é tão óbvio é parte da cosmopolítica dela, não é parte da minha. Então... é aí que a mágica começou a acontecer. Nessa pesquisa, a gente tem uma pergunta guia: no que o xamanismo capacita o teatro a se tornar?

A partir disso, algumas coisas têm acontecido. Um exemplo é o sonho como método de criação. Algumas vezes eu sei que o Xingu fala comigo em sonho. Como artista, eu tive que começar a me provocar, provocando também o mundo e os meus sentidos na invenção de uma linguagem possível. Uma ação fundamental nesse processo foi o deslocamento: sair do Rio de Janeiro e de São Paulo e estar com o rio em um tempo devido. O tempo foi muito importante. A escuta do rio foi maturando à medida que eu pisava naquela terra. Num determinado momento, eu conseguia ouvir além da informação que me davam. E isso foi uma questão fundamental na feitura de Altamira. Se tratava de tentar fazer que o público ouvisse aquilo como eu ouvia. E ouvisse também o modo como aquelas pessoas (de Altamira) articulavam a linguagem, o modo como elas narravam aquilo que tinha acontecido com elas.

– Altamira é o centro energético de uma guerra entre dois mundos.

Thais Santi

A procuradora Thais Santi tem uma frase muito emblemática e importante – ela afirma que, nas suas palavras, Altamira é o centro energético de uma guerra entre dois mundos.

Eu nunca poderia ter chegado nessa frase se eu não tivesse tido tempo de ouvir a história contada de uma maneira completamente diferente do que eu poderia imaginar se estivesse no Rio de Janeiro ou São Paulo lendo a respeito. Até porque não é só sobre Belo Monte. Eu não sei o que você achou, mas eu acho que, na peça, tem a tragédia, mas tem muita beleza. Há em uma medida muito grande o poder da força das pessoas. A Raimunda, por exemplo, é uma mestra, uma mulher muito forte, que dá a volta em qualquer um, em qualquer debate, conversa, ela deixa qualquer um de Belo Monte “no chinelo”, como se diz. Ela é muito inteligente, uma poeta. Meu interesse era que as pessoas ouvissem-na e entendessem como ela lê Belo Monte, porque ela possui muitas interpretações

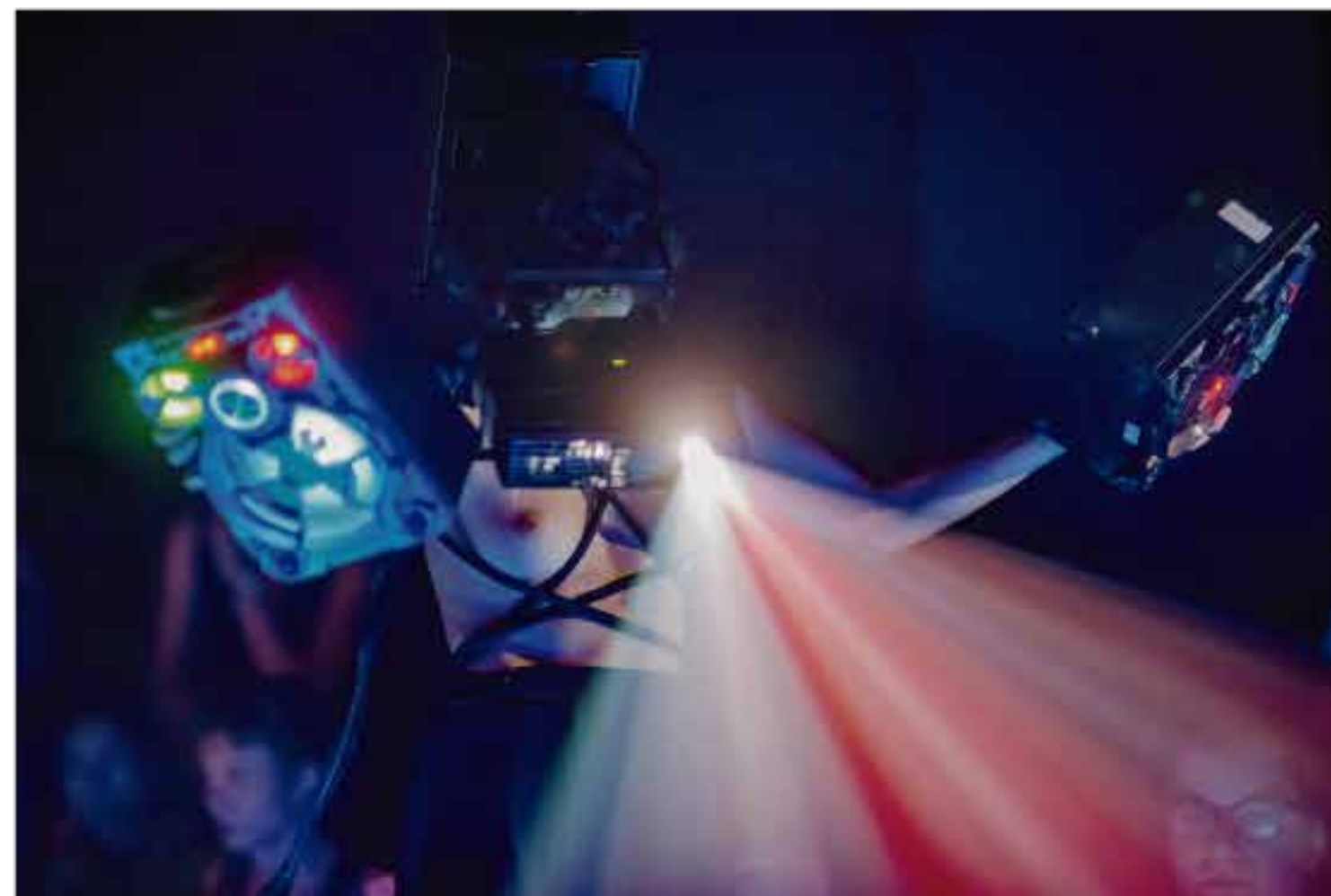
sobre o que aconteceu e os desdobramentos de quando um povo acha que é possível barrar um rio. Quando os brancos - como povo - inferem que têm muita tecnologia pra barrar um rio. A Raimunda tem tecnologia pra ouvir o rio, o Davi tem tecnologia pra ouvir um rio, pra saber que ele não quer e não pode ser barrado. Ela falava comigo sobre o rio como uma pessoa: o rio está louco, o rio está pedindo socorro, ele quer seguir, ele quer fluir. Não apenas com a Raimunda, mas também com a Bel Juruna, ou João, marido da Raimunda. O João disse uma frase que eu não esqueci: “se o rio Xingu pudesse falar, antes ele choraria.”. A resposta do pai da Bel foi que “o rio não falaria porque ele está sufocado”.

Muita gente me diz que bom que eu estou dando voz a essas pessoas, e eu digo que não estou dando voz a ninguém. As pessoas têm muita voz, inclusive o rio Xingu, o pai da mata, mas existe um povo que não tem ouvido, e é o meu povo. E esse trabalho é pra dar ouvidos a quem não tem. O meu povo foi perdendo essa tecnologia ancestral de escuta. Esse é o trabalho em Altamira: abrir a escuta, reativar essa tecnologia da escuta em quem não tem.

F: A deficiência está na gente – e somos nós que temos que reconhecer isso e começar a abrir espaço dentro da gente pra ouvir e aprender com essas pessoas. Esse projeto do Antropoceno do homem branco colonizador se mostrou fracassado, porque é uma arrogância de quem acha que domina a ciência e a tecnologia, mas está destruindo tanto a natureza quanto outras sociedades que pensam e vivem diferentes dos brancos, como culturas africanas e indígenas. Além de sua própria etnia, com câncer, aquecimento global, epidemias, fumaças tóxicas...

E essa questão com a tecnologia também sempre me instigou muito, porque se fala de lançar mão da tecnologia na arte contemporânea, mas eu penso: de que tecnologia estamos falando? De microfones e projeções de última linha? Da tecnologia da gambiarra? Da tecnologia da força energética e do pensamento? Como quando o Kopenawa fala no livro que sonhou com os espíritos da natureza – os xapiris – ou quando babalorixás ou yalorixás afirmar que os orixás orientam para não fazer determinada coisa ou para ir por determinado lugar. É uma tecnologia de relação com algo real e que me impressiona muito.

G: Eu li recentemente um livro que chegou num lugar próxima de “A Queda do Céu”, que é o “Calibã e a Bruxa”, da Silvia Federici, que mostra como a caça às bruxas foi importante pra instauração do capitalismo e como isso foi negligenciado por todos historiadores e pensadores desse processo... Homens, né. E, quando ela estuda a caça às bruxas, está falando do papel das mulheres na sociedade capitalista, além do pensamento mágico.



Um mundo desencantado é um mundo possível de ser dominado

Então ela fala como foi preciso, para o capitalismo existir, destruir o corpo mágico, o encantamento do mundo, esses saberes todos relacionados entre humanos e os seres mais que humanos ou não-humanos: os rios, a comunidade, as estrelas, uma planta, seres, que pra mim, são praticamente invisíveis, mas que, pra outros, estão aqui como eu e você. A Raimunda - e quando ela vier aqui a gente pode perguntar pra ela, vai ser lindo - tem um pé de pinhão pajé que determina algumas ações: ela só entra no barco ou no rio se o pé de pinhão pajé estiver de um determinado jeito. Se ele estiver murchinho, é ele dizendo que ela não pode entrar no rio naquele dia. Segundas-feiras ela não trabalha na roça porque é o dia dos espíritos trabalharem, e, se ela for, atrapalhará. Então, percebe-se perfeitamente o porquê do capitalismo ter que acabar com isso. Como é que um patrão, chefe de fábrica, vai aceitar que o funcionário não vá trabalhar na segunda-feira porque a natureza, através de algum sinal, disse pra não ir? Começamos a se basear pelo relógio, indo ao trabalho de segunda a sexta-feira, faça chuva ou faça sol. Desenvolvemos um corpo, uma ética, algumas práticas, um modo de entender o mundo e o outro a partir de uma mesma coisa: um relógio. Pro mundo inteiro.

Sobre a peça, como você falou, o público entra no escuro e há uma manipulação das caixas de som, que emitem luz. Isso tudo foi muito pensado... e ouvido, porque esse movimento de ouvir os testemunhos de um rio acaba abrindo a escuta pras coisas que estão no mundo, pra matéria que está no mundo. Então, foi um processo meio inverso. Eu senti, muitas vezes, que não era exatamente eu que estava decidindo a inserção daquelas caixas em cena, mas que, como eu andava por Altamira, na terra indígena Araweté, em Belém, e o tempo todo tinha caixas de som, teve um momento que eu olhei pra uma dessas caixas e disse: ok, eu já entendi, você vai estar na peça! Eu não sei como ainda, mas você estará na peça.

E a gente foi burilando muito isso, pensando em como fazer com que as pessoas abrissem a escuta. Então o som começa muito baixinho. O nosso aparelho auditivo abre automaticamente. Se eu estou num espaço e coloco um som de rio bem baixinho e eu estou ali disposto a ouvir aquilo que está sendo proposto pra mim, o meu ouvido abre. É a mesma coisa com a luz, a nossa pupila abre, queira ou não. Essa é a tecnologia do nosso corpo. Então, essa era uma questão: como ir preparando cada um que entrasse na sala de apresentação pra entender que era um outro lugar que não aquele do espectador, que vai sentar e ficar esperando que as coisas cheguem a ele.

Tinha uma coisa da luz que era importante na peça: não ter luz cênica em mim. Se a gente está partindo do pressuposto de que é possível e de que desejamos escutar o testemunho de um rio sobre um fator cujo interesse maior é dele, já que o corpo dele que foi barrado, como que eu vou colocar o humano num lugar superior de hierarquia? Essa era uma preocupação: tirar os humanos do centro da narrativa. Então eu estava ali como uma articuladora das vozes, das imagens, dos corpos, mas sempre meio retirada, no escuro. Os elementos de cena não eram objetos pra eu brilhar em cena. Eles não estão a serviço do humano em cena. Eles são um elenco.

F: Como participante dessa experiência, desse trabalho, foi muito bom essa questão do tempo, de perceber que uma narrativa já tinha sido instaurada sem o canhão de luz na atriz, que apenas conduzia a história, abrindo espaço pra esses outros elementos: as caixas de som, os projetores, as vozes da natureza, das outras pessoas, as imagens, o próprio público interagindo e reagindo àquilo. A gente se sente próximo da cultura do Norte e desses outros atores da cena, inclusive com aquelas caixas coloridas.

E, com relação a descentralizar a figura do humano da cena, tem tudo a ver com o Antropoceno e com tudo o que a gente tem falado e discutido no Festival. Há conhecimentos indígenas que são muito tecnológicos e à frente do que a gente sempre aprendeu, da mesma forma que os ensinamentos que vieram da África e toda relação com as religiões. No livro "Um Defeito de Cor", da Ana Maria Gonçalves, a gente consegue perceber essa manutenção que os africanos arrancados das suas terras conseguiram dar pra religião, pros seus nomes, as relações entre eles, e deles com as imagens de santos. E, além disso, também estamos discutindo e mostrando na programação do Em Cena as questões transumanas e pós-humanas. Incrivelmente a perspectiva de pensamento do pós-humano é também de tirar o humano do centro das decisões.

O transumano quer lançar mão das ciências sociais para melhorar a condição humana. Será ampliado o espectro de visão e aperfeiçoada a apropriação das ciências, como economia, sociologia, psicologia. Com isso, poderão pensar de maneiras totalmente diferentes dos humanos atuais. Nesse momento, poderemos afirmar que serão pós-humanos, uma nova espécie. O pós-humano é um crítico da humanidade. Eles apontam que há toda uma vasta e diversa biosfera e que não deveríamos nos centrar apenas nos humanos. Para os

pós-humanos, a ideia não é só melhorar a qualidade de vida humana, mas de todos os seres vivos. David Pierce, um dos principais pensadores sobre a transumanidade, está extremamente envolvido nos direitos dos animais e, conseqüentemente na eliminação da pecuária, pois possui esperança que, a longo prazo, a biosfera fique livre da dor e do sofrimento. Esse é um projeto muito mais ambicioso do que transformar uma espécie - humanos - em algo novo, mas transformar todas as espécies em pós-espécies.

G: Engraçado você falar disso, porque eu estava lendo, antes da gente começar a conversar, o Manifesto Ciborgue, da Donna Haraway. O meu sonho é que ela assistisse a Altamira 2042. Sobre tudo isso, você falou do Antropoceno, e as razões pelas quais buscamos tirar o humano do centro da narrativa. Não estou querendo mostrar um modo correto, mas Altamira é fruto de um processo de pesquisa - pesquisa esta que também é uma resposta de arte ao Antropoceno.

Tem uma fala da Eliane que eu gosto muito: "o Antropoceno é o momento em que o homem deixa de temer a catástrofe para se tornar a catástrofe". Então, quando o homem se torna a catástrofe, quem pode testemunhar? No caso desse projeto, as testemunhas são os rios, as mulheres búiuna e os povos vagalumes. A gente parte dos rios, em cada rio há mulheres (búiuna é uma figura muito presente nos territórios da Amazônia, metade mulher, metade cobra grande - em alguns lugares, a lenda diz que ela pariu os rios; em outros, que ela protege os rios; e, em outros ainda, que ela é o próprio rio. E os povos vagalumes são um termo do Didi-Huberman, um filósofo que os define como os povos que estão em risco de desaparecer, mas que, diante do reino da luz e da glória, vão sempre se dirigindo às margens quando ainda é escuro e continuam emitindo seus lampejos.

Então, como você fala que não gosta da palavra "tema", acho que é isso, eu também, não porque o rio Xingu, Belo Monte, o Antropoceno não são temas sobre os quais vamos discorrer, é outra coisa que a gente vai se aprofundar de outra maneira. É algo que muda o jeito de fazer teatro. São questões das quais eu me aproximo através do teatro, porque eu não acho que o teatro seja uma representação de alguma coisa, e também não acredito que deve dizer o que as coisas são. Eu gosto de pensar

o teatro como um modo de me aproximar das coisas.

Nesse processo é vamos tirando o humano do centro para abrir espaço à fala das coisas. Só.

E outro eixo que é super estruturante nesse trabalho diz respeito ao fazer junto ao público. É uma performance bastante ritualística. Em algum momento, percebemos que ninguém sozinho consegue derrubar aquela barragem. Então, a gente vai ter que se juntar, é um trabalho dos humanos, terranos, dos oceanos, do rio, dos peixes, das lesmas, que é uma coisa que causa muito problemas nas turbinas de Belo Monte. E onde quer que as pessoas estejam vendo essa peça, que elas possam se engajar a tocar aquela pedra na intenção do Xingu. Pra fortalecer esse rio, porque a gente precisa dele, mas ele também precisa da gente e, sim, derrubar o paredão de Belo Monte.

As mulheres de Altamira não têm Belo Monte como fato consumado. Não está posto, não é aceitável que o Xingu fique barrado pra sempre. Ele tem que ser liberado. Um dos maiores erros que aconteceu na história desse país foi ter barrado o Xingu. Então, vamos derrubar o paredão - como faremos isso é o que estamos tentando entender. Serão muitas realidades implicadas pra que isso aconteça: a arte, a feitiçaria, o xamanismo, por exemplo. A magia dessas mulheres que são ligadas com o mundo espiritual.

A Raimunda falou: "Sabe quando esse paredão começou a cair? Em março de 2019, na estreia de Altamira 2042." Eu faço essa peça pra isso, pra que, a cada apresentação, a gente consiga abrir uma fenda na barragem junto às pessoas que estão ali.

F: Por que 2042? Algo que dê pra explicar?

G: Não. Foi algo que veio no vento. Um sopro. A Juma Xipaia fala que ela espera que não seja em 2042, que não demore tanto, que seja antes. E acho que 2042 é hoje. É um lugar no tempo em que alguma coisa pode acontecer.



TERRA ADORADA

FERNANDO ZUGNO ENTREVISTA ANA LUIZA DA SILVA + RAQUEL KUBEO + IRACEMA GÃH TÊ NASCIMENTO

FOTO: ADRIANA MARCHIORI

IRACEMA: Nós, kaingang, entendemos a voz da mãe terra e a voz do vento das árvores e nós, kaingang, em primeiro lugar, respeitamos. E esse nosso encontrar com a Ana me emocionou muito, quando fomos assistir à apresentação dela do Terra Adorada. Recordei tudo que nossos avós passaram nas mãos dos órgãos públicos, nos tempos do SPI. Recordei tudo o que minha avó passou, e esse está implantado em cada aldeia que prejudica nós até agora. Há 500 anos, não era assim. Nós, mulher, era livre, nós tínhamos voz. Os homens respeitavam a mulher mais. Mas, quando entrou a ditadura, perdemos o respeito. Passemos tudo isso. A apresentação da Ana ficou muito em mim. De ser mulher desde a raiz. Graças a Deus, encontramos com a Ana, pra nós continuar mostrando o que o órgão público faz com as comunidades indígenas gerais. Pra mostrar ao público o que nós passamos e o que continuamos passando. Na constituição, está inscrito que nós temos direitos, mas, na prática, nada. Tem que lutar, tem que buscar. Essa busca – por exemplo – dos estudantes pra entrar na faculdade: na aldeia, eles estudavam, mas terminava Ensino Médio e parava. Tivemos que ocupar um espaço ali da UFRGS por uns quinze dias, acendendo fogo e dançando e fazendo umas comidas típicas. Daí eu me pergunto: por que foi feito esse documento? Por que foi feito direitos iguais? Não tem, na prática não tem.

Por outro lado, tem que contar também o positivo. Melhorou e muitos parceiros – como vocês – abriram esse quadradinho pra nós. Agradeço. Muito obrigado. Eu gosto de aprender. As vezes falo com a Ana e a filha Raquel que eu gosto de aprender. Não ocupa espaço. É mais um aprendiz pra mim. Vamos continuar na luta, estou junto, fortalecendo a nossa cultura junto com technuxi, pra mostrar, mostrar mesmo, porque meus avós e meu pai não teve chance de mostrar, mas nós tem filhos e temos netos pra mostrar nossa cultura e nossa bem viver. A nossa bem viver respeitando cada coisa na terra. Quando eu falo isso, estou falando, em primeiro lugar, da mãe terra e de nosso tupé, que ilumina nós.

ANA: Obrigada pela tua fala sobre o Terra Adorada. Pra mim, foi um dia muito especial quando tu estavas na plateia. Foi tu, a Bárbara Pankararu e a Raquel, e eu fiz o espetáculo muito emocionada por ter o olhar de vocês emocionadas e concordando com o discurso. Além disso, a tua fala no final também foi muito valiosa, pois me fez confiar no que escolhi fazer e me entender como alguém junto a essa luta do lugar onde eu possa falar e dos recursos que eu tenho das lutas que são de vocês, mas que também precisam ser nossas.

No final do espetáculo, a Iracema, a Bárbara e a Raquel fizeram uma roda de

conversa sobre a perspectiva da mulher indígena – e foi muito bonita.

RAQUEL: Não tem como falamos dos povos indígenas atualmente sem falar de quantas vidas e quantos de nossos parentes encantaram devido à pandemia. Estamos fazendo um encontro virtual hoje porque sabemos que a COVID afeta várias pessoas, e um dos principais povos afetados é o povo indígena aqui no Brasil, nossos parentes. Estamos perdendo grandes lideranças, muito importantes pra gente, em diversos estados.

Eu fui acolhida aqui no Rio Grande do Sul pelos kaingang, embora eu seja de outra etnia, seja de outros povos, pois sou descendente do povo tucano e do Kubeo, e é assim que eu me identifico. Eu não uso o sobrenome, que é o fog ou os kariua – os não indígenas – que, na nossa história, nos colonizaram. Atualmente, mais de 500 indígenas faleceram devido à COVID-19; isso mostra que estamos vivas devido à nossa luta e à resistência das mulheres indígenas.

Vou começar por aí: é disso que a Terra Adorada fala. A existência das mulheres indígenas é a história do Brasil, que foi romantizada tanto nos livros didáticos quanto na literatura. As artes e o teatro também têm esse papel colonizador. Os jesuítas, por exemplo, usaram o teatro pra colonizar os nossos parentes Os

missionários usaram o teatro pra colonizar e explorar. Por isso, acredito que 2020 é o momento de descolonização, o momento da gente retomar aquilo que é nosso, aquilo que nos foi roubado especialmente com relação aos corpos indígenas, que foram violados. As mulheres que foram abusadas e originar a miscigenação. Tudo que é dor a gente transforma em resistência.

Não podemos esquecer que esse chão em que pisamos é uma terra indígena. O Terra Adorada serve pra fazer esse alerta e dizer que existem indígenas. Quando falamos em indígenas, as pessoas acham que falamos de algo distante: "Ah! Foram dizimados.", mas muitos de nossos povos são dizimados e silenciados. Agora a gente está aqui pra mostrar que também estamos vivos. A Ana, por exemplo, conta de como isso perpassou a vida dela. São coisas delicadas de se falar, envolve muita dor. É desesperador ver os parentes morrendo, é muito triste.

ZUGNO: E sobre a manutenção da cultura e do conhecimento: o Davi Kopenawa Yanomami escreveu, no seu livro "A Queda do Céu", que os Yanomami não precisaram dos desenhos de papel, ou seja, da escrita, para manter sua história de vida e o seu conhecimento sobre sua cultura, por exemplo. Como isso se mantém nos povos e nos centros urbanos de vocês?

RAQUEL: É interessante você abordar a literatura do Kopenawa, que ele escreveu junto ao antropólogo branco Bruce Albert. Essa escrita é ocidental e não pertence aos povos indígenas.

Pensem nesse território em que estamos – tanto em Abi Ailala, que é América Latina, quanto Pindorama, que depois ficou conhecido como Brasil. Cada povo tem a sua cultura e a gente fala da queda do céu de maneiras diferentes. Temos que tirar um pouco a visão de que vamos falar de uma cultura indígena e d'A Queda do Céu para todo mundo. Se eu começar a contar a tradição da minha família, não vamos mais sair daqui. Tudo o que é de história e tradição da cultura indígena é passado dos mais velhos para os mais novos, então existe mesmo este respeito em relação aos mais velhos. Quando estou com a tia Gãh Tê, por exemplo, o importante pra mim é escutar. Porém, em relação à cultura ocidental, as pessoas não querem ser velhas, não querem se escutar e nem conversar. Há uma dificuldade em lidar com as redes sociais, porque as pessoas não estão preocupadas com um diálogo. Nesse momento em que eu falo, as pessoas já estão pensando numa resposta, por exemplo. Eu sou oriunda de povos amazônicos, cuja comunidade vive na fronteira. Desde 1500, o Brasil foi visto como um território de exploração. Toda floresta foi vista como algo que devia ser explorado,





e continua sendo até hoje. E, no atual governo do Bolsonaro, a floresta Amazônica está cada mais sendo desmatada, não existe mais fiscalização pra nada. No tempo dos meus avós e bisavós já era falado sobre isso, que os brancos estavam de olho e que, em algum momento, eles chegariam lá. Naquela região, existe tanto a presença do Exército Brasileiro quanto das FARC, na fronteira, então vira um verdadeiro centro de guerrilha. Não é a Primeira ou a Segunda Guerra Mundial, mas é uma guerra armada, pessoas são sequestradas e só quem mora lá sabe o que se passa e a dificuldade que é morar no meio da floresta. Há uma romantização sobre o morar na floresta e viver como índio, como falam de maneira superficial – essas pessoas ignoram totalmente o que é estar em uma floresta. “A Queda Do Céu” que as pessoas falam hoje existe há muito tempo e também é visto com uma visão romântica. As pessoas leem Davi Kopenawa e ouvem Davi Kopenawa e Ailton Krenak, mas ainda não entendem o que querem dizer, este alerta político que está sendo feito.

Está muito fragmentada essa questão da natureza, da vida humana e dos direitos que são universais – e não estou falando em Direitos Humanos, pois, assim como cada um de nós tem direito à vida e a estar respirando, as plantas e os animais também têm o mesmo direito de viver em harmonia. A vida de um homem - e falo homem em função do patriarcado - branco é colocada como se valesse mais do que uma mulher indígena ou uma mulher negra. E isso se reflete na falta de acesso à saúde e à educação, por exemplo.

ANA: Além de aprender com outra cosmologia e buscar o entendimento da comunidade não-capitalista,

sendo parte de uma natureza e não se separando dela, como o que se lê nas palavras do Kopenawa e do Krenak, pra mim, uma tarefa dos não indígenas é aprofundar-se no assunto e ler os textos que não possuem essa visão romantizada, como o Rubens Valente, que eu também usei no Terra Adorada, pois ele aborda os fuzis e as flechas, a história de sangue, a resistência indígena na ditadura.

Ele traz documentos com relatos do que aconteceu e acontece com os povos indígenas, ampliando a perspectiva do que estão dizendo e nos colocando uma responsabilidade de fazer algo, de estar junto efetivamente. Caso contrário,

ficamos novamente no lugar de colonizador, explorando, querendo aprender com a beleza romântica das palavras dessas pessoas que, na verdade, disseram tais coisas durante a vida inteira, mas a gente só está querendo escutar agora. Em outras palavras, em que medida a gente vai querer escutar para se aproveitar de novo disso ou realmente estar do lado, estar junto, entender e lutar com eles? Por isso, creio ser importante a busca dessas referências de lugares que são de resistência, de política, de militância e de entendimento desses contextos. O Terra Adorada me deu uma mínima noção da realidade dos povos indígenas daqui do Rio Grande do Sul. Ter estado numa terra indígena Kaxinawa, no Acre, em 2016, me deu uma mínima noção daquela realidade, sendo obrigação nossa querer saber sobre isso e se colocar junto. Não tem nada de muito romântico onde eu estive e por isso eu escolhi fazer o espetáculo como eu fiz, de denúncia. Tanto no Acre como aqui não tem nada de

romântico. Tem uma cultura que nos mostra uma outra lógica, que nos desmonta em vários atendimentos, que nos desconforma e nos destitui continuamente do poder. A realidade não é nada romântica.

ZUGNO: A importância dessa residência, que chama pessoas de regiões diferentes do país e de outros países, é pra gente também ouvir os relatos dessas pessoas sobre seus estilos de vida, pra gente entender a subjetividade e a diversidade das formas de se viver indígena. E por isso essa conversa com vocês é cada vez mais rica.

IRACEMA: Tudo nós, povo brasileiro, ser humano, mas às vezes uns não parece. Tem os Kaimé e os Kairu, que tem marca diferente. Essa é a continuação dos clã que estão sobrevivendo há mais de 500 anos. Isso contempla também os casamentos que não podem ser com a mesma marca, porque são irmãos e senão se choca. Por isso tem que casar com o contrário. Mas, às vezes, com tecnologia, os jovens testa a gente, não respeitam as marcas e, no futuro, acontece da criança nascer deficiente. E eu digo que não adianta plantar uma coisa e receber diferente. Nossos tataravô já vinha nesses clã e vamos continuar. Então, esse é nosso viver e nossa criação. Os primeiros passos das nossas crianças a gente ensina: tudo sobre a cultura, como pode trabalhar, respeitar os adis popa, senhores de idade. E respeitar ao outro. Nós temos quase 40 anos na periferia, e, graças a Deus, o jovem não se jogou nas droga e não se jogou de assaltar. Porque... Sabe como é na periferia, né? A dificuldade que nós tem.

Eu vim de uma área já demarcada, em Nonoai, mas daí fundi pro Paraná, no tempo do Angelo Kreta, que é primo-irmão da minha mãe e que convidou a gente pra trazer de volta uma terra que era emendada com uma aldeia – uma ladeira grande que um fazendeiro tinha tirado. Ele convidou meu pai pra nós retomar isso com ele. Fomos. Antes de ir, meu pai já tinha retornado um pedaço da aldeia Nonoai, que tinha sido apropriado pelo governo do estado, onde surgiu os sem-terra. Retomemos por conta própria, porque o governo não queria nem pôr a mão, então, nós, indígenas, retomemos. Então, nós, kaingang, desde que a gente se conhece, a gente está na luta. A organização kaingang tem o poi, hoje a gente chama de cacique, mas antes era o kolã, o conselheiro. Mas entrou esse pei daí, que ficou conhecido como ditadura – e agora tem cacique, capitão, sargento na aldeia. Cada vez que eu vou visitar lá, pergunto como está o salário deles, porque – mesmo que eles sejam liderança, como capitão e sargento – não ganham nada, pois a implantação do tempo da ditadura estragou muito. Antes não existia isso. Existia na época do meu avô, que faleceu com 135 anos, com uma organização era só duas clã: kaimé e kairu. Quando havia reunião iam os dois juntos nas aldeias.

Agora tem o Conselho Estadual Indígena. Só que é outra coisa errada, porque os conselheiros brancos têm salário, mas os conselheiros indígenas não têm. Então, como a gente vai cobrar ele pra vir fazer uma reunião com nós? Totalmente errado, eu acho. É desigual. Como é

que o kaingang está representando uma comunidade imensa e não tem salário pra vir fazer reunião com seu povo?

ANA: Com relação à retomada das terras que a Iracema comentou, tem um filme que se chama Terra dos Índios, de 1979, de Zelito Viana. Tem na íntegra no YouTube. Ele conta exatamente essa retomada, que foi uma das maiores e mais importantes no sul do país. Junto a isso, também foi muito significativa, no meu processo de pesquisa, a estrutura política que afetou os povos indígenas, que agora tem que ter cacique, capitão e não sei mais que carga. Isso é uma imposição de uma cultura branca, que afetou os indígenas de tal modo que hoje acontece muitas coisas, como virem criticar que os kaingang brigam quando tem eleição, se matam. É verdade, mas quem é que impôs isso pra eles? Quem é que forçou que eles engolissem essa cultura, quem é o homem branco que está por trás, injetando dinheiro na campanha de um cacique porque vai tirar vantagem e plantar soja naquele território? Então, as pessoas não entendem esse contexto e detonam mais uma vez o indígena, sem contextualizar que aquilo faz parte de uma estrutura imposta. E outra questão é criar uma estratégia de sobrevivência: de certa forma, eles foram obrigados a assimilar alguma coisa dessa cultura só para continuar vivos, para continuar existindo.

RAQUEL: O que tem de monetização, além de ser um

roubo, é uma apropriação cultural daquilo que é sagrado para alguns povos. Não deixa de ser diferente nas artes, exatamente como a Iracema fala. Nós temos nossos direitos – e estamos há, pelo menos, 500 anos convivendo com os brancos colonizadores. As pessoas têm que parar com essa velha mania de achar que vão nos comprar com um espelho, de achar que vão nos dar uma visibilidade de aparecer no canal ou evento, mas o que os indígenas ganham com isso? Como que isso vai impactar na nossa luta? Porque não é uma luta individual. Eu não estou aqui só como Raquel, atriz e educadora, mas estou em nome do meu povo. Há brancos daqui do Sul que nem conhecem os kaingang, mais ou menos ouviram falar dos guaranis, mas vão fazer uma vivência no Acre ou no Xingu e vão dar um curso cobrando 200, 500 reais. Gente, isso é um roubo, é uma falta de caráter. Então, no momento em que se usa o nome indígena numa arte ou num evento e não tem presença indígena, é um roubo.

ZUGNO: E sobre a parte espiritual?

IRACEMA: Não é por acaso que a gente tem essa formação. Na minha família, nós somos sete mulher e, no meio delas, eu fui escolhida, fui tratada desde a barriga da minha mãe. Elas viram que eu tinha que continuar esse trabalho. Uns chamam de trabalho e outros de bênção dada pela Mãe Terra quando

escolhe tais pessoa.

Quando entrou a escola na aldeia onde eu nasci, em Nonoai, meu avô tentou falar toda verdade e veio a professora e me perguntou: Iracema, quando foi descoberto o Brasil? E eu disse: não, professora, não foi descoberto. Nós já estávamos aqui. Foi invadido, professora. Sinto muito, mas meu avô me ensinou desde que eu nasci essa história. Ela me colocou de castigo, na frente de um quadro preto, de joelho e em cima do grão de milho. Terminou meu castigo às 4 da tarde, e depois tomei duas reguadas nos dedos em cima da mesa da classe. Chegou às 05:00 e eu fui pra casa, pro matagal onde a gente morava. Fui de cavalo e, quando descí, meu avô viu meu joelho todo ensanguentado. Daí ele disse: “O que aconteceu, minha neta?”. Eu contei a história de que a professora disse que Pedro Álvares Cabral tinha descoberto o Brasil. Ele pegou o cavalo de volta pro colégio e ele não deu olhada na professora por respeito. Só foi avisar: “Minha neta não vai mais pisar aqui. Ela vai aprender toda história comigo. Eu sou a professora dela, eu sou o livro da minha neta.” Ele disse que eu tinha muito cargo e ia carregá-lo, porque já estava comprometida com meu povo kaingang. Ia me ocupar só desse comprometimento. E, bem dizer, esse caminho foi para mostrar pro meu povo

kaingang e para qualquer povo que queira aprender. Para dar alguns exemplos: quando ele começou a me tratar desde a barriga com remédios e ervas; quando a gente ia no mato cada mês dependendo da lua, se cheia ou crescente; quando nós ficava cinco dias no mato comendo folha e nós ia pescar; quando eu tinha cinco anos, passei no teste dos bichos rasteiros, como cobra e jaguar, que nós temos aqui. Fiquei eu e um gurí, um kaimé e um kairu - porque sou kairu – e fiquei num círculo igual. Mas o gurí não conseguiu ficar no círculo. Então, eles me disseram: minha filha, esse é o cargo grande que tu vai ter pelo teu povo. Daí eu digo pros estudantes: eu não tenho academia, mas o livro do meu povo eu tenho. Essa é a riqueza que meu avô me deu.

Isso estou compartilhando com vocês por gastar muito da vida. Vamos viver! Voz da natureza, não sou mais nada. Sou a voz do vento e da terra, a voz do passarinho e a voz da nossa flecha e do sol. - Iracema canta e toca chocalho -

RAQUEL: E passa rápido. Esse tempo cronológico dos homens... não é que nem os antigos ensinaram a acender uma fogueira e conversar e ir alimentando esse fogo. Esse tempo que affige e adoenta

as pessoas. Tenho muito medo da doença do espírito. Essa falta de alimentar o fogo e o espírito. Muitas pessoas perderam isso, que é um dos maiores ensinamentos dos meus ancestrais e antepassados. Fico muito grata aos avós do universo, da cultura do tronco Tucano, do rio Negro, do Amazonas, que nos criaram e nos dão força hoje, força para essas constelações que somos hoje, como o Krenak fala. A vida é feita desses encontros que unem a gente. Falta sensibilidade pra demais pessoas. Talvez aqui no Rio Grande do Sul precisasse começar essa fagulha com Terra Adorada, que traz outras mulheres pra esse encontro.

ANA: Quando eu estava ensaiando, queria muito ter o olhar de pessoas indígenas acompanhando o processo. Lembro que foste tu e uma menina do Direito da UFRGS, que é kaingang, e era muito importante pra mim ter o olhar de vocês pra ter o cuidado de, como você falou, estar junto e respeitar a história e a trajetória sem que eu falasse algo que eu não deveria falar ou sem que eu cometesse equívocos de trazer coisas de um olhar preconceituoso, romantizado. Então, foi muito importante o dia que

eu te olhei lá no DAD e fui te convidar a acompanhar meu trabalho. E acreditei no trabalho dessa forma, com o papel e a potência, buscando comunicar para os não-indígenas toda essa questão e resistência das mulheres indígenas. A gente espera que o trabalho possa ser visto por muita gente ainda de forma presencial, sem ser por um quadradinho.

Nos três povos onde eu estive, os runigum e os daqui do Rio Grande do Sul, essa questão do tempo é uma das coisas que a gente mais sente da cultura branca quando se está em terra indígena, compartilhando o tempo. O tempo que não é cronológico, é o tempo do fogo, o tempo de ficar em silêncio junto, de compartilhar chimarrão – antes a Raquel trouxe que o chimarrão tem origem indígena e foi apropriado pelos homens brancos – e ficar ali sentado, às vezes sem falar nada, por muito tempo junto, ou escutando alguém mais velho falar, alimentando o fogo. Espero que uma pandemia que nos forçou a parar nos ensine mais desse outro tempo.

A movência de *Eliane Brum*

Em conversa com o editor da revista *Corpo Futuro*, a premiada documentarista, jornalista e escritora gaúcha fala sobre a importância da cultura em sua formação, seu ativismo pelas populações tradicionais indígenas e sua relação com Altamira, onde mora desde 2017.

Sobre cultura

Não faz diferença pra mim em qual editoria eu trabalho. Não vejo a vida compartimentada. A cultura atravessa tudo, e a minha vida é completamente atravessada pela cultura. Eu nasci no interior onde não tinha teatro, e uma das minhas melhores memórias de infância é um teatro mambembe que apareceu em Ijuí. Então, era um circo e teatro mambembe que se instalou na frente da minha casa. Eu acompanhava tudo, achando incrível toda aquela gente que fazia teatro, porque eram muito diferente das pessoas da minha cidade.

Depois, quando morei em São Paulo, sempre tentei continuar acompanhando o teatro. Acredito que o teatro é o que consegue melhor contar e representar o que está acontecendo no Brasil hoje. O que eu vi de mais potente nos últimos anos foi no teatro. O que mais me ajudou a entender o Brasil hoje foi o teatro. E, morando em Altamira, o que eu mais sinto falta é o teatro. A gente tem várias outras coisas, mas não têm experiência em teatro.

Estão na programação também a Gabriela Carneiro da Cunha e a Raimunda Gomes da Silva, beiradeira, ribeirinha do Xingu. A última experiência teatral que eu tive foi o *Altamira 2042*, que levamos para o movimento que criamos, denominado "Amazônia Centro do Mundo". Foi um experiência muito forte vivenciar e experimentar o espetáculo na própria cidade de Altamira, durante o "Amazônia Centro do Mundo". Posso dizer, então, que o teatro tem me dado as melhores experiências.

E eu sou uma leitora. Eu leio pra poder continuar viva.

Mas o teatro no Brasil ganhou outra dimensão nesses últimos anos. É o único lugar que consegue fazer sentido. É um lugar, né?! É um lugar o teatro.

E acho que vocês deviam fazer uma subversão e realizar o Porto Alegre em Cena em Altamira.

Sobre a reportagem *Vítimas de Uma Guerra Amazônica*

A Raimunda e o João: eles que movem. Eu só me emprestei para que a voz deles fosse ampliada. E o jornalismo nunca pode ser condescendente. Pra mim, é um privilégio grande poder escrever sobre a Raimunda e sobre o João. E eu realmente acredito que está muito perto, que estamos correndo muito rapidamente pro abismo que é a emergência climática. A gente já sabia. Os indígenas gritaram primeiro, depois os cientistas e, mais recentemente, muitos jovens ativistas, liderados pela Greta Thunberg. A gente já sabia que o tempo das pandemias ia chegar. Não se destrói o planeta dessa maneira sem isso. Esta é provavelmente só a primeira das pandemias que a gente vai viver pela distribuição do planeta. O pensamento colonial, branco, binário, patriarcal foi o que nos trouxe até esse abismo.

Se a gente quiser sair do abismo, a gente vai ter que escutar outras vozes, como a da Raimunda e a do João. Teremos que escutar outros pensadores, outros intelectuais daquilo que o Krenak chama das "humanidades subalternas". Ou, como diz o Eduardo Viveiros de Castro: "os indígenas brasileiros já viveram o fim do mundo, eles sabem como viver depois do fim do mundo, porque o fim do mundo deles foi em 1500. E eles seguiram vivendo depois do fim do mundo". **Então, talvez, apesar de tudo que a gente fez contra os seus corpos, eles possam nos ensinar como é viver depois do fim do mundo.**

Os indígenas são muito resistentes. 95% da população indígena foi dizimada entre os séculos XVI e XVII pelas violências coloniais e por vírus e bactérias trazidos nos corpos dos invasores europeus. Durante diversos momentos da história do que chamamos de "Brasil", acreditava-se que os indígenas seriam assimilados. Aconteceu, porém, o contrário: eles desistiram e seguem resistindo a todas as formas de morte.

Sobre o movimento *"Liberte o futuro" e "Amazônia Centro do Mundo"*

É um movimento que vê a imaginação como ação, como intervenção política. Nós somos um movimento suprapartidário de intervenção política pela imaginação. Que acreditamos ter sido roubada pelos déspotas eleitos que nos governam, por aqueles que só têm passados falsos pra oferecer. Esse é o segredo bem escondido de caras como Bolsonaro e Trump: eles não têm futuro pra oferecer, só o passado que nunca existiu, porque o futuro que eles e as corporações que eles representam é hostil. É o futuro da sexta extinção em massa do planeta. Então, queremos arrancar o futuro das mãos desses déspotas e libertá-lo como intervenção política pela imaginação.

Sobre a ideia de *genocídio do governo Bolsonaro*

A gente fala em genocídio intencional, mas alguns dizem que se está banalizando a palavra. Na verdade, não se está banalizando a palavra "genocídio": se está banalizando a morte das pessoas. Porque o Brasil se acostumou com a morte. Não a morte de todos, mas a morte dos negros e dos indígenas, aqueles que o Brasil se acostumou a matar e a deixar morrer.

Sobre questões *climáticas*

A gente pode contar sobre a espécie humana, que, por muito tempo, temia a catástrofe. E agora nós nos tornamos a catástrofe que temíamos. Só que esse nós é enganoso, porque ele não existe. Existe uma minoria que consumiu o planeta. É essa minoria que hoje está construindo bunkers de luxo na Nova Zelândia, onde acreditam que vão ficar um pouco mais a salvo. E aquela maioria, que não consumiu o planeta, é a que vai sofrer as consequências. Obviamente, elas chegam pra todo mundo, porém alguns possuem um iate de luxo, e outros, um barquinho de papel pra enfrentar a emergência climática. É o que a ONU tem chamado de apartheid climático. Mas eu não gosto dessa palavra, porque ela dá a ideia de que nesse mundo há os que querem entrar – mas os indígenas, os quilombolas, os caiçaras querem ter o direito de viver conforme o seu modo de vida. O modo de vida que não destruiu o planeta.

Um dos acontecimentos mais impactantes foi aquela massa de refugiados da América Central querendo entrar nos EUA por causa da seca. O início da guerra da Síria foi por causa da seca. Então, já estamos vendo grandes catástrofes acontecendo por conta da questão climática. Já existem refugiados climáticos, e isso vai aumentar. E os países que produziram essa emergência climática são os mesmos países que estão erguendo muros pra se proteger da massa de desvalidos que eles criaram com seu consumo excessivo.

Por isso, quando a gente vai ouvir João, Raimunda, Davi Kopenawa, Ailton Krenak, Tati Quilombola, Socorro de Bacarena e tantos intelectuais da floresta e de outros biomas, não é por condescendência. É por um motivo simples: se a gente quiser viver, eles que vão nos ensinar. Uma parte significativa da floresta Amazônica foi plantada pelos ancestrais dos atuais indígenas – é uma floresta cultural. Esses povos vivem há milênios não só com a floresta (isto é, pertencendo a ela), mas também plantando a floresta. É uma coisa só. E a floresta está chegando aceleradamente no ponto de “não-retorno”, quando fica tão desmatada e degradada e vira savana. Ela já não faz mais a função de floresta.

E o Bolsonaro não é só um problema pro Brasil, mas pro mundo, porque, sem a maior floresta tropical do mundo, que é a Amazônia, não temos a menor possibilidade de controlar o superaquecimento global. Então, hoje, o Bolsonaro é um grande risco pro mundo, porque ele está acabando com a Amazônia num nível de aceleração inédito.

Importante que fique claro: não teremos um dia de “não-retorno”, pois isso vai acontecendo aos poucos. Há partes da floresta Amazônica que já chegaram ao não-retorno. Então, se a gente quiser ter um futuro, se a gente conseguir superar nosso egoísmo e pensar nas gerações futuras e não só na nossa espécie, mas nas outras espécies, a gente tem que parar imediatamente com o desmatamento e com os outros diversos tipos de degradação da Amazônia. A gente tem que reflorestar. É preciso fazer um imenso esforço de todos pra reflorestar a Amazônia. Não porque a gente é bonzinho: é pra caso queiramos sobreviver, é simples assim. E não é lá na frente, é agora. Já estamos vivendo isso.

Pra isso acontecer, precisamos descolonizar o nosso pensamento. E mudar a linguagem, porque a linguagem estrutura o pensamento. Nós, brancos, pensamos o rio como um recurso econômico, financeiro. E os indígenas e ribeirinhos se referem ao rio como avô e à floresta como mãe – não é algo só poético, apesar de poder ser também, é uma forma de entender o mundo, de se entender como algo orgânico, como parte viva.

Quando os indígenas falavam da emergência climática – muito antes dos cientistas –, a gente não entendeu, justamente porque não sabemos escutar.

Sobre morar em Altamira

Foi impactante pelo que eu vivi, porque eu dei escuta a muitas vozes. Eu sou repórter há mais de 30 anos e já denunciei um monte de coisas. Então, ter conseguido ser ponte para essas lutas e ter ajudado a criar vida me marcou. Meu trabalho foi capaz de ajudar, de criar vida, de fazer sua parte, ou seja, fazer o que o jornalismo tem que fazer, justamente porque houve escuta. Acho que isso é uma maneira de entender porque eu moro lá hoje.

Em 2010, aconteceu o leilão de Belo Monte, hidrelétrica que a ditadura não conseguiu fazer por causa da resistência dos povos indígenas e dos movimentos sociais de Altamira e do Xingu. E ela foi implantada pelos governos do PT. O Lula fez o leilão e depois a Dilma construiu Belo Monte. Como parte dos movimentos sociais da região era também de fundadores do PT, o fato de ser um projeto que foi implantado pelo partido desarticulou e rachou muito o movimento social, dificultando muito a resistência à hidrelétrica. E essa catástrofe social e ambiental foi feita acima da lei.

Eu comecei a acompanhar pro minha própria conta – como projeto pessoal jornalístico – algumas famílias de atingidos pela hidrelétrica, especialmente ribeirinhas. Comecei a ir muitas vezes pra Altamira, até que, em 2015, aconteceu algo bem importante pra eu entender o que estava se passando lá.

Eu fui entrevistar o seu Otávio das Chagas, que é simultaneamente um nome e uma profecia. Ele é um ribeirinho que se criou nas ilhas do Xingu. Os grileiros iam chegando pela terra, e os ribeirinhos iam escapando pras ilhas. As ilhas acabaram sendo o último reduto de resistência quando a grilagem avançou pra tomar a Amazônia. Otávio e sua família foram expulsos para periferia de Altamira, que, naquele momento, era a cidade mais violenta do Brasil. Porém, eles só conheciam a língua da floresta, o jeito de viver da floresta. Quando eu fui entrevistar seu Otávio, era muito difícil para ele contar o que tinha acontecido. Eles me trouxeram papéis que assinaram sem ler. E essa foi uma das violências. As pessoas foram obrigadas a assinar papéis, mas são analfabetas na nossa escrita, são alfabetizadas em rio. E os papéis tiravam tudo deles. Ai, foram

contando a história deles pelas cicatrizes no corpo. E, então, entendi algo que foi fundamental pra conseguir assimilar o que é Belo Monte: eles são refugiados no seu próprio país. Quando as pessoas deixam as suas terras por fome, epidemia, guerras – o que é algo avassalador, sem dúvidas –, mesmo que elas nunca voltem pras terras de origem, há uma materialidade que marca suas vivências, nem que seja as ruínas de suas casas ou os túmulos de seus familiares. Há sempre algo que restou, que prova que viveram ali, um mundo que deixaram. Com os refugiados de Belo Monte, isso não acontece.

Tudo aquilo que compreendia o mundo do seu Otávio, da dona Maria e de seus nove filhos foi afundado, foi coberto por água, até mesmo o túmulo do seu pai, que está hoje debaixo do paredão de Belo Monte. **Ser refugiado de Belo Monte é estar reduzido ao território do próprio corpo.** Tudo que restava de uma história estava no próprio corpo, com cicatrizes que contavam sobre uma vida. Isso é de uma violência pra qual falta nome.

Depois, eu viajei com a Raimunda. Foi uma canoada¹, na qual passamos pelo Xingu morto, que hoje é o lago de Belo Monte, e depois pelo Xingu vivo, o que foi bem transformador: você enxerga Belo Monte pelo rio, então você está no rio vivo e, de repente, tem aquela coisa alienígena, que é Belo Monte. Na primeira vez que eu vi, comecei a chorar de horror. Parecia que eu estava vendo a terra dos Orcs – quem viu “O Senhor dos Anéis” pode entender. Era a terra dos Orcs. Você está em uma floresta viva e, de repente, é a terra dos Orcs.

Eu me dei conta que escutar e contar como eu fazia era importante, mas eu precisava fazer mais. Eu precisava dar um outro tipo de escuta pro sofrimento, pras pessoas que não estavam mais conseguindo dar sentido para suas vidas depois da catástrofe. Em

janeiro de 2016, eu estava caminhando em Altamira e aquilo entrou na minha cabeça: se eu (junto a outras pessoas, claro) estou sempre falando que a Amazônia é o centro do mundo – e mais especificamente Altamira –, então por que eu não estou aqui? Então, me mudei em agosto de 2017 com a ideia de ficar um ano mais próximo das famílias de ribeirinhos que eu acompanho e que estão em plena luta pelo território ribeirinho. Mas eu queria também deslocar o meu modo de ver o Brasil. Eu não queria morar em São Paulo e ser uma enviada especial para Altamira. Eu queria ser uma enviada especial pra São Paulo, Brasília, pra onde eu for. Isso muda o jeito de ver as coisas e parte da ideia em que acredito: no momento em que vivemos a emergência climática, precisamos deslocar o que é centro e o que é periferia. A floresta não é periférica. Em momento de emergência climática, a floresta é o centro. E fazer esse deslocamento é fundamental. Hoje, as periferias e as florestas são o local de criação de vida, de futuro, de arte. E esse é o movimento que a gente está fazendo.



¹ A partir das histórias da Raimunda e seu marido João, Eliane fez uma reportagem chamada “Vítimas de Uma Guerra Amazônica”, publicada nesta revista.

Relato:

RAIMUNDA GOMES DA SILVA

Sobre a dupla moradia

A população ribeirinha tem dupla moradia: uma na cidade e outra na beira do rio. No caso de Raimunda, uma moradia no Xingu e outra na cidade de Altamira.

Raimunda: Lá (na roça, na beira do rio) é nossa casa, aqui a gente está na rua. Tem que ser assim quando esse povo que mora nas águas quer se conectar com a rua. De lá, a gente vem com o espírito junto pra se encontrar com essa outra moradia. Um guardião da floresta. Eles vêm sempre com a gente, por conta das águas, do vento... Porque, quando a gente vem, o rio está muito violento. Hoje não é mais o rio Xingu, é o lago de Belo Monte, né? Antes a gente acostumou com o rio Xingu. Hoje a gente tem que acostumar com o lago de Belo Monte. A coisa mudou. É como botar o peixe a viver no asfalto. Não consegue viver, não é verdade? Foi assim que fizeram. A gente morava nas margens do rio Xingu, onde o rio era livre, e a gente teve que "se virar nos 30" pra se reconstituir. Viver uma nova vida. De pescador para agricultor. A gente já mexia com a terra, mas não definitivo, de viver da terra. A gente não vive na terra, a gente vive da terra. Tem que cultivar pra comer, pra viver, pra tirar o dinheiro, que é uma coisa de doido, ninguém vive sem ele.

Aqui na rua é muito quente, porque é cimento armado. Lá, como o ar é livre, respiramos aquela coisa boa.

Sobre Belo Monte e Belo Sun

Belo Monte veio como a morte. Porque a morte não manda recado, não é verdade? Belo Monte chegou errando a gente do lugar, expulsando, endoidando. Nós somos 41 mil pessoas na região atingida por Belo Monte. É muito doido, mas é real.

Eles me tiraram do meu lugar, não porque precisavam da área. Mas porque eu sou pobre, sou preta. Usaram aquele lugar pra construir vias, rotatórias, fazer a entrada da cidade, pra ficar tudo bonito pra eles, porque pra gente não foi. Belo Monte é uma cortina de fumaça. Foi construída pra moer as pedras e tirar o ouro pra Belo Sun. A gente sabe disso. Ela não foi construída pra energia. É mentira. E Belo Sun vai fazer um desastre maior ainda, porque ser um lago de dejetos. E os pesquisadores já disseram que Mariana foi 20 minutos pra 20km. E Belo Sun vai ser 20 segundos pra 20km, porque é líquido. A lama invadiu em 20 minutos e a água vai em 20 segundos. Até agora, eu já ouvi a previsão de que serão 16 municípios quebrados com a possível enxurrada de Belo Sun. Ou seja, a Belo Sun é mais pavorosa que Belo Monte. Isso nos preocupa muito. São muitas vidas. Não só humanas. Mas a fauna e a flora que ali habitam.

Eu moro há 20km da maior usina hidrelétrica e moro no escuro. Incrível, né?! Eu não tenho energia – nem eu nem os meus vizinhos.

A conta de Altamira é uma das mais altas do Brasil. Chegou a conta aqui e está R\$ 249,00 pra uma casa fechada. A energia mais cara é a nossa, com duas barragem dentro de casa.

Quando o rio baixa, deixa um pouco de água pra gente, mas também solta água pra baixo: é uma tristeza porque os urubus comem os peixes mortos desse rio que seca. Fica uma coisa de outro mundo. E os funcionários de Belo Monte apenas vão lá e enterram tudo. Porque eles têm gente pra isso, pra fazer esse crime ambiental, esse cemitério clandestino. A justiça é assim. E lá em cima que está os burro sabido. Entendeu? E os sabido burro tão aqui embaixo. É uma escada de poderes de justiça que o pobre nunca vai chegar. Nós nunca vamos ter acesso à justiça, porque esse pouquinho de justiça que está aqui embaixo não tem força suficiente pra nos ajudar como nós merece.

Essa semana a gente perdeu duas pessoas, nadadores, do rio. Não morreram porque a água matou eles. Morreram porque não tão dando conta do banheiro, que também alagou uma família que matou um bebezinho de nove meses – além do rapaz que tentou salvar a criança. Agora, nesse final de semana, outro morreu. Filho do rio Xingu, nasceu na margem do rio e morreu afogado. Então, a gente vê que as coisas não eram mais como antes. Onde o rio está sufocado, a água não tem vida, está tudo podre embaixo.

Belo Sun faria mais quatro barragens no Xingu, em outros afluentes do rio. Eu penso em quando o Xingu conseguirá ser livre, mas, para isso, o governo teria que fazer uma revolução maior que construir Belo Monte. Ele teria que desabitar 16 municípios, porque, caso essa barragem quebre, é o maior desastre mundial. Então, eu já tive muita vontade de ver o rio livre, mas, com esse tipo de problema, eu não quero.

Não tem jeito de funcionar Belo Sun – a menos que a justiça queira um desastre mundial. Estou falando como pessoa que vive a história de Belo Monte e que viveu a de outras barragens. É uma desgraça anunciada. O mesmo engenheiro que fez Belo Monte é o de Belo Sun. O cara não presta, não sabe o que faz. Ele é engenheiro de papel. Só não vê quem não quer. Belo Sun não é viável, é sinônimo de morte, é cova aberta. Quem estudou pra entender não sabe, mas quem vivenciou e vive isso sabe que é assim.



Sobre saber se relacionar com a natureza

Eu aprendi a falar com bichos. Eu já sabia, mas hoje eu sei falar com macaco, com cobra, com quati, com gambá. Foram os bichos que deram a terra pra gente. Tiraram os animais daqui pra colocar ali. Como não tinha onde botar a Raimunda, colocaram junto. Aí a gente virou meio gente, meio bicho, porque não pode matar quem já estava lá. Então, a gente tem que conviver com onça, porque tem onça lá onde eu moro – a gente se previne como pode, mas respeitando a natureza delas, porque sabemos que elas foram expulsas também. Elas são mais donas da terra do que a gente. Nós somos agregados.

A minha vida ribeirinha é muito bacana. Eu fecho o olho, parece que eu sou uma águia, porque eu queria ver mais. Eu quero ver a imaginação da minha cabeça fluir, achar que eu estou voando. Parece doidice, mas pra mim não é doidice.

Isso vem no sangue. Eu sou descendente de escravos. Povo muito sofrido, que aprendeu a viver sozinho. Então, se eu vejo uma cobra, eu sei se ela quer me morder ou se ela quer me olhar. Isso eu te garanto. O macaco, por exemplo: é só olhar no olho que a gente sabe. A melhor parte do corpo é o olho. Se eu encarar uma guariba com filhote, ela vai achar que eu quero os filhos dela. Até ela ver o meu olhar e entender que eu não quero. Quando a gente vai pra mata à noite, mesmo sem ver, a gente já sabe que bicho está olhando. Se fechar o olho é mais rápido. Já falei isso pra Gabi: fecha o olho e escuta a beleza que a mata tem, os espíritos vão te olhar e você vai ver eles. E isso acontece comigo e com muitos ribeirinhos. Porque isso nasce na gente.

A vida te ensina a viver. É uma profecia. Eu me vejo assistindo uma aula da vida.

O FUTURO É PRETO

imaginários, narrativas e performances em ascensão

POR THIAGO PIRAJIRA E MANUELA MIRANDA



Foto: Mesa Farta / Anelise de Carli

Estamos em 2020 e o que nos mobiliza como humanidade é pensar o futuro. Para onde estamos indo? O que temos a frente como projeto de humanidade? O que podemos imaginar como possibilidade de vida em comunidade? Quais perspectivas serão raízes para a Artes Cênicas do futuro? Talvez essas questões não tragam respostas imediatas mas nos colocam a pensar sobre o passado e o presente, na medida em que estamos em um tempo limite de reflexão e autocrítica. O que construímos como humanidade? O que se elege como verdade ou ainda, o que se invisibiliza para sustentar a narrativa que domina o mundo? É importante lembrar que uma das ardilosas estratégias da colonização, foi e segue sendo o epistemicídio (CARNEIRO, 2005). Uma das tantas armas ocidentais que mesmo em franca decadência segue disposta a empurrar nossas produções, tecnologias, legados, narrativas e subjetividades para o lugar de subalternidade.

Entre perguntas e mais perguntas o que temos certeza é que se estamos em uma grande disputa por narrativas que inventem possibilidades de novos modos de viver, a linguagem, lugar de construção de imaginários e protagonismos de traçar histórias, é um campo intenso de batalhas.

Pensar outras narrativas ou abrir caminho para outros protagonismos na escrita desses textos sobre nós se tornam tarefa e missão irrefutáveis para o futuro. Não distante do tempo ordinário, que rege nosso tempo de vida, o tempo da criação também carece de novas autorias. A arte, espaço da criação viva e da elaboração do presente, mais do que nunca necessita de atualizações, pois é ela que anuncia e contamina a vida ordinária. É a arte que inspira, organiza, provoca, convida a vida a se refazer e evoluir. Parte dessa atualização inclui ver, pensar e produzir arte com perspectivas não hegemônicas, baseada em nossas existências e

em nossa herança estética e ética. Nossas técnicas legitimadas como saberes e nossos corpos pretos vivos e criativos, independentes da autorização colonial.

O grupo Pretagô¹ caminha desde 2014 rumo a esse propósito: estabelecer novos paradigmas nas Artes Cênicas, a começar pelo início: a autoria de suas inscrições. Inscrever no mundo-arte novas histórias e novas autorias tem sido o maior desafio e o maior prazer do grupo. A cada nova história-obra, são estabelecidas outras possibilidades de pensar e repensar quem somos, o que queremos e não distante, novas ideias: caminhos utópicos em busca de lugares possíveis em favor da vida. Se estamos em um mundo que projeta narrativas de morte aos nossos corpos e saberes, o Pretagô vem a duros e insistentes passos inscrevendo uma contranarrativa que prevê a vida como busca constante, desenfreada, obstinada.

PAREM DE NOS MATAR! VIDAS NEGRAS IMPORTAM! JOVEM NEGRO VIVO!

Frases que o grupo performa, mais do que meramente reproduz. Performa pois vive, não somente na repetição, mas na restauração, na renovação do desejo vital, do anseio pelo novo, na consciência e sacralização do ancestral em conexão com o futuro (MARTINS, 2003). Pensar o novo para o grupo Pretagô inverte reverência ao passado de produção de vida que também existiu. NOSSOS PASSOS VÊM DE LONGE. Sendo assim, passado e futuro estão conectados. A ancestralidade se faz chão por onde construímos nossas utopias cênicas. Com efeito, há um compromisso fundamental com a história, a história que a história não conta². Assim, as proposições do grupo se configuram como campo de possibilidade em um projeto de esperança: de construção de novas narrativas, na afirmação de um Brasil real e concreto na sua diversidade e no protagonismo artístico daquelas e daqueles que vem rompendo com a história de subalternidade. O Pretagô é um corpus de potência e de visibilidade. É um corpus que inscreve outras narrativas, entre elas a do cupim, que imperceptivelmente invade a estrutura e a destrói, lentamente, por dentro³.

Trabalhamos no presente à favor da nossa existência futura. Nosso trabalho se sustenta na ideia de que não existe futuro sem presente. E para que possamos nos afastar do discurso de morte e resistência, é inevitável que se retire o alvo que está fixado em nossos peitos e que nos coloca no lugar de apenas sobrevivência. Chegamos ao ponto em que buscamos, em nossas produções, falar mais de prazer do que de dor; mais de vida do que de morte. Ousamos afirmar a imagem do corpo preto com plenitude e fartura de vida. O poder e o controle das imagens à nosso favor, em nossas mãos.

Temos um compromisso com o nosso trabalho, que está a favor da coletividade. Nos entendemos como parte de algo maior que veio antes de nós, de um legado que ousamos seguir e ajudar a levar em frente. Outras e outros vieram antes de nós, criaram, produziram, estabeleceram tecnologias, fundaram conceitos e mesmo que sistematicamente silenciados, reverberam através de nós. Com esse olhar atento e reverencioso é que há a possibilidade de conexão ancestral, com um corpo que anda para frente, mas olhando para trás como o símbolo Adinkra 'Sankofa', o pássaro que com o corpo voltado para a frente, para o futuro, mantém os pés firmes no chão e a cabeça olhando para trás, para o passado. O futuro é nosso. Que preto seja nosso retorno⁴.



Foto: AfroMe / Josemar Afrovluto



Foto: Noite Pretagô / Anelise de Carli

Thiago Pirajira é ator, performer, diretor e professor de teatro. Bacharel em Teatro, mestre em Educação e doutorando em Artes Cênicas (UFRGS). É diretor artístico do grupo Pretagô, ator e produtor do grupo *Usina do Trabalho do Ato* e um dos artistas fundadores do coletivo teatral carnavalesco *Blaco da Laje*.

Manuela Miranda é atriz, performer e educadora. Licenciada em Teatro e mestra em Artes Cênicas (UFRGS). Pesquisa *afroperspectividade e corporalidades decoloniais no viés artístico e também no ensino de Artes Cênicas*. É atriz do grupo Pretagô e bailarina da *Cia Nrtty de Danças Indianas*.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Aparecida Sueli. A Construção do Outro como não-ser como fundamento do Ser. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://bdpi.usp.br/item/001465832>> .

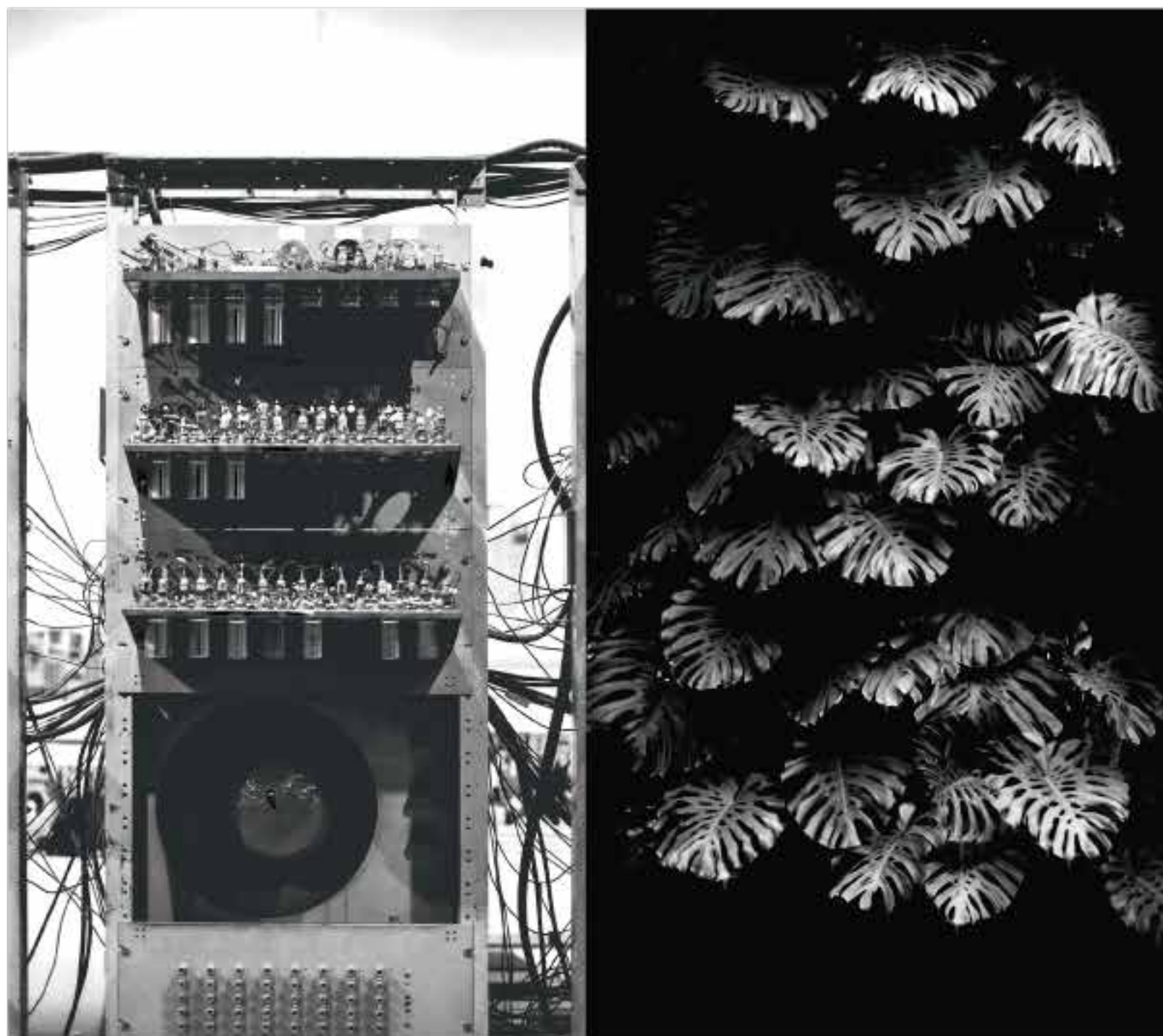
MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.

¹ Grupo de teatro criado por jovens artistas negras e negros no curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no ano de 2014 em Porto Alegre. Atualmente é um dos coletivos mais relevantes e premiados da nova geração da cena teatral do estado do RS. Fazem parte do seu repertório os espetáculos *Qual a diferença entre o charme e o funk?* (2014), *AfroMe* (2015), *Noite Pretagô* (2017) e *Mesa Farta* (2020). Mais informações em www.facebook.com/grupopretago e www.instagram.com/grupopretago.

² Trecho do samba enredo do ano de 2019 da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, (Rio de Janeiro, Brasil).

³ Trecho da fala de Frei David Santos (EDUCAFRQ/SP) durante sua presença na ocupação de estudantes colistas negras e negros em defesa das cotas raciais, na reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em março de 2018 (Porto Alegre, Brasil).

⁴ Trecho do filme *Black Is King*, roteirizado e dirigido por Beyoncé (EUA, 2020)



"TODAS MULHERES DO MUNDO" E "METADE FOLHAGEM/METADE MÁQUINA", DE VIC MACEDO

Para *Conceição*

POESIA POR CRISTAL

FOTOS: "MAAFA" DE VIC MACEDO

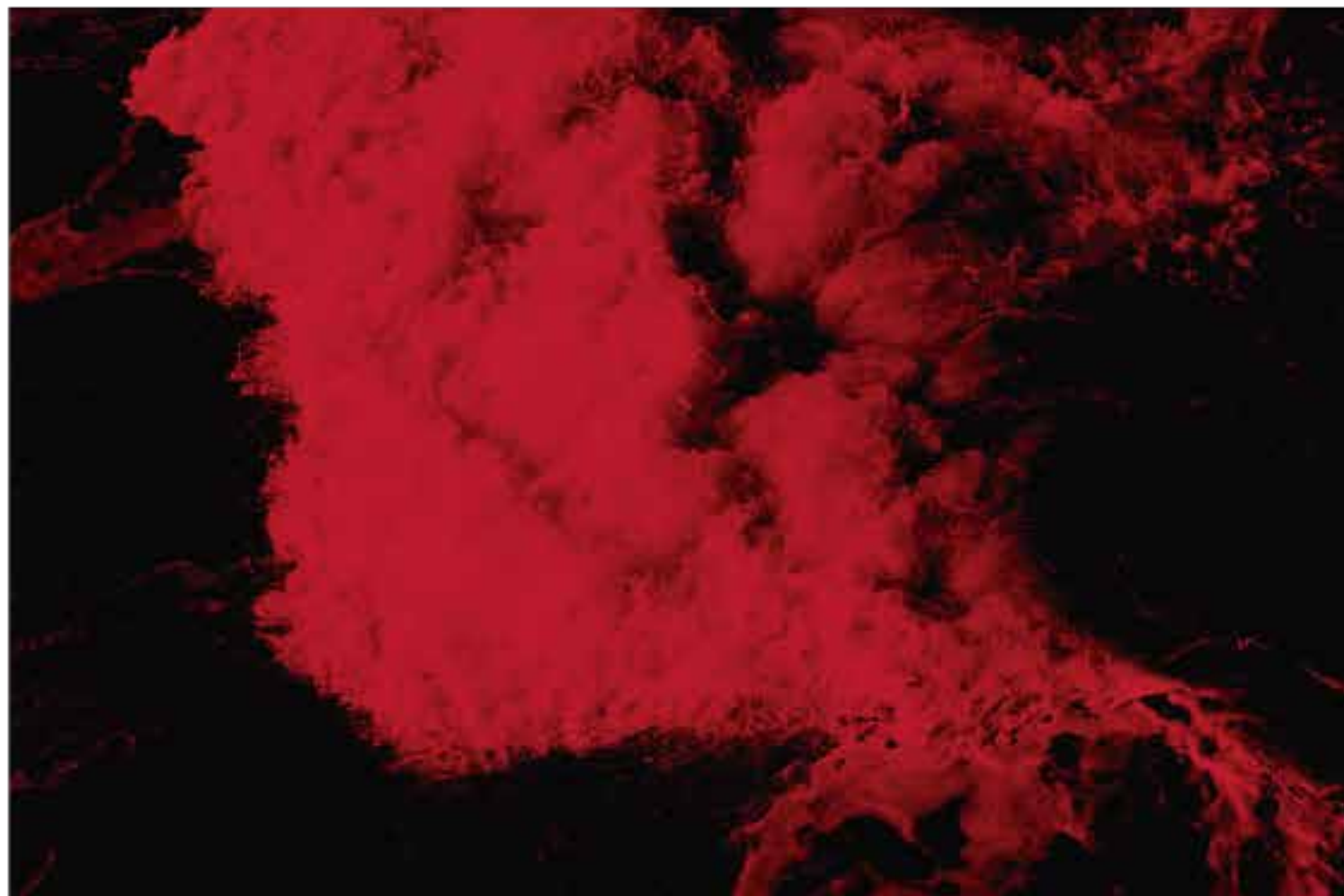
Quantas das nossas "Vozes-Mulheres" calaram?
A dor e a repressão em quantos peitos moraram?
Quantos de nossos filhos já nos tiraram?
E quantos das nossas vidas apagaram?

Nossa pele preta escrita deu vida a nossa arte

As chibatada ainda arde
Nossa inspiração renasce

Aprendi com Conceição

Que somos Negros-estrelas, juntos uma constelação
Valorizei minhas vivências e escrevi Poemas de Recordação
De tudo aquilo que transbordava e não cabia mais no meu coração,



De geração em geração
Levo comigo a escrita
Às vezes cruel e vivida
de quem teve que voar,
pois já não
tinha
mais
chão

É nossa arte escura tomando conta dessa estrutura, não queremos mais censura

Meu ventre exala literatura

Sou fêmea- fênix me recompondo depois das queimaduras
Minha armadura é tudo aquilo que seu dinheiro não pode comprar

Então que venha me atacar



Eu já cansei de te ver matar-nos
Nós eu peço pra Nossa Senhora desatar

Eu sei que tu não quer me ouvir, boy
Mas eu tenho muita história pra contar
Da Velha à Menina
Segredos de sobrevivência
E Bendito o sangue de nosso ventre
Eu levo com a minha essência

Amor pelo meu Corpo-noite
Que já temeu a dor do açoite
A nossa força vem de longe
Minha glória não foi sorte, jão

A história que eu carrego está nos calos de minhas mãos

Eu já recebi muitos "nãos"
Aprendi a ser redenção
Hoje quero ser vida inteira
E transbordar em versos como fez Conceição.

—

Pois agora estamos no fundo do mar

POR JOTA MOMBAÇA E CASTIEL VITORINO BRASILEIRO
ILUSTRAÇÕES DE LINGA ACÁCIO

Tentei escrever uma carta, declarando a você meu amor por ti. Mas depois de escrever a palavra amor, percebi que não é o amor que quero lhe declarar. Queria poder conversar com você em silêncio, mas lembro que você me ensinou a falar. Falar sobre o que ainda não gosto de dizer ou fazer: redistribuir a violência¹.

Então hoje quero lhe declarar coragem, essa que você me ensinou, pois se ela acontece em mim é porque você me ensinou sobre violência. Essa violência que nunca acaba, esse corpo dilacerado. Você me ensinou a perceber como sou violenta. Conheci sua obra no início de minha graduação, que coincide com o início de minha transição de gênero.

Mas, não vamos nos matar agora², pois agora estamos no fundo do mar. Porém, hoje, iremos morrer. Quero viver junto contigo esse crepúsculo e entrar na kalunga. Sinto essa vontade enorme de te levar ao cemitério, porque sinto que é aqui, na escuridão do fundo do mar, onde iremos conseguir descansar.

Porque violentar cansa, e morrer me parece necessário.

Sendo assim, amiga, quero iniciar essa conversa, pedido para você se apresentar ao Brasil utilizando-se de uma música.

Jota Mombaça: To com tanta coisa na cabeça... me dá um tempinho. Tenho que incorporar esse tempo de receber as coisas...

Nossa como é difícil me apresentar utilizando só uma música. Porque uma parte de mim tem vontade de se apresentar assim: "cara de cavalo, boca de cavalo, orelha de cavalo, mas não é cavalo não, e é o que?" Essa é uma música da banda Grafite, que marcou muito minha vida.

Também tenho vontade de me apresentar com uma letra de uma música de uma pessoa que é detestável, mas que tem essa frase que me marcou muito. Que é o Caetano Veloso. É ridículo falar isso, tô me sentindo humilhada hahaha mas são dois versos de uma música chamada Peter Gast: "Ninguém é comum, eu sou ninguém." Apesar de ser escrita por um imbecil, eu sinto que ela

de alguma forma me apresenta.

CVB: Com a contradição, você fica com a contradição; também.. Bem, amiga estou muito feliz em estar aqui junto com você. Não conheço nenhuma dessas músicas. E queria conversar com você sobre sua diáspora. O que você aprendeu ao viver temperaturas que não acontecem no Brasil? O que se aprender quando você se insere em outras ecologias, em outros climas, outras faunas e floras, que não acontecem no Brasil. Em seu corpo mesmo, o que lhe acontece?

JM: É curioso porque eu tenho pensando muito esses dias. Eu tenho ouvido muito um disco do Dominguinhos que se chama *Oi, Lá vou Eu!*. E eu fico ouvindo ele pensando um monte de coisa sobre o que é a ideia de retirância, no nordeste. E sobre essa narrativa nordestina de sempre ter de partir sem saber onde chegar. E isso também de alguma forma está atravessado na experiência diaspórica. Tem sido também o modo como eu tenho me percebido e como eu tenho percebido minha vida aqui. E as encruzilhadas da minha vida aqui. Então é curioso porque tem uma dimensão... talvez seja clichê dizer isso, mas tem uma dimensão de reencontro que a diáspora propicia. Uma dimensão em que ao estar estrangeira, ao habitar o estado de estrangeira, há quase uma afinação. Uma afinação que essa posição te exige. Eu acho que aqui eu aprendi, de maneira muito contundente, o que significa ser ninguém, juridicamente. Essas temperaturas, essas ecologias que são burocráticas, que são cheias de fronteiras, elas me ensinaram muito sobre o que implica a não-existência. E não é que fosse uma coisa que em alguma medida eu não conhecesse em minha experiência no Brasil, mas aqui isso se tornou agudo de outra maneira.

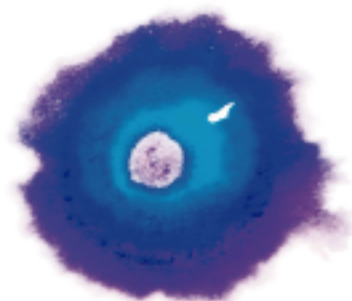
Mas também isso me deu as ferramentas para caminhar. Não é que isso não está me dando as ferramentas para caminhar. Eu cheguei aqui correndo. Eu corri para chegar aqui. Pra sair, pra habitar a diáspora. E pra conseguir ficar em pé em minha posição. Eu corri, corri, corri. E agora eu estou tentando aprender a desacelerar esse movimento. E essa desaceleração é um encontro do corpo como casa, o que também pode soar clichê. Mas é um



¹Ver Mombaça, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. São Paulo - SP, 2016 disponível em: https://issuu.com/semicapackler/docs/rumo_a_uma_redistribukao_da_vida

²Ver Mombaça, Jota. Não vão nos matar agora. 2019.

clichê que nos salva em muitas medidas: o reencontro do corpo como casa. Porque quando você chega aqui, onde eu agora estou, são sempre o visto - que é seu direito de existir como sendo uma entidade legal neste mundo - e a casa. São sempre esses os elementos mais agudos do processo... Que tendem a ser, sei lá... Ou melhor: que para mim foram, na verdade.



E eu sinto que eu já passei por vários abismos, vários buracos, buracos frios, dessa experiência de estar aqui. Pra entender ou pra aprender a situar a casa no corpo, e o que de fato isso implica. Não a fórmula poética: meu corpo, minha casa... Não. Também a palavra, também o dizer, também a repetição da palavra como um ato mágico de substanciação disso. Mas, muito profundamente, quais são os modos, quais são os exercícios, as éticas, as performances, os modos de viver, de estar, de vibrar, que você precisa percorrer para conseguir fazer do seu corpo sua casa. Apanhei... to apanhando muito pra aprender disso. Até chegar num ponto, que é o ponto que me vejo agora - estava até falando disso com uma amiga ontem - que é assim: não tem mais curva. Ou eu enfrento esse trabalho de transformar meu corpo na minha casa, ou não tem mais onde... é como se eu tivesse... é como se eu sentisse que encaixei todas essas fichas.

E isso se manifesta numa maior resistência ao frio. Numa maior habilidade de perceber rapidamente como se mover, e também se manifesta numa escuta que tem que construir sensibilidade que não é a do entendimento, porque estou numa fauna na qual eu não consigo navegar por todas as línguas e por todos os modos de expressão. Então estou sendo atravessada. Como responder a eles e como sentir a eles e aprender com eles de outra maneira?

Então isso também criou uma outra escuta. E isso também, na movência, e passando pelos diversos contextos, me ensinou sobre meu lugar. Ou sobre a contradições do meu lugar, da minha posição. Sobre as possibilidades e impossibilidades. Sobre a necessidade de me ressituar a todo momento. Sobre a necessidade de ter de sair dentro de mim, sair do domínio das fórmulas autoexplicativas simples. Essa minha movência me deu isso. Ou ta me dando, constantemente. Me dando e me tirando né, porque puxa o tapete pra ensinar. Você cai, você se sacrifica, como você mesma diz.

CVB: Sim, fazer do corpo local de memória né, me lembrou muito disso que a Leda Maria Martins nos diz. Mas não qualquer memória, mas memórias da transfiguração, memórias da coragem, e não apenas memórias da plantaço. Tem uma coisa que queria te perguntar, que é sobre a experiência de viajar de avião. O que o céu te ensina?

JM: O que o céu me ensina... a experiência de viajar de avião... É doído porque quando eu comecei, eu estava, pra variar, muito nervosa. Foi a primeira vez que viajei de avião: fui do Rio Grande do Norte para o Rio Grande do Sul. Foi em 2012. Eu entendo que essa foi a primeira fronteira que eu atravessei. Porque eu não tinha saído ainda do meu contexto, e existe ainda uma fronteira separando esses dois extremos do Brasil. E foi uma experiência muito forte, porque um dia antes de ir embora... Eu estava participando de um projeto que fazia um negócio de arte urbana, que eu passei na seleção. Ai no último dia eu estava no hostel e fiquei meio puta porque o boy do hostel mandou eu calar a boca e eu odeio quando me mandam calar a boca porque toca em todos os traumas da bixa; ela sempre falou alto, sempre foi excessiva... Um barril desse, eu fiquei puta com ele, eu dei um carão nele, fiquei com uma raiva dentro de mim enquanto voava no avião, e eu sentia... eu tive muito medo nesse voo de volta, medo de que o avião fosse cair com o peso daquele afeto que eu tinha produzido e que estava vibrando aqui (Jota põe a mão na região torácica).

Que era essa raiva, essa vontade de destruir, essa vontade de derrubar. E isso me marcou muito porque eu percebi uma conexão direta com ter brigado e o avião cair. Eu pensava nisso assim.

Então uma coisa que o voar de avião me ensinou... como memórias da transfiguração e memórias da coragem... Eu amo esse convite pra se pensar por aí, ao invés de pensar só nas memórias da plantaço. Sabe, ao invés de rearticular a violência dos aeroportos e etc, pensar: o que esse céu me ensinou?

Ele me ensinou algo sobre peso, gravidade e essa distância sabe? Do chão e do aterramento. E a gravidade sempre mexe muito comigo porque eu sou gorda né, eu peso 150kg. Eu fantasio muito com espaços de gravidade alterada, como a água, onde eu boio. Então viajar de avião me ensinou sobre isso, me ensinou sobre essa... E quando eu falar sobre a gestão do peso pode ter um efeito gordofóbico, mas eu falo assim, a percepção disso, né. A percepção da carga que a gente leva. Que não é materialmente meu peso, mas é como essa raiva que ficou vibrando ali naquela vez.

E teve outra coisa. Eu vou respondendo assim, com eventos e com o que eles me fizeram pensar porque acho que é uma forma de chegar perto da resposta, da melhor maneira que eu consigo agora. Teve outro momento que aconteceu ano passado, que eu dei minha primeira volta ao mundo. E isso foi um negócio que mexeu muito comigo, fiquei muito doída, muita pirada em torno disso e muito exausta. Ai fui fazer uma viagem que eu vinha da Austrália cruzando o Oceano Pacífico, chegando no Chile onde eu fazia escala de 10 horas, e depois dessas 10 horas eu voava para Bogotá, que era meu destino. Então eu estava vindo da oceanía para américa do sul. E antes de tudo eu tinha saído da América do Sul, passado por África e já sabia que eu ia pra Oceania. E aí, no meio desses vôos todos, quando eu cheguei em Santiago (no Chile) pra minha escala, eu encontrei uma amiga que me recebeu na saída do aeroporto e me levou pra ver um filme.

Era um filme sobre Pedro Lemebel, que é um artista que me toca muito, uma bixa chilena, de Las Yeguas del Apocalipsis. Ela tem alguns poemas como *Hablo por mi diferencia* que é meio canônico, mas que, para além disso, é um poema que me marcou muito. É uma bixa que trabalha com fogo, e estava indo pra colombia fazer um trabalho com fogo. Essa bixa pirava, ela botava fogo numa escada e descia rolando, tem uma performance dela que é assim. Eu tenho ela tatuada em meu peito.

Fui ver esse filme e teve um momento do filme em que eu não entendia mais meu corpo. Meu corpo queria mijar e quando eu pensava "quero mijar", o meu corpo já estava preste a explodir. Eu começava a chorar e eu desatava em água, eu desabava em água. Foi muito som, foi muita energia. Meu corpo ficou todo atravessado, todo perdido. Eu me senti, por diversas vezes, perdida no tempo. Então isso me ensinou também, a experiência de voar de avião, mais talvez do que o ar... Mas me ensinou também sobre o desequilíbrio, e sobre como viajar é sustentar um certo modo de desequilíbrio que avança. Ou avançar com o desequilíbrio. Se mover com o desequilíbrio. Se mover em desequilíbrio, e ainda assim se mover. Ainda assim ir de um ponto a outro. Então a experiência de voar de avião tanto me ensinou quanto me obrigou a conviver com o desequilíbrio.

CVB: eu te pergunto sobre o céu porque sabemos que existe mais mistérios entre o céu e a terra do que qualquer palavra pode descrever. E acho que nosso diálogo tem sido a partir dessa dimensão também, sobre o indescritível, em ser indescritível. Nesse sentido, queria te perguntar sobre a letra J. Esse acontecimento de transformar a letra J em um nome. Tornando-se um nome próprio, a letra/palavra, passa a ser intraduzível. Então queria te perguntar sobre como você se sente pensando, estudando, falando em outra língua que não seja o português.

JM: uma parte de mim se sente vingada contra a imposição do português como língua única. Uma parte de mim se sente vingada, porque ainda que eu me movimente, especialmente, por línguas coloniais... Estou querendo me mover também por outras línguas em breve, estou apontando pra isso. Mas no momento eu me movo por línguas coloniais, como o português é. Acho que falar em outras línguas e ficar com o intraduzível do nome me permite guardar um segredo e aprender a entender como se guarda um segredo; que é uma coisa que eu não entendia tão bem enquanto eu estava trabalhando só no português.

Não é que o português não me permitiu entender que eu precisava guardar um segredo, é que a experiência de vida que eu tinha restrita a esse campo comunicacional, por mais que eu intuisse, eu não tinha conseguido perceber o sabor do segredo, o sabor do intraduzível, o sabor do indizível. Por limitação de minha experiência mesmo, porque não estou dizendo que todo mundo do Brasil que só fala uma língua, por exemplo, experimenta isso. Não, eu sei que não. Mas, na minha experiência, falar outra língua e escutar outra língua... Como ficar com o que não se percebe... e também tem uma coisa que você não consegue soltar... Esse segredo que se guarda a si mesmo. E que toda vez que se tenta puxar algo dele você não expõe ele, você transmite sem expor.

E essa língua pra mim tem a ver com a movência de línguas. Falar outras línguas. Eu acho que aprendi sobre isso, sobre as texturas do segredo. E também sinto que, como eu disse no começo, e como estava falando numa outra resposta um tempo atrás, falar outras línguas me ensinou a me reposicionar, que é uma dos aprendizados ou uma das habilidades que eu tenho tentado cultivar com o máximo de cuidado. Essa possibilidade, essa habilidade de se reposicionar. E de conseguir se entender, ou não se entender, mas se colocar diante de situações que excedem mesmo o domínio interpretativo que a gente tem. Consegui perceber coisas que tem a ver com assumir primeiro que tem uma grande infinidade de coisa que você não conhece sobre o modo como as coisas sobre as quais você pensa operam. Não falo do desconhecimento acerca de um objeto, mas do desconhecido dentro do meu próprio saber, dentro do que eu sei, dentro do que eu trabalho para saber. E esse exercício de falar e trabalhar noutras línguas me trouxe isso, ou pelo menos eu tenho tentado usar isso a fim de me reposicionar, aprender a me posicionar sempre que necessário.

Aprender a entender o que me atravessa e aprender a não ser.

Enfim, pra mim tudo isso está... e uma última coisa, é que isso também me ensinou, convocou a retornar ao português, à língua portuguesa, com o desejo e com a intenção de fundar nela um segredo, além dos que já existem. De eu voltar e caminhar com minhas amigas nas ruas do Brasil sem que as pessoas ao redor entendam o que a gente fala. Não porque a gente tá falando em inglês, ou alemão ou em francês, mas porque a gente tá falando uma coisa que é irreconhecível. Me conectou com esse desejo. Que é um desejo que já perpassava outras dimensões da minha experiência mas que ficou mais forte agora como um plano, uma meta, um propósito.

CVB: uma promessa

JM: uma promessa.

CVB: a sua língua dói quando fala em outra língua, ou já doeu?

JM: já doeu, e ela dói e enrola, as vezes. Acho que nunca deixa né, ou pelo menos a minha experiência nunca deixou. Embora que eu sou uma gatinha que adora falar em espanhol, se você me der uma oportunidade eu solto a língua e começo hablar e nada me pára porque me encanta, me encanta la textura, ainda que seja uma língua colonial. Mas tem um ritmo, um sabor que me lembra dos nosso países vizinhos, me faz pensar nesse ensimesmamento brasileiro. Esse ensimesmamento brasileiro com o português e com o Brasil em si mesmo, que não consegue entender muito bem esses outros contextos. Então minha língua se solta no espanhol, minha língua é um pouco mais solta no inglês mas nem tanto, mas ela dói as vezes, ela pode doer também. Ela dói quando eu não consigo expressar o que pra mim é importante que se expresse. Doía quando, por exemplo, eu não conseguia responder.

Em 2017 foi quando eu migrei, fui para Atenas. Depois de ter chegado em Atenas eu fui fazer um trabalho que era uma conferência numa cidade alemã que eu sempre me confundo, não sei se é Frankfurt ou Stuttgart, eu sempre me confundo, mas é uma dessas duas. Eu fui para essa cidade, era uma palestra sobre economia, e aí era essas coisas decolonial bla bla bla. Estava com o Thiago de Paula Souza, a gente preparou uma apresentação: ele lia um pedaço e eu lia outro, e no final a gente improvisou e falava do fim do mundo como conhecemos. Início de 2017. E eu me enrolei, tive medo de falar para aquela audiência branca, hegemônica, em sua maioria, sobre o fim do mundo deles. Mas assim, não foi um medo que paralisou a enunciação do que eu queria, mas que me dificultou a elaboração. De explicar o porque. Eu só conseguia dizer: tem que acabar. E depois eu fui atacada, claro.

No Brasil, digamos assim, eu gozo de um certo respeito, e eu entendo que eu tenho conseguido fazer as conversas que são necessárias, inclusive as que são críticas, e ainda não vivi essa experiência de ser atacada. Eu não tinha vivido essa experiência de ser atacada, fazer uma mesa e o pessoal vim pra cima pra me derrubar, pra me atacar e lá eu tive essa experiência.

E por sorte a Denise Ferreira da Silva estava na plateia. Estava nesse momento que me atacaram. Ela e duas pessoas que compõem uma movida estadunidense chamada Decolonize this place³. Essa galera que conseguiu fazer a defesa. Teve um momento que eu disse bem assim: i can't anymore (eu não consigo mais). A partir de agora tudo o que vocês me perguntarem eu vou responder com a recusa, porque eu não tenho ferramentas pra enxergar armadilha, desarmar a armadilha e devolver. E aí minha língua doía. E essa era uma dor de minha língua. Eu estava sendo atacada, eram uns europeus branco me explicando a etimologia da palavra apocalipse, como se eu nunca tivesse feito um trabalho acadêmico, como se eu nunca tivesse jogado no google "apocalipse etimologia" e não conhecesse daquilo, sabe? Me explicando coisas óbvias, e eu não tinha mesmo como responder, então aí minha língua doída bastante sim, o não acesso a essa articulação me doeu bastante.

³ <https://www.instagram.com/decolonizethisplace>

Hoje eu acho que ela coça mais do que dói. Ela pede mais.

CVB: na diáspora aprendemos sobre deslocamentos no tempo cronológico, porque o sol pouco se importa com a modernidade, pois continua iluminando cada ponto do planeta quando ele bem quer. A diferença de fuso horário nos ensina sobre a fragilidade da linearidade. Aqui tá um sol de meio dia, aí o sol já está morrendo. E queria te ouvir sobre tempo e o que você aprende sobre o tempo quando chega em outra cidade que lhe exige criar um outro horário biológico. Como você sente?

JM: às vezes eu me sinto perdida no tempo, e isso tem sido uma experiência recorrente. Eu vivi uma coisa há duas semanas atras, mas ela tá tão fora de tudo que eu to vivendo agora, porque ela foi numa outra geografia e temporalidade, que eu não consigo entender aquela memória como memória imediata, uma memória recente. E isso me cria dificuldade de narrar. Eu vivi muito isso um tempo, eu tive uma grande crise em 2018. Eu estava saindo de uma grande crise e entrando nessa outra grande crise, saindo de uma crise depressiva, do processo de migração e de não existência jurídica, estava saindo desse lugar, voltando a viajar, voltando a ter direito de me mover aqui dentro desse contexto que é o europeu. Mas eu comecei a sentir essa coisa de tá perdida no tempo, essa dificuldade de mensurar um acontecimento na vida, e de me apoderar, de certo modo, da minha própria história, do que estava acontecendo.

Eu senti que eu estava perdendo isso. Na verdade, não perdendo isso, mas me perdendo nisso. E aí tem uma coisa que é essas movências, essas viagens no tempo me deram foi a sensação mesmo de envelhecimento. Um sensação de dilatação, por vezes. E por outras, de compressão no tempo. Viver duas semanas que me parece 10 anos, porque nela o meu plano de casa caiu, a viagem que ia fazer foi cancelada... E eu mergulhei nisso, eu me perdi nesse processo, e aquilo se estendeu como ideia de década, e me transformou em duas semanas como dez anos transforma. Então, no sentido de compressão, que é o ano que acontece na semana. E também acontece as vezes no sentido de dilatação do tempo, que parece que estou aqui a uma eternidade.

No momento em que eu não podia sair dos lugar porque não podia viajar, logo não podia trabalhar, logo não tinha dinheiro, logo dependia do meu marido da época, que era português. Quer dizer, todo esse cruzamento, esse mergulho... eu estava numa temporalidade fisicamente e temporalmente distante, longe das minhas redes no brasil e também das minhas redes no continente - que estavam a uma, duas horas ou mais de distância.

Esse tempo dilatou. No sentido de que parecia não passar. Não era que muita coisa estava acontecendo, era que eu sentia que não estava acontecendo nada na maior parte do tempo. Isso trouxe muitas noias com o tempo, e que depois eu percebi que são noias com a história, e só depois que eu me permitir ver que a história não é o tempo. E fazer essa separação, que é conceitual, mas que tem um efeito... se atualiza fisicamente no modo como você vive.

JM: Acho que essa é a questão de minha vida. E é também a questão sobre a qual tenho mais me debruçado recentemente. Não como questão, como exercício de elaboração intelectual, mas como... Assim... porque essa questão é a questão de: o que eu faço com minha vida, o que eu fiz com minha vida, onde é que eu aterro a minha vida?

Pensei muito ultimamente sobre esse movimento de sempre ir embora, tenho pensado muito nisso. Nesse movimento de sempre ir embora, de sempre deixar, de sempre... De ter sempre esse movimento, essa sensação de esta deixando pra trás. De tá de novo acelerando e indo, né. Então como é que constrói raízes que não morrem ou que morrem no sentido que também é generativo. Raízes que tenham um grau de assentamento, e eu falo desse grau de assentamento não porque eu acho que tem que ter, mas porque eu preciso, ou pelo menos tô sentindo isso agora. E pra mim isso se atualiza em como arrumar uma mala, e onde é que eu ponho meus pés agora. Porque outra vez, onde eu senti que estava criando raízes, elas tiveram que ser arrancadas às pressas. Tem esse movimento contínuo de desenraizamento que a experiência migrante, a experiência da racialização, a experiência da transição, da transmutação em chave genérica, em chave de gênero, tem essa atualização dos movimentos desenraizadores, ou que impõem um desafio ao enraizamento.

Eu acho que fiz um giro na espiral e voltei pra pergunta, porque, amiga, essa é a pergunta que não me deixa dormir. Nesse momento, essa é a pergunta que não me deixa dormir: como plantar uma batata fora de Natal-RN. Porque eu sinto também que o desenraizamento me tirou... é foda dizer “me tirou” porque parece que eu sou uma vítima né.

CVB: mas também é, né.

JM: é, fazer o que. Vamu que vamu. Eu lembro de uma coisa, vou contar outra história. Uma vez eu fui pra China. Sai de Natal/RN e fui bater na China. Volta ela pro Brasil, fico no Rio de Janeiro; aquela coisas, Rio de Janeiro eu estou em casa ainda, né.

Teve uma coisa da China que aconteceu que meu corpo era tipo assim, um evento. Meu corpo geralmente é um evento, mas lá na China meu corpo era um evento de proporções gigantes. Eu não conseguia caminhar na rua, era gente pedindo para tirar foto, puxando. Eu cheguei no aeroporto tinha alguém com isqueiro aceso atrás do meu cabelo dizendo algo que eu interpretei como sendo assim “vou tacar fogo nesse fósforo”, tudo na língua lá, né.

Eu estava na rua e alguém me puxava para mostrar pra família, eu entrava nos restaurantes e todos os garçons e garçonetes vinham me olhar. Essa foi minha experiência, eu caminhava e era tipo assim, muito olhar, muito consumo, muito estrangeira, muito monstruosa, muito outra, outra, outra, outra. E lá, dentro de mim, o modo como eu encontrei pra fazer as pazes com isso enquanto estava lá, e conseguir caminhar naquele desequilíbrio, foi dizer assim: também olho a gente à minha volta com olhos de outrificação. Eu também interpreto, eu também não sei nada sobre elas, eu também me sinto curiosa.

Isso servia muito mais pra eu me explicar naquele momento, do que eu entendo que é uma verdade objetiva. Claro que isso tem a ver com a história colonial da China em relação aos países africanos. Aos traços de racialidade preta, que ali foi interpretado dessa maneira. Enfim, aquilo tem um outro laço, mas eu criei essa desculpa para mim.

Chego no Rio de Janeiro, e não é que no Rio de Janeiro eu fosse discreta né, mas de boa, volto pra casa. Volto pra casa da minha Mãe, Av Quatro, bairro Alecrim, Natal/RN. Eu vou comprar um pão, eu ando dois quarteirões, a minha rua inteira, inteira, inteira, olha, comenta, ri. Outra, outra, outra, estrangeira na rua de casa.

Eu acho que é onde eu to conseguindo também voltar para essa dimensão das viagens no tempo que o movimento desses fusos horários nos permite. E tenho pensado muito nisso como viagem no tempo, tenho pensando muito nessa possibilidade física moderna de volta ao mundo como uma coisa que buga nesse nível, buga mesmo a sua percepção de contar as horas no sentido cronológico, e se adaptar a esse novo relógio biológico que você tem que criar a cada vez que você se move, tão radicalmente. Isso não te inviabiliza de entender o tempo, mas de perceber o tempo cronológico. Você fica com o tempo, você tem uma sensação de tempo, você trouxe o tempo consigo.

E teve uma coisa que eu comecei a pensar, uma vez, e que eu tenho vontade de fazer, e espero algum dia conseguir fazer. Teve uma vez que eu fui pra Fortaleza, tinha girado, girado, girado e fui bater em Fortaleza. E em Fortaleza eu tinha que ir pra Natal, que é a cidade onde minha mãe mora, e nesse tempo fiquei pensando sobre o tempo da viagem. Como compreender o tempo da viagem, incorporar o tempo da viagem e sobre como o projeto progressista da modernidade, voar e ir de um lado pro outro em um instante, enfim, que a globalização tem a ver, também, com a experiência de aceleração desse tempo da viagem, que não permite a nosso corpo fazer o percurso que leva para que o relógio biológico dele se adapte de alguma forma.

A gente perde esse percurso porque a gente é acelerada no tempo, é uma força propulsora. E a aceleração é uma coisa muito doida porque depois pra você conseguir desacelerar, para talvez tentar chegar no tempo que é do corpo, você já foi... Então essa aceleração também propicia desastres e possibilidades de afecção e permite uma relação com tempo, viagem do tempo e premonição, que te dá quase sempre para aceleração. Então eu sinto que a experiência toda gerou em mim um germe de uma possibilidade de aceleração no tempo mas não me ensinou como me mover em outras direções, apontando sempre, numa certa lógica, para o futuro. Pela mesma vocação e intenção inscrita na fabricação deste mundo, extremamente contraditório, que faz com que este corpo seja capaz de se movimentar. O avião, o sistema de arte, as figurações de sucesso, as idealizações de um mundo global... Todos esses dispositivos que estão ligados à construção do tempo cronológico produziram esse bug, que é um bug que perturba, em alguma medida, a cronologia do tempo, mas que tá apontando sempre pro futuro, pra aceleração. Então essa experiência não me ensinou a mergulhar noutros tempos, tempos que pedem outra calma, outra lentidão. Só me ensinou a fazer o movimento antecipatório do futuro. Me deixou doente de futuro. E ao mesmo tempo, no meu estudo para cura dessa doença de futuro, me deu habilidades também de ter um olho que se move nessa direção, e que trabalha para acessar elementos dessa direção, mesmo que se reconheça cego, para outras.

CVB: É sobre essa experiência corpórea que quero te perguntar, agora. Como é criar raízes, fora de Natal. Como é criar uma batata fora o Brasil?

CVB: estrangeira na rua de casa.

JM: então eu também sinto que eu não aprendi a plantar uma batata no Alecrim. Por mais amor que eu tenha a minha família, ao bairro, mas que eu entendo que pra mim foi ali que esse desenraizamento foi forjado, também, na minha experiência. Da relação com meu pai, do que isso significa, nas ausências e presenças. Outro dia eu estava na terapia e falei: não era sobre ausência, mas sobre impresença. Estar lá sem tá. Estrangeira na rua de casa.

Essa contradição é tipo: minha vida. Então eu não aprendi a plantar batata lá, mas estou, agora, tentando aprender a plantar a batata. Vendo que a folha nasce como coração, entendendo quando eu tiro ela da água e planto ela na terra, qual o tamanho do vaso. Eu quero que ela de uma batata ou quero só que ela exista e viva?

E to fazendo isso aqui, e tentando aprender. E vem tudo né, vem tudo isso. Todas as batatas que eu não plantei elas se materializam nessa.

CVB: queria te perguntar uma coisa, e queria que você fizesse uma resposta rápida. Não no sentido de que não temos tempo, não é isso não. Mas é uma resposta rápida. Você se considera brasileira?

JM: Não.

CVB: Ou deseja pertencer a alguma outra nação?

JM: Não.

CVB: Agora vou te fazer outra pergunta, e acho que nessa você vai falar um pouco mais. Qual música, ou som, ou ruído você ouviria junto de Octavia Butler se ela ainda estivesse no mundo visível, se ela estivesse aí do seu lado, em carne e osso?

JM: Eu pegaria assim, o álbum da Cátia de França, chamado 20 Palavras Girando ao Redor do Sol. Eu ficaria muito nervosa e ela poderia me repelir porque eu sei que ela não gostava muito de ficar perto de pessoas. Mas assim, eu escutaria com ela Ensacado. E eu até fiz isso uma vez, que foi tocar Ensacado para uma audiência gringa e tentar traduzir, ficou horrível, tentar explicar o que a letra dizia. Mas eu escutaria Ensacado da Cátia de França, com Octavia Butler.

CV: Bem, outra agora. Ai, essa eu adorei escrever. Se você fosse madrinha de minha filha, qual primeira palavra frase ou palavra você ensinaria ela a interpretar?

JM: TRA-VES-TI!

CV: Para entrar na escuridão, é preciso escurecer?

JM: Essa daí é um desafio semântico...

Não... Como dizer isso? É que se eu disser não, o meu não cria um problema. Se eu disser sim, o meu sim cria um outro problema também. Eu sinto, sabe? Que se eu disser não eu eu crio um problema da negação da escuridão, se eu disser sim eu crio um problema da extração da escuridão. Então, pra entrar na escuridão é preciso escurecer? Eu acho que pra entrar na escuridão é preciso perder... não sei se é preciso... pra entrar na escuridão é preciso se perder nela, esse é o exerci... que questão armadilha Casti!

CVB: Depende! Eu acho que depende né, o que você acha?

JM: Eu vou dizer armadilhada porque você não deixou responder a questão sobre o Brasil, porque se eu tivesse respondido aquela pergunta e elaborado a ideia que eu ia elaborar ali hahahahaha... Não, deixa eu tentar.

Para entrar na escuridão, é preciso escurecer? Sim é preciso

escurecer os sentidos, é preciso perder a compulsão da clareza, perder a compulsão da clareza. É preciso perder a compulsão da luminosidade como mediador da sensação e da sciência. Se isso for escurecer, eu digo que sim. É que eu não quero só produzir um discurso que vai ao encontro de outros discursos que outras pessoas com o meu tom de pele no Brasil produzem, que me parecem tender a modos de extração e de romantização de experiências que não nos cabe romantizar nem muito menos extrair.

Porque eu sei que estamos conversando sobre outra coisa, mas eu quero fazer essa curva, e deixar esse parêntese registrado, porque a minha posição me exige fazer isso, ela me cobra essa responsabilidade, ela me obriga a responsabilidade de reconhecer as muitas escalas desse processo.

Mas aí, tendo feito esse parêntese, eu consigo dizer que sim, sinto que para entrar na escuridão é preciso escurecer. Escurecer não no sentido de tornar-se escura, mas no sentido de perder a centralidade da luz, sacrificar a luz. Inspirada em você né, por que você começou dizendo que estava nervosa, que me estudou e tudo mais, sendo que você pra mim é quase a mesma coisa só que num nó do tempo, entende? Que não importa porque a gente não segue cronologia. Porque é isso, você me ensinou recentemente, em dois momentos, sobre sacrifício, então eu acho que é preciso escurecer porque é preciso sacrificar o império da luz. O império moderno da luz, da luz moderna.

CVB: e é sacrificar, também, o corpo de luz né. Esse corpo lipido, esse corpo transparente. Bem, já estamos nos aproximando do fim, e temos mais três perguntinhas. A primeira é: o que você gostaria de ganhar de natal?

JM: Menina, o que eu gostaria de ganhar de Natal... Eu sou péssima pra ganhar presente amiga, porque eu nunca ganhei muito presente. O que eu gostaria de ganhar... pensa.. Ah! Eu tenho um presente bem concreto para esse ano, eu quero ganhar de natal um lugar - não precisa ser de graça, posso pagar por ele - um lugar pra ficar por seis meses direto.

CVB: o que você você gostaria de ganhar em Natal?

JM: Eu acho que uma parte de mim, bem Maria do bairro, diria assim: eu gostaria de ganhar reconhecimento. E isso é uma coisa que eu não sei se falaria para outra pessoa, porque eu mantenho minha postura de Tieta sobre Natal, minha posição de “não ligo pra essa merda”, entendeu? Mas aquela desgraça me machucou muito, porque todo mundo torceu e achou que eu ia morrer na praia, e eu mostrei pra eles que eu vou morrer onde eu quiser. E aí eu fiz com que eles percebessem isso e reconhecessem, dessem o braço a torcer hahahahaha.

CVB: Eu também tenho isso com Vitória, hahahaha quero ser...

JM: É, é foda hahahaha...



CVB: E a última pergunta, que será ótima porque você estava falando de praia, sobre morrer na praia... Pra onde você quer ir com a sua embarcação?

JM: Para onde onde quero ir com minha embarcação... Tem duas formas de responder a isso. Não, percebi que não tem. Pera aí, que a cabeça da bixa não pensa em linha reta, eu não consigo pensar em linha reta. Porque uma vez eu escrevi um negócio que era... Não lembro agora o que foi que eu escrevi. Mas enfim, onde que eu quero chegar com minha embarcação?

Acho que uma parte de mim quer chegar onde não era suposto chegar. E a outra parte... Não, cancela tudo. Quer dizer, pode deixar na entrevista, porque acho que a gagueira faz parte, isso de eu não saber o que dizer. Mas eu já mudei de ideia, e eu acho que quero chegar com a minha embarcação no fundo do mar. Debaixo d'água. Eu queria... porque aí eu volto pra aquela coisa da gravidade. Eu tenho muita fantasia de viver debaixo do mar.

Uma vez eu estava dando aula de ficção científica, e a Alla Soûb, que é uma pessoa maravilhosa, gorda, imaginou que uma personagem que era uma tartaruga gigante e eu fiquei pensando: como a gente transiciona para a grandeza? Como transicionar para a grandeza? E eu acho que eu queria, com a minha embarcação, chegar debaixo d'água, dentro d'água, me mover dentro d'água, com aquela gravidade. Com a gravidade de gerir o meu peso de outra maneira.

CVB: Você é foda e você vai conseguir. Estarei junto com você. Acho que a embarcação foi pro fundo do mar, hoje, agora. Bem amiga, é isso.

JM: Porra, Casti assim, sabe, eu quero dizer a você que eu amo você. Você é uma criatura, é um ser, uma vida, que me ensina e me ensinou muito também. E que me possibilitou e está me possibilitando muito também. Eu nunca esperei dar uma entrevista assim, de verdade. Nunca esperei responder essas perguntas que me acessam num lugar mais molhado do que o lugar que geralmente sou colocada. Eu tenho trabalhado muito para abaixar minhas espadas, Casti. Pra aprender a abaixar minhas espadas. Isso tem a ver com deixar o ar, um pouco. Não abandonar o ar, o ar tá aí, ele me atravessa e me compõe. Mas me conectar com essas águas. E por todos os momentos você me permitiu fazer isso, você me permitiu me lembrar que eu tenho... enfim. Que eu tenho suavidades em mim, que eu tenho delicadezas também, a elaborar. Que eu não sou só uma bomba, explodindo ou em vias de explodir. Obrigada, viu?

CVB: Sim. Obrigada eu, amiga. Também fiquei muito feliz. Foi um exercício muito forte pra mim. Em todas as entrevistas que te leio, é exatamente desse tipo assim, de esperar uma construção teórica, um pensamento linear, e não é isso que me importa, tanto na minha prática clínica quanto na minha prática de vida e logo, enquanto amizade. E a intimidade, a proximidade que a gente tem, nos permite também viver esse molhado. E espero que a partir daqui, porra, outras pessoas também te perguntem no molhado né, te perguntem no fundo do mar!

JM: Vamos deixar registrado nessa entrevista assim: sigam o exemplo de Castiel, caralho!

CVB: ahahaha sim sim sim. Amiga, muito obrigada. To aqui por você, e jaja esse babado sai, tá?

JM: Bafo, maravilha. Obrigada viu, te amo.

CVB: Valeu, te amo, se cuida. Beijos.

JM: Se cuida também.

Vitória/Espirito Santo. Berlin/Alemanha.
Setembro de 2020

MERECEMOS VER, ÀS ESTRELAS

POR GABRIEL FARYAS

O presente texto¹ é uma dramaturgia para ser imaginada: tudo acontece em 2121. Num futuro distante, porém presente em nossas vidas, três pesquisadores de astronomia questionam, num número que aumenta dia-a-dia, o porquê do desaparecimento de tantos jovens negros no Brasil. Essa resposta, porém, não está no planeta Terra. Partindo da situação concreta do isolamento social, e diante da dura realidade do genocídio da população negra brasileira, o dramaturgo, enclausurado em sua casa, só tem como ferramenta de construção de um novo mundo – dentro ou fora da Terra – sua própria imaginação. Baseando-se nesse recurso e no conceito de Afrofuturismo, que imagina uma realidade que mistura ficção científica, ficção histórica e fantasia, onde corpos negros estão vivos física e epistemicamente, este texto é uma preposição discursiva, performática e imagética, em prol dum futuro, nas estrelas(?)

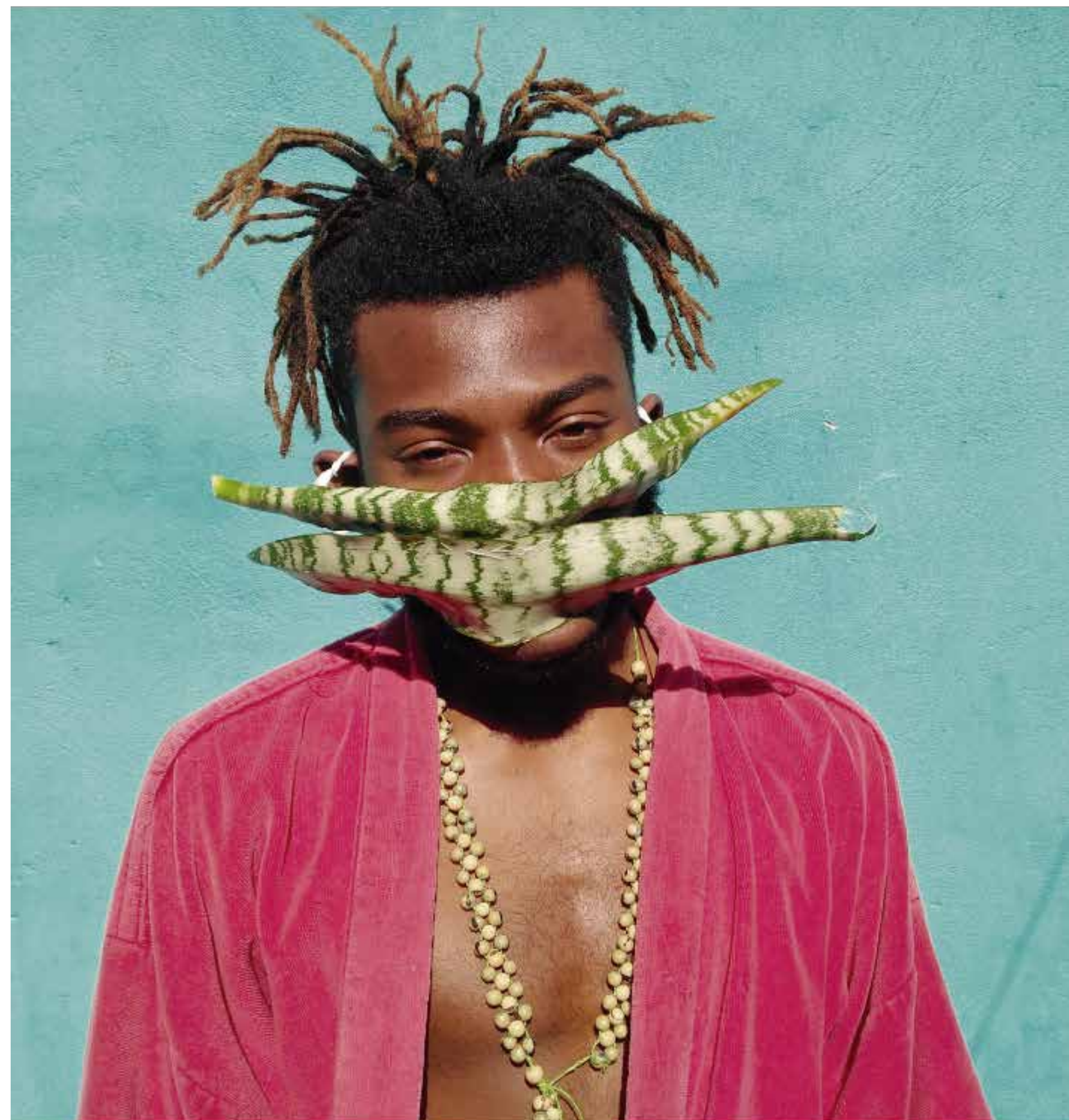
CENA 5

Com uma lanterna acesa e apontada para algum espaço do palco ou fora dele, as atozes deitadas no chão, lentamente, se arrastam juntas até tal ponto, com o objetivo de colocar o pé ali. As atozes estão sendo iluminadas por uma luz brilhante e piscante. Durante o percurso poderá haver algum tremor que remeta a uma turbulência. Ao colocarem o pé em tal ponto, a luz abre completamente.

Kalifa – São muitas e muitas estrelas e eu nunca tinha visto isso antes. Parece um desenho, uma pintura, uma escultura. Um escudo, escuro. É cura, pra longe longe se vai, eu poderia ir. Eu posso tudo o que eu quiser, eu sei disso, mas nada me desterra. Sim eu disse terra. Não queria ta pensando na terra e eu não consigo dar uma de branca e pensar só em mim mas eu quero desterrar. Tô presa por essa roupa estranha de astronauta que eu amo muito. É péssimo amar alguém que te prende. Me sinto meio masoquista, sei lá. Refém, recém sai do lugar onde eu nasci... DESPRENDE porra, aceita a tua lua em peixes e pisa nela, com vontade. Mas pra que? Pra tirar selfie no satélite ou pra da uma de colonizadora da porra que quer escapar donde vem? E que quer escapar da morte, que quer escapar do sumiço que é esse vírus-luz, e da diáspora pras estrelas.

SIM! ficaaaaaaa em casaaaaaa, preto. Não sai, não sai, não sai. Será que vão me ouvir? Ou ver? sentir? não sei! Mas sei que ver já não dá mais. Perdemos esse luxo que tanto nos guiou por lixo lixo e mais lixo. E isso é só um bebê, um início. A lua sempre te segue e vai seguir ainda mais. Não vou me sentir culpada. Bem pelo contrário. Sem culpa! Eu vou fazer eles pagarem a nossa volta, a nossa ida, nossa pisada, nossa flutuada iluminada pela primeira vez pelas estrelas. Eu sei, já falei delas mas é que tem muitas mesmo, sério, tudo pra mim!

Sem fumaça, sem avião, sem prédio, sem tédio apesar do vazio preenchido caralho. É muita imensidão e mesmo aqui servidão? Não!



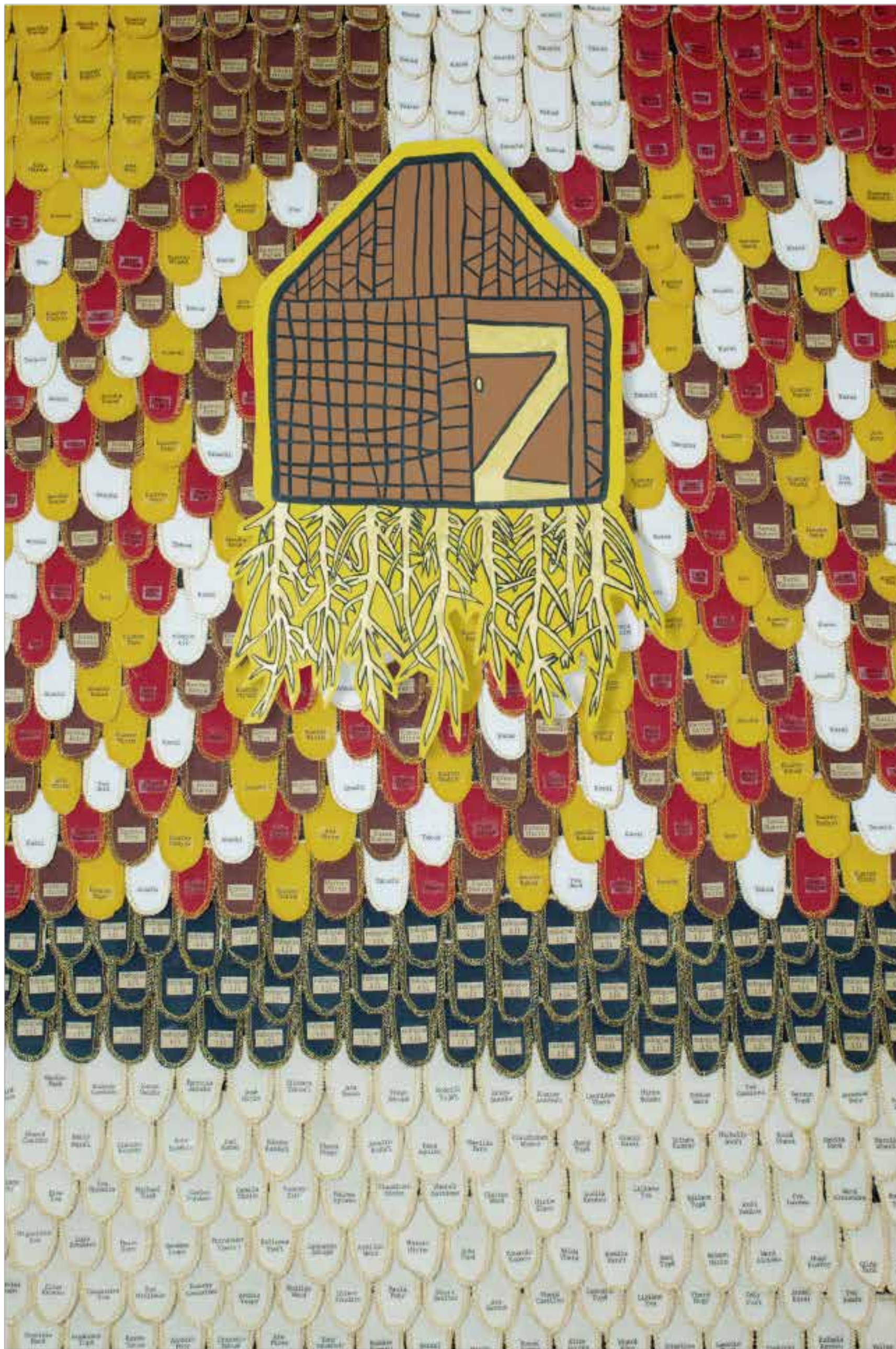
FOTOPERFORMANCE PROTEÇÃO DECOLONIAL

me protegendo a 500 anos do vírus colonial que cruzou o atlântico y que habita, em ti y, em mim, tem herança que se resume em espadas, amor, proteção y cores, reconheça o colonizador que tem em ti y em nós, se não não vamos curar nunca! quais são as máscaras possíveis para nos proteger da colonialidade no dia a dia?

produção y performance: Gabriel Faryas
foto: Leona Mendes

Fotoperformance produzida no período de isolamento social por Gabriel Faryas que pensou máscaras possíveis com elementos de proteção ancestral negra, buscando possibilidades de cura y proteção através de tais objetos. A máscara simboliza tanto a proteção contra a colonialidade exposta nas ruas quanto a criação máscaras absurdas que ajudam a desassociar a imagem de periculosidade de homens negros ao estarem de máscaras neutras, como pretas y comuns.

¹ Fragmento do texto dramático/performativo original do autor.



VISÕES DE UMA COSMOVISÃO

TEXTO E ARTES: XADALU TUPÃ JEKUPÉ

"CASA DA REZA" (PÁGINA 104) E "INVASÃO COLONIAL MEU CORPO NOSSO TERRITÓRIO" (PÁGINAS 106 e 107)

Tenho bons registros de memória de quando era criança e vivia próximo à mata, à beira de um rio chamado Ibirapuitã, no município de Alegrete, onde os banhos de rio eram diários – quase como um ritual. Nas margens desse mesmo rio, moraram meus trisavós e bisavós indígenas, mas cuja etnia desconhecemos. Sabe-se apenas que aquela região foi povoada pelas etnias Guaraní mbya, Charruas, Mínuanos, Jaros e Mbones. Hoje, ainda ouço aquelas histórias do passado pela voz de minha avó: a casa de barro onde se era feliz, a caça e seus passeios com minha trisavó em meio à mata para buscar lenha e várias outras coisas sobre a vida naquele tempo. Por isso, digo que o fogo de chão é uma chama que nem a batida do coração: nunca se deve deixar apagar – as lembranças em forma de mensagem devem ser fragmentos do tempo carregado dentro de nós, assim como a correnteza de um rio que se desloca carregando sua história, mas deixando um pouco dela marcada nas rochas da margem. E é desde criança também que eu tenho uma devoção imensa pelas águas. Da minha janela, olhava sempre o movimento das nuvens, aguardando a chuva chegar. Lembro que me tranquilizava em meio à chuva, ao escutar o tocar das águas no chão, nas telhas, nas árvores. O brilho do raio é admirável, pois parece iluminar o coração, enquanto o som do trovão nos faz pensar e respeitar a natureza.

No meu primeiro mergulho no rio, eu abri os olhos embaixo d'água, e surgiu uma imagem que se eternizou dentro de mim: era um marrom da água, que transluzia com os raios do sol. Depois desse momento, aquela imagem passou a se manifestar repetidas vezes em mim – às vezes em sonhos, outras nas nuvens ou mesmo em meus pensamentos. Mal sabia eu que esta era a imagem de Tupã (água) conversando com Kuaray (Sol), e tampouco imaginaria que, no futuro, seria-me revelado que eu era filho de Tupã.

Foi num entardecer, à despedida de Kuaray e ao despertar de Jaci, ambos filhos do deus Nhamandu Retã, que o ritual começou com os cantos profundos e os chamados de invocação aos deuses. Já era noite e a casa de barro estava na minha frente, o coqueiro balançava e o vento carrega as nuvens – era uma noite sem estrelas. A tatabina se movimentava através do sopro do karai e conduzia a chegada dos espíritos: estávamos ali diante de uma reunião dos deuses, cujo tempo não fazia mais sentido. Lembro que o som do violino parecia algo perene, como se estivesse sempre ali, saudando a chegada dos novos espíritos de mundo de Nhamandu Kuery Retã para tomarem os assentos nos corações de cada um. De repente, o violão muda de ritmo, como se brincasse com o tempo, transportando-nos para outra dimensão: o chão não mais existe, pois não consigo sentir; a casa de barro está suspensa, flutuando como uma nuvem, no ápice do ritual; não faz diferença fechar os olhos ou deixá-los abertos, pois os clarões eram mais fortes do que um sonho. Lembro da tatabina ser soprada em minha mão e ficar intacta, como se congelasse no tempo, como se entrasse em mim...

E por um instante o silêncio... Nesse silêncio, escutava-se apenas o leve ruído dos deslocamentos dos corpos, que pareciam dançar de forma milimetricamente calculada. Os dois anfitriões do ritual espiritual dão sua bênção e saúdam a chegada dos viajantes

celestiais, o silêncio continua e consigo sentir meus pés no chão, a casa de barro aterriza instantaneamente e voltamos à mesma dimensão de horas atrás. Atrás da porta, não havia ninguém. A sensação que o escuro traz acalma o corpo, que adormece, enquanto o espírito permanece acordado, vigiando o seu novo corpo – o seu espírito auxiliar animal o acompanha, tornando aquele local mais forte. Logo, chega a manhã: a transição da noite para o dia é intensa, pois os espíritos da floresta se manifestam, apenas observando e esperando o que estava para acontecer.

E antes do Kuaray nascer e brotar o seu primeiro raio de luz, as revelações acontecem: os espíritos tomam o assento do coração de cada um ali presente. O som das palavras de cada nome ali citado era algo divino, era um destino ali traçado, era a continuidade de algo que nunca iria acabar, era a cultura guarani mbya pulsando em todas dimensões e habitando cada um dos corações com o mais puro amor que existe.

Com a porta aberta e todos em silêncio à espera, surgiu aquele clarão mais forte que um sonho, a respiração parou (e acho que o coração também, por alguns instantes): Kuaray, com seus raios de luz, rasgava a escuridão e dava sua boa vinda aos espíritos em seu novo mundo; então, saímos para o pátio – parecia que o tempo tinha parado novamente, mas as nuvens se mexiam rapidamente – e a música tocou, celebrando esse encontro celestial no meio da mata.

Em pouco tempo, gotas caíram levemente do céu, o arco íris acusava a conversa em Kuaray e Tupã, enquanto eu voltava ao tempo e à sensação daquele mergulho de olhos abertos, no qual presenciei a mesma conversa. A tatabina do petyngua do Karai envolvia a todos, pois Jakaira Retã e Karai Retã estavam presentes também. A música continuava, e os deuses celestiais se encontravam sobre a ordem de Nhamandu Retã. Nhamandu Retã, Tupã Retã, Karai Retã, Jakaira Retã e a Yvy Pyau, o céu e a terra se alinhavam, conectando-se de forma híbrida, orgânica e solta. O ritual se completava e nascia um novo ciclo.

VOCABULÁRIO_

Tupã: ÁGUA

Kuaray: SOL

Jaci: LUA

Nhamandu Retã: DEUS DAS LUZES

Tatabina: FUMAÇA SAGRADA

Karai: SÁBIO

Nhamandu Kuery Retã: CIDADE DOS DEUSES

Petyngua: CACHIMBO SAGRADO

Jakaira Retã: DEUS DA FUMAÇA

Karai Retã: DEUS DO TEMPO

Nhamandu Retã: DEUS SUPREMO

Yvy Pyau: TERRA NOVA



O Silêncio do Mundo

TEXTO: AILTON KRENAK / DEPOIMENTO SOBRE A RESIDÊNCIA O SILÊNCIO DO MUNDO,
REALIZADA NO 26º PORTO ALEGRE EM CENA, EM 2019.

FOTOS: JULIANA ALABARSE

Eu tive a honra de ter sido incluído em uma trupe que foi constituída pra ir a Porto Alegre, com nossos queridos Yanomamis Davi Kopenawa e Levy Yanomami, que são dois grandes amigos pajés Yanomami, convidados pela Andreia Duarte, cujo chamado me alçou nessa condição de co-criador do projeto, junto a ela e aos anfitriões – artistas da cidade que participaram do processo.

Construímos, pouco a pouco, a ideia de elaborarmos uma residência. E o Fernando Zugno foi corajoso o suficiente para aceitar essa provocação, levando pessoas que vivem na fronteira com a Venezuela – como é o caso dos Yanomami –, no médio Rio Doce – onde eu vivo – e nos centros urbanos no Sudeste – lugares onde estão os trabalhos da Andreia, experiências que têm sido muito surpreendente pra mim.

Falando em experiência, eu não tinha nenhuma em contar histórias num palco, ainda mais num palco tão importante como o do Teatro São Pedro. Então, foi uma surpresa enorme a presença de público nessa apresentação, e, pra mim, também foi uma surpresa poder contar uma história junto a outras pessoas. Espero que tenha provocado na plateia alguma reflexão sobre o tempo em que nós estamos vivendo, isto é, que não tenha sido só um consumo de mensagem e imagem. Eu gostei muito.

Fernando e Andreia sempre insistiram pra gente não encarar aquilo que fariamos como um espetáculo, mas como um encontro com o público, como uma estética. Ambos propiciaram esse compartilhamento com as pessoas de uma maneira tão feliz, que o ocorreu da melhor forma: com o teatro lotado e as pessoas tranquilas querendo ver o que estávamos falando. Foi uma experiência muito nova e muito boa.

Essa possibilidade da arte que existe no cotidiano e na oralidade dos povos indígenas pode ter um papel muito importante para estabelecer algum tipo de diálogo entre culturas tão diferentes, porque a gente naturaliza as diferenças e não presta atenção na diversidade real que reside em cada cultura, em cada povo. E essa diversidade é tanta que, às vezes, não conseguimos estabelecer uma relação de alteridades com o outro, como se tudo fosse a mesma coisa. Talvez por isso eu acho muito difícil fazer algo nesse campo de arte, de teatro.

Debati diversas vezes com a Andreia se existe teatro indígena. Ela tem uma visão muito fundada de que nos ritos, nas práticas elaboradas pelos nossos povos, há uma ação que é igual aquilo que chamamos de teatro, cuja cultura ocidental herda da Grécia. E ela fala: os índios, assim como os gregos, têm teatro. Mas eu continuo achando que é outra coisa. No texto que mantivemos na apresentação do Porto Alegre em Cena, tem uma afirmação de que essa outra coisa acontece no tempo do mito, num mundo onde a possibilidade de alguma coisa se repetir é muito pequena, pois é o mundo da incerteza viva, onde não podemos assegurar de que você vai fazer uma ação igual depois da outra. É a incerteza viva. A ideia de que vocês pode desenvolver uma mesma história, que pode ser contada duas, três, quatro vezes, é falta de observação. Porque, se eu te contar uma história duas vezes, você vai ver que elas foram duas vezes diferentes uma da outra. Não tem jeito de contar a mesma história duas vezes de forma igual.

A diferença que eu acho que existe entre as narrativas indígenas e o teatro – pelo menos o teatro como existiu nos últimos dois mil anos – é que ele repete uma história, criando imagens e sugestões para que o espectador pense que é a mesma história. É um truque. Você fica pensando que eu te contei a mesma história duas vezes, mas não foi.





Os povos *indígenas* e o teatro

uma possibilidade de reinvenção da vida

ANDREIA DUARTE
FOTO: JULIANA ALABARSE

Era o ano de 2001 e até hoje consigo sentir a força que impulsionou a minha ida para a aldeia Kamayura. Um povo indígena falante da língua Kamayura do tronco linguístico Tupi, habitante no Parque Indígena do Xingu que é uma terra indígena e ambiental localizada no centro-oeste brasileiro no estado de Mato Grosso. Lembro da viagem que fiz sozinha, aos 21 anos, saindo da minha cidade natal Belo Horizonte que fica no estado de Minas Gerais para encontrar o cacique Kotok Kamayura no pequeno município de Canarana, também em Mato Grosso. De lá fomos de avião para o Xingu assistindo as transições na paisagem: a vista da cidade ficando pequena, a entrada dos imensos descampados delimitados de plantações e pecuária, os limites da reserva indígena e a vastidão da sua floresta, rio e cerrado. A aldeia, que tantas vezes observei por cima, no momento em que o avião começa a descer até tocar as suas rodas na pista de pouso improvisada. O dia era 5 de janeiro e a lembrança do meu corpo parado em frente à lagoa Ipavu – olhando a limpidez daquela água totalmente margeada por palmeira de buriti e extensa floresta – rememora aquele momento tão decisivo. Transbordando pela experiência de estar naquele território, recordo que falei para mim mesma: “eu quero morar aqui”.

Vinte anos depois, tenho maior clareza sobre a paixão que me levou a ficar cinco anos com aquele povo e que me faz continuar uma relação de amizade até os dias de hoje. Aquela era um momento em que as primeiras experimentações como atriz traziam um deslocamento sobre a noção de corpo e da realidade que eu havia vivido. O exercício artístico misturado com o desejo de conhecer o povo originário fizeram surgir o questionamento de como seria estudar o corpo indígena para o teatro. Com esse desejo inicial, fui me integrando às atividades da minha nova família, no trabalho da roça, no ritual, ouvindo as narrativas, também na construção educacional da Escola Mawaiaka, na publicação do livro História Kamayura e de várias ações de militância por meio da Associação Indígena Mawutsinin que é a representante jurídica da comunidade. Claro, que a minha permanência na aldeia só foi possível porque os Kamayura aceitaram essa parceria, o que permitiu a construção de uma afinidade em um aprendizado que qualquer relação prolongada oportuniza.

Quando eu saio da aldeia, carrego comigo essa experiência incomparável, que ainda hoje reverbera em meu corpo e por isso acabo criando outras maneiras de torná-la ininterrupta. É assim que venho realizando diversas ações no campo artístico, como tenho me tornado parceira e amiga de outros povos e líderes indígenas. Vale dizer que morar na aldeia foi fundamental; mas escutar, dialogar e estudar durante um tempo dilatado, me ajudou a entender o contexto social que uma comunidade como a Kamayura enfrenta. O que transformou profundamente a percepção que trago sobre o corpo, arte, história, política, ética, alteridade, produção de conhecimento e formas de existir.

No campo das artes cênicas, nunca deixei de perseguir a ideia sobre como relacionar o corpo indígena e o teatro. Porém, havia noções que tornaram cruciais para o desenvolvimento da investigação prática e teórica. A primeira é a ciência de uma supressão que se dá na desvalorização e invisibilidade social do povo originário na formação da sociedade brasileira. Um processo que tenta falsear a violência, a injustiça e o genocídio gerado sobre os habitantes originários do início da colonização até os dias de hoje. Outro ponto a destacar é o entendimento que aquele corpo-conhecimento está vinculado em uma conjuntura de sentidos que o distingue de qualquer outro corpo. Os Kamayura, como povo originário,

vivem e revivem à sua maneira a própria ancestralidade. Uma memória corporal longínqua como as profundezas do mar e contínua como o infinito do universo, visto que se atualiza nas demandas do agora. Como elucidada a professora Leda Martins (Performances do tempo espiralar, 2002): nas “espirais do tempo tudo vai e tudo volta”.

Por último, precisei entender qual era o tipo de linguagem do teatro que eu me encaixava e poderia exercer a pesquisa. Passei anos indagando sobre essas questões e tentando decifrar, inicialmente, como criar procedimentos de atuação sobre a vida indígena, em especial sobre o conhecimento do corpo Kamayura nos seus modos de fazer e existir. Como também perguntei o que seria melhor enfatizar em um espetáculo diante da complexidade social e cultural que envolve a existência indígena.

Praticando o exercício teatral que me descobri inserida em uma pesquisa cênica em que as possibilidades expressivas do corpo constituíam o princípio de criação. Então, procurei na qualidade rítmica, da velocidade e na intenção da ação, uma sistematização do movimento corporal. Fiz essa prática como exercício de atriz separado de um projeto de encenação e, também, dentro do espetáculo Ode Marítima, inspirado na poesia de Fernando Pessoa e dirigido por Juliana Pautilla. A cena em que atuei trazia uma dramaturgia sobre a violência da colonização no (des)encontro entre o europeu e o indígena.

No período foi valioso entender que a representação mimética, num entendimento simples da imitação do movimento, arriscava um esvaziamento sobre a gestualidade cultural independente do conteúdo. Ao mesmo tempo que percebi que a experiência afetiva de uma personalidade envolvida com o contexto indígena, tal como foi o meu caso, poderia em uma cena teatral singularizar a forma expressiva preenchendo cada gesto de sentido.

Na sequência da investigação, realizei o solo Gavião de Duas Cabeças dando continuidade na parceria com Juliana Pautilla na direção. Fizemos a escolha de realizar uma dramaturgia (e não estou falando somente do texto, mas do sentido emanado por todo o espetáculo) a partir da referência autobiográfica, buscando na memória pessoal um material cravado na pele.

Nessa realização cênica optamos por enfatizar as políticas do corpo-eu-branca na aldeia e fora dela, interrogando os preconceitos gerados por essa escolha. Também tratamos das questões que emergem no encontro entre alteridades, questionando as próprias ações como colonialista. Ainda, escolhemos mostrar os diferentes sentidos que envolvem o conflito da terra no Brasil, considerando que para os povos indígenas a territorialidade é um espaço sagrado que liga o coletivo à sua identidade. Um entendimento completamente diverso em relação ao usufruto individualista e capitalista da terra. A disputa entre essas noções é central na vida indígena no Brasil e revela diferentes mecanismos exploratórios utilizados sobre o povo originário.

Todos os discursos trabalhados no espetáculo são reais e buscavam validar a discussão em uma militância: a própria fala, a oralidade indígena e o argumento de representantes da bancada

agropecuária do Congresso Nacional. Em várias oportunidades houve trocas com representantes de diferentes povos: o cacique Kotok Kamayura ajudou a traduzir a fala indígena da dramaturgia para a língua Kamayura e fizemos apresentações com a presença no público de diferentes etnias. Um ponto alto foi quando apresentamos para mais de 4000 indígenas no pequeno palco do Acampamento Terra Livre de 2017 (maior encontro do movimento indígena no Brasil realizado no gramado em frente ao Congresso Nacional, na capital Brasília).

Ainda, tivemos na plateia convidados Kamayura no ano de 2018, na cidade de São Paulo. E também, líderes centrais da militância indígena e da preservação da floresta nacional, como Ailton Krenak e Davi Kopenawa. Krenak é considerado um dos intelectuais indígenas mais importantes do Brasil e ativista emblemático na inclusão dos Direitos Indígenas na Constituição Nacional de 1988. E Davi Kopenawa ganhador do Prêmio Right Livelihood 2019, é um dos responsáveis pela demarcação da Terra Indígena Yanomami nos estados do Amazonas e Roraima.

Tenho conhecimento de uma contínua discussão implicada em como algumas abordagens pedagógica-artística-branca-colonial apropriam-se de aspectos de outras culturas para inserirem em seus projetos. Penso que uma prática ética poderia ser aquela de tentar entender que diferentes vidas carregam lógicas que não são apenas duais, mas profundamente singulares. Qual o tipo de envolvimento e troca está estabelecido em cada situação?

A tarefa de realizar uma pesquisa que atravessa a questão indígena e o teatro tem sido para mim uma rara oportunidade de exercer um ativismo que reconhece o povo originário na essencialidade da sua existência. Assim como é uma forma de refletir profundamente sobre minha prática, que é a minha própria vida. Atualmente, tenho o interesse em perguntar: como podemos reinventar as possibilidades de existir a partir de uma experiência ampla, artística, social, cultural, transcultural, humana, não humana, natural, anticolonial e ao lado do povo indígena? No meu corpo, penso que a tatuagem Kamayura marcada em meu braço tornou-se como a imagem-híbrida da cena final do espetáculo Gavião de Duas Cabeças: o corpo rasura de uma mulher-pássaro-branca- indígena.

Mediando uma palestra do xamã Yanomami, Davi Kopenawa na SP Escola de Teatro, em São Paulo, perguntei como ele percebia o não indígena realizando um espetáculo sobre o mundo indígena. Davi deu a seguinte resposta: “acho que quando vocês que não são índios falam sobre a questão dos índios, vocês fazem com que as pessoas olhem para mim. Enxerguem quem eu sou. Nós não somos diferentes não, somos a mesma pessoa, branco, negro, índio, tudo igual. A verdade é que estamos lutando pela mesma coisa. Pela nossa vida, nós. É isso que é importante.” O diálogo com Kopenawa trouxe para a pesquisa um desvio que passou a interrogar qual o lugar que nós, indígenas e não indígenas podemos estar juntos? Ou melhor: o que seria um comum?

Abrindo essa janela em uma aliança com o líder Ailton Krenak, em 2018, fizemos a criação e curadoria do TePI – Teatro e os povos indígenas, como uma mostra artística que busca a expansão das formas teatrais em uma valorização do corpo pela produção estética e política. Mas também como espaço que reconhece



o protagonismo de artistas indígenas, ao mesmo tempo em que sugere encontros e espetáculos que unam indígenas e não indígenas. Ainda nesse ano, convidei Krenak e Kopenawa para criarem ao meu lado e em co-autoria um experimento cênico chamado O Silêncio do Mundo, no Festival Porto Alegre Em Cena, no Rio Grande do Sul, em 2019. Infelizmente, Davi não pode ir, pois como seu sogro faleceu teve de submeter-se a um longo período de luto e reclusão. Então, Krenak e eu embrenhamos em uma imersão criativa pela qual construímos um resultado cênico no formato de uma palestra-performance que apresentamos no Theatro São Pedro para um público de 700 pessoas.

A ideia pretendia realizar um trabalho artístico que buscava horizontalizar e compartilhar a autoria. Uma concepção carregada de sentido político, pela valorização da visibilidade e intelectualidade indígena no campo teatral e um posicionamento ético, pensando que é possível criar em uma conexão. Queríamos adentrar em uma fala cênica sobre a natureza sendo silenciada pela diminuição da diversidade, questionando a noção de uma era denominada como a do paradigma antropocêntrico onde o homem é o centro do mundo. Também, consideramos problematizar e provocar o desaparecimento da categoria de uma mulher branca no meio de líderes indígenas, buscando uma reflexão sobre a humanidade como uma espécie. Estávamos sugerindo construir esse caminho pela experiência no processo teatral e como em uma educação indígena que se dão pelo reconhecimento da vivência, na repetição, nos erros, acertos e na observação.

Quando percebemos que seria impossível a presença do querido Davi Kopenawa, repensamos a proposta a partir de elaborações feitas pelo líder Ailton Krenak. Para além da potência de sua oralidade, a escolha foi importante porque era algo que nos unia, visto que há anos estudo o seu pensamento. Apesar de Krenak e eu termos começado a conversar antes da viagem para Porto Alegre, foi somente no decorrer da imersão que conseguimos fechar o sentido que seria emanado ao público.

Posso dizer que chegamos em uma dramaturgia que reverberou a força da realização. Trabalhamos sobre o tempo do mito como um espaço que inaugura a possibilidade de criação. A discussão passou sobre o universo mitológico que muitas vezes é entendido apenas como o imaginário cultural do povo originário e não como memória e história. Mas, como Krenak responde na entrevista A potência do sujeito coletivo no ano 2018, não importa saber se a história denominada de mitologia é real ou não; o interessante é perceber que aquele tempo é um lugar onde não há a angústia da certeza. E se não há uma garantia, o que passa a existir é a oportunidade. Uma forma de estar ativo, iluminando novas frestas em um processo contínuo de reinvenção da vida em diferentes direções. Para Krenak, seria essa uma janela para atravessar e sair no mundo, experimentar e realizar.

Na prática, O Silêncio do Mundo aconteceu pela pujança do conjunto de pessoas envolvidas, tal como, do programador Fernando Zugno que soube escutar e acreditar no projeto. Foi com essa parceria que montamos uma equipe técnica e de criação, com Felipe Zancanaro (criação sonora), Isabel Ramil (som e luz) e Jezebel de Carli colaborando com a encenação. Também tivemos a presença do artista plástico Ernesto Neto que instalou um céu sobre nossas cabeças no palco. Foi assim que erguemos uma cena expondo o nosso corpo e história, instalando a imagem do sujeito político coletivo que é Ailton Krenak e

apresentando a necessidade de gerarmos vínculos entre a pluralidade humana. Entramos em um espaço que atravessou o discurso em direção ao sensível, a escuta, a visão, o tato. Tal como se deu a construção de uma cena, em que deitados e parados em uma luz transversal, ouvimos a chuva caindo – apenas sentindo. Ainda vejo nesse experimento, uma tentativa de nos libertar de amarras tradicionalistas sobre o que é arte, apresentando para um grande público um ensaio feito em poucos dias, com uma atriz e um não ator, propondo uma mistura de referências reais, ficcionais e também de linguagens, como palestra, vídeos e performance.

Em relação ao desenvolvimento da pesquisa como artista, a ação cênica ao lado de Ailton Krenak reforçou especialmente a necessidade de cunharmos espaços nos quais possamos falar e vivenciar juntos. Da mesma forma que reafirmou a importância da arte como exercício de criação, onde também não é fundante se estamos lidando com realidade ou ficção. Como no tempo da incerteza, elucidado por Krenak, o que tenho interessado é encontrar na prática artística uma transmutação sobre as noções da vida, reelaborando o sentido, as imagens e o tempo. Especialmente no caso do teatro que tem o corpo como lugar privilegiado de experimentação, vejo uma porta se abrir em um atravessamento de si, na construção de um acontecimento coletivo e em um processo de transformação.

Claro, a existência indígena e o teatro ocupam espaços diferentes. Mas o que toda essa investigação tem me mostrado é que nesse cruzamento existe uma possibilidade de reinvenção da vida. Mesmo porque no encontro entre o teatro e o povo originário há uma valorização do corpo como espaço de aprendizado por meio da experiência; em uma ativação de forças que interage subjetivamente e externamente no agora. Além disso, ao prestar atenção na oralidade de líderes originários, observar a fruição da arte indígena contemporânea e de uma realização teatral que idealiza novos modos de existir, vejo uma conjuntura questionando a supremacia capitalista colonial. O que me faz refletir que outra questão que os une é o desejo de nos libertar do raptado feito pela epistemologia do saque (como Krenak denomina a colonização), que insiste em um modelo essencialista dominador e no paradigma antropocêntrico.

Aprendi com o corpo indígena e o corpo no teatro a acreditar em lugares onde tudo pode vir a ser. Uma prática anticolonial poderia ser essa de saber que o passado, o presente e o futuro estão totalmente conectados e, por isso, podem nos ajudar a transmutar e impulsionar a nossa existência para o lugar que queremos.

É essa noção de tempo expandido dos povos originários que os conectam com tudo o que é vivo (sejam humanos ou não humanos) e os inserem em uma dimensão coletiva onde dançam e cantam para a reciprocidade rítmica com o planeta. Como artista, fico imaginando os corpos não indígenas alinhando-se com o conhecimento ancestral indígena para reestabelecer uma conexão: fazendo juntos porque escolhemos fazer, entrando no ritmo da terra com seus próprios rituais e ressoando suas criações no mundo como o som no ar.



FOTOGRAFIAS DE CAMILLA KINKER



FOTOGRAFIAS DE CAMILLA KINKER



QUA REN TENA

POR ATENA BEAUVOIR ROVEDA

Meus pés descalços tocando o chão da cozinha
Mãos vazias e tingidas de pó de café
Água quente em turbilhão de memórias fervidas
Saltava aos meus olhos a sujeira do chão limpo

Vozes gritam no silêncio da casa
Em silêncio as bocas não se calam até que
Até que o dissipar da noite retorne ao seu dia
Encontro mais de mim no vazio do que preenchida na dor

Preferia sentir a dor do corpo, o corte o queimo o quebrado
Mas nada sinto. Nada. Nada mesmo.
Não sinto fome, nem sono, nem vontade.
Nada mesmo. Nada. Nada sinto.

O cheiro do café passado entope a casa de amanhecer.
Trevas dissipadas. Longe o sono, a fome, o cansaço.
Preso no mundo e livre em mim mesma.
São os livros e a xícara de café meus vícios divinos.

Ousaram me negligenciar nas vésperas das festas.
Dos sorrisos e das vertigens e agora,
Agora que morram com suas vontades entupidas,
Como ralos de pias com restos de comida.

Suas vozes de luta só inauguram liberdade
A quem sempre estive livre.
Nada a nós. Nada a mim. Nada.
Nada sinto da vossa luta.

Frustrados de serem livres,
Guerreiam buscando motivos de prisão.
A vossa prisão é a festa embriagada dos jovens noturnos.
Nada temem, nada buscam, só gritam e planejam a soltura.

Soltos agora buscam se vingar das próprias prisões.
Pois que não é a falta de liberdade que os convence.
Mas a sensação de poder envergonhado
De jamais poderem estar nas prisões do mundo.

Calados, vozes de desespero. Vossas inteligências são fracas.
Fortes são as existências de almas encarceradas em vida sempre presa.

Preso das vossas sortes, dos vossos jogos, dos vossos manicômios.
Tudo é pretexto para a vossa luta, menos a real perda da vossa liberdade.

Vejo da janela do meu quarto uma pequena senhora.
Suas rugas seguem as curvas das ruas. Segura pela mão criança sua.
Caminham devagar. A criança observando atenta o mundo a conhecer.
A senhora atenta o mundo que já observou por tanto tempo.

Não servi o café ainda. Está na térmica.
O Nada me convence a não servir. É melhor. Não irá acabar.
E o que não acaba se torno eterno. Eu busco eternidade no café.
E a Senhora lá fora busca suas lembranças na memória da curva rua.

Não tenho vontade de me levantar, mas já estou de pé.
Queria silenciar minha fala, mas pensamentos também produzem palavras. E palavras pensadas são palavras fortes.

Fraca é minha língua que não consegue mais do que pode salivar.

Os generais batem em minha porta. Desejam ardentemente entrar.

Pobres deles que pensam que estou em casa quando sequer estou em mim. Eles que ficam lá foram me aguardando. Não saio de casa nem para mim mesma, saírei para eles? Batam! Não me abrirei.

Verdade seja dita, esses todos vão morrer na incerteza da vida.

Eu jamais pude esperar o meu retorno. Minha culpa é suor de vosso trabalho. Minhas lágrimas são frutos de vossas raízes. Minha pretensão ao Nada é luz de vossa estrela solar. Queima me. Arde minha pele. Morro.

Mas e o café? Não posso partir se ele não houver me partido o ser.

Quero me dividir em pedaços minúsculos e cair no líquido quente do café passado. E lá dentro entre moléculas de água e de açúcar, eu desejo me beber. Eu não bebo café. Eu me bebo ao bebê-lo.

Já fazem cinco horas que vivo nesta manhã. E ainda é sol amanhecido.

A senhora e a criança recém chegaram na outra esquina e da minha janela já não posso vê-las. Queria poder vê-las. Queria poder ver a tudo. Cada centímetro da existência humana. Cada história. Cada livro. Cada carne.

Vocês me cansam, sabiam? Mas como saber se vossas consciências estão encharcadas de café. Vocês se bebem e se enjoam de si mesmos. Vossas gastrites são vossas aliadas. Elas lembram a vocês que o mundo não é vosso. Que nada podem sem a xícara e o café. Vossa fé é cara!

Por isso o cigarro. Querem espargir vossas mentes em pensamentos frustrados em cinza fumaça. Grita. Grita. Grita alto para que a morte sinta a nicotina da vossa vida. Ávida vida mesclando caixões com pontas.

Médici, Mede-se, Me disse. Mais silêncio na tumba. Caixão fumado.

Restam apenas as fardas de um regime existencial que se foi no tempo e permanece no espaço. O calendário pode ser rasgado, mas nós, vivas folhas da história não podemos nos abster. Jamais nos negar. Tomando agora meu café, o amanhecer se parte. O Nada se esvai. A morte está atrasada.

Uma estética da negritude: estranha e opositiva

BELL HOOKS - TEXTO PUBLICADO EM "ANSEIOS: RAÇA, GÊNERO E POLÍTICAS CULTURAIS".
TRADUÇÃO DE JAMILLE PINHEIRO DIAS. SÃO PAULO: ELEFANTE, 2019. P. 210-229.

FOTOS: CASTIEL VITORINO BRASILEIRO - "CORPO-FLOR"

Esta é a história de uma casa. Já foi habitada por muitas pessoas. Baba, nossa avó, fez dessa casa um espaço que pudesse ser um lar. Ela sabia que o nosso modo de viver seria moldado pelos objetos, pelo jeito como olhamos para eles, por sua disposição ao nosso redor. Ela tinha convicção de que somos moldados pelo espaço. Com ela aprendo sobre estética, sobre o anseio por beleza que ela me diz ser a condição do coração para que nossa paixão se torne real. Tecedora de colchas de retalhos, ela me ensina a respeito das cores. Na casa dela, aprendo a ver as coisas, aprendo a pertencer a um espaço. Em quartos repletos de objetos, repletos de coisas, aprendo a me reconhecer. Ela me entrega um espelho, mostrando como olhar. No meu copo, a beleza do cotidiano surge na cor do vinho feito por ela. Cercadas por campos de tabaco, trançamos folhas como se fossem cabelo, secas, suspensas. Círculos e círculos de fumaça enchem o ar. Atamos pimentas de um vermelho radiante com uma linha quase invisível. Elas serão penduradas na frente de uma cortina de renda para tomar sol. Olha, Baba me diz, o que a luz faz com a cor! Você acredita que o espaço pode dar ou tirar a vida, que o espaço tem poder? São perguntas assim, como essa que ela faz, que me assustam. Baba morre já idosa, deslocada. O funeral dela também é um lugar para ver as coisas, para me reconhecer. Como posso ficar triste diante da morte se estou cercada de tanta beleza? A morte, escondida em um campo de tulipas, usando meu rosto e chamando meu nome. Baba pode fazer com que as tulipas cresçam. Vermelhas, amarelas, elas envolvem o corpo de Baba como apaixonados em transe, tulipas por toda parte. Eis uma alma incendiada pela beleza que arde e passa, uma alma tocada pelas chamas. Vemos Baba partir. Ela me ensinou a olhar o mundo e a ver beleza. Ela me ensinou que "precisamos aprender a ver".



Anos atrás, em uma galeria de arte em San Francisco, perto do restaurante Tassajara, vi quartos arrumados pelo monge budista Chōgyam Trungpa. Em um momento da minha vida em que eu tinha me esquecido de como olhar, ele me ajuda a ver. Organiza espaços. O que o move é uma estética moldada por antigos valores. Os objetos têm alma. São coisas vivas e nos tocam de maneiras que nem imaginamos. Nesse percurso, aprende-se que um quarto como um todo é um espaço a ser criado, um espaço que pode refletir beleza, paz e uma harmonia de existência, uma estética espiritual. Cada espaço é um santuário. Eu me lembro. Baba me ensinou que "precisamos aprender a ver".

A estética aqui é mais do que uma filosofia ou teoria da arte e da beleza; é uma maneira de habitar o espaço, um lugar específico, uma maneira de olhar e de se tornar. A estética não é orgânica. Eu cresci em uma casa feia. Lá ninguém pensava na função da beleza ou refletia sobre o uso do espaço. Envoltos por coisas mortas, cujos espíritos tinham partido havia muito tempo, já que não eram mais necessários, aquela casa era tomada por um vazio profundo. As coisas daquela casa não estavam ali para serem olhadas, mas para serem possuídas — o espaço não estava ali para ser criado, mas para pertencer a alguém: uma violência antiestética. Cresci pensando sobre arte e beleza a partir de como existiam na nossa vida, na vida das pessoas negras pobres. Sem conhecer a linguagem apropriada, compreendi que o capitalismo avançado estava afetando nossa capacidade de ver, que o consumismo começou a tomar o lugar daquela condição do coração que nos convocava a ansiar pela beleza. Hoje, muitos de nós ansiamos apenas por coisas.

Em uma casa, aprendi o lugar da estética na vida de pessoas negras pobres do campo. Lá a lição que tive foi que devemos entender a beleza como uma força a ser produzida e imaginada. Os mais velhos nos transmitiram a ideia de que saímos da escravidão de modo a ocupar esse espaço livre, e que tínhamos que criar um mundo que renovasse o espírito, que o tornasse provedor de vida. Havia um sentido de história naquela casa. Na outra, a casa em que morei, a estética não tinha lugar. Lá o que tínhamos a aprender era a possuir coisas, e nunca sobre arte ou beleza. O reconhecimento dessas casas informou meu pensamento sobre estética: uma delas

cultivava e celebrava uma estética da existência, enraizada na ideia de que a carência material de modo algum poderia impedir alguém de olhar para o mundo criticamente, de reconhecer a beleza, ou de usá-la como uma força para reforçar o próprio bem-estar interno; a outra negava o poder do esteticismo abstrato. Morando naquela outra casa, na qual estávamos tão cientes da carência, tão atentos à materialidade, pude perceber na vida cotidiana o efeito devastador do capitalismo sobre os negros pobres, alimentando em nós o anseio por coisas que muitas vezes subordinavam nossa capacidade de reconhecer valor ou importância estética.

Apesar dessas condições, havia na tradicional comunidade negra racialmente segregada do sul uma preocupação com o "aprimoramento da raça" que promovia continuamente o reconhecimento da necessidade de expressão artística e produção cultural. A arte era vista como inerentemente voltada a cumprir uma função política. Seja o que fosse que os afro-americanos criassem na música, na dança, na poesia, na pintura, seria visto como uma forma de testemunho, pondo em xeque o pensamento racista que sugeria que as pessoas negras não eram plenamente humanas, que eram incivilizadas, e que isso seria demonstrado pela nossa incapacidade coletiva de criar uma "grande" arte. A ideologia supremacista branca insistia que as pessoas negras, por serem mais animais do que humanas, não dispunham de capacidade de sentir, de modo que não tinham como mobilizar as sensibilidades mais refinadas que proporcionavam um terreno fértil para a arte. Reagindo a tamanha desinformação, as pessoas negras do século XIX enfatizavam a importância da arte e da produção cultural, considerando-as as maneiras mais efetivas de fazer frente a tais alegações. Como muitos escravos africanos desterrados trouxeram para os Estados Unidos uma estética baseada na percepção de que a beleza, especialmente a beleza criada em um contexto coletivo, deveria ser um aspecto integrante da vida cotidiana, oferecendo subsídios para a sobrevivência e o desenvolvimento comunitário, essas ideias constituíram a base da estética afro-americana. A produção cultural e a expressão artística também eram formas de a população africana desterrada se conectar com o passado. Aquilo que foi

possível reter culturalmente na arte de matriz africana se manteve vivo bem depois de outras expressões terem se perdido ou serem esquecidas. Aquilo que foi possível reter, ainda que não fosse lembrado ou valorizado por razões políticas, seria evocado para fazer frente às alegações dos supremacistas brancos e das mentes negras colonizadas de que não restava nenhum vínculo vivo vital entre a cultura dos afro-americanos e as culturas da África. Esse legado estético histórico se mostrou tão poderoso que o capitalismo de consumo não foi capaz de acabar com a produção artística de comunidades negras de classe mais baixa.

Ainda que a casa em que morei fosse feia, era um lugar onde eu podia fazer arte, e de fato fiz. Pinteí, escrevi poesia. Apesar de ter sido um ambiente mais preocupado com a realidade prática do que com a arte, essas aspirações eram estimuladas. Em uma entrevista concedida à Callaloo, a pintora Lois Mailou Jones descreve o imenso apoio que recebeu de pessoas negras: "Bem, comecei a fazer arte bem cedo na minha vida. Sempre gostei de desenhar quando era criança. Eu amava as cores. Minha mãe e meu pai, percebendo que eu tinha talento, me davam giz de cera e lápis e papéis excelentes — e me encorajavam". Pais negros pobres viam a produção cultural artística como crucial para a luta contra o racismo, mas também percebiam a ligação entre a criação de arte e o prazer. A arte era necessária para trazer prazer e beleza para vidas difíceis, materialmente carentes. Ela permitia expressar as duras condições de pobreza e servidão. A arte também era uma maneira de se escapar do sofrimento. As igrejas negras protestantes chamavam a atenção para a parábola dos talentos, e o compromisso com a espiritualidade também significava valorizar os talentos e utilizá-los. Na nossa igreja, se alguém soubesse cantar ou tocar piano e não oferecesse esses talentos à comunidade, seria advertido.

As artes da performance — dança, música e teatro — eram os modos mais acessíveis para expressar a criatividade. Fazer e ouvir música negra, tanto secular quanto sagrada, era uma das formas de as pessoas negras desenvolverem uma estética. Não era uma estética documentada na escrita, mas ela de fato informava a produção cultural. Uma análise do papel dos "shows de talentos" em comunidades negras segregadas, que

era verdadeiramente a forma comunitária de apoiar e promover a produção cultural, traria à tona muito do lugar da estética na vida tradicional negra. Os "shows de talentos" eram tanto um lugar de exposição coletiva de arte quanto de desenvolvimento de critérios estéticos. Menciono essas informações para situar a preocupação afro-americana com a estética em um referencial histórico que mostra uma continuidade. Costuma-se supor que as pessoas negras começaram a se interessar por estética durante os anos 1960. Muitas vezes, as pessoas negras privilegiadas do século XIX e do início do século XX, assim como seus pares brancos, mostravam-se obcecadas com ideias do que seria uma "grande arte". Não por acaso, uma das dimensões importantes do movimento artístico negro que ficou mais conhecido como Renascimento do Harlem foi a defesa da valorização de formas populares. Como outros períodos de intensa preocupação da cultura afro-americana com as artes, o Renascimento do Harlem chamou a atenção para formas de expressão artística que estavam simplesmente desaparecendo porque não eram valorizadas no contexto de uma estética convencional focada na "grande arte". As elites intelectuais afro-americanas se apropriaram dessas formas, reformulando-as de maneiras adequadas a diferentes localizações. Certamente, o spiritual, tal como foi cantado por Paul Robeson em concertos na Europa, era um aspecto da cultura popular afro-americana evocado em um contexto muito distante dos pequenos e quentes cultos do sul, onde pessoas pobres negras se reuniam em êxtase religioso. A celebração das formas populares possibilitou que elas sobrevivessem e fossem mantidas como um legado a ser transmitido, mesmo quando alteradas e transformadas pela interação de diversas forças culturais.

A articulação consciente de uma "estética negra" tal como construída por artistas e críticos afro-americanos nos anos 1960 e início dos 1970 consistiu em forjar um elo inabalável entre produção artística e política revolucionária. Tratando da interconectividade entre arte e política no ensaio "Frida Kahlo e Tina Modotti", Laura Mulvey descreve a maneira como uma vanguarda artística



foi capaz de usar formas populares não como um meio de comunicação, mas como um meio de construção de um passado mítico cuja eficácia pudesse ser sentida no presente. Desse modo, as formas populares se harmonizavam com o ímpeto revolucionário de construção do passado mítico da nação.

Houve uma tendência semelhante na arte afro-americana, com pintores, escritores, músicos trabalhando para evocar imaginativamente a nacionalidade negra, uma terra natal, recriando laços com um passado africano e, ao mesmo tempo, evocando uma nação mítica nascida no exílio. Durante esse período, Larry Neal declarou que o Movimento das Artes Negras era "o braço cultural da revolução negra". A arte devia servir aos negros na luta pela libertação. Devia servir como apelo e inspiração para a resistência. Uma das principais vozes do movimento estético negro, Maulana Karenga, em Thesis on Black Cultural Nationalism [Tese sobre o

nacionalismo cultural negro], ensinou que a arte deveria ser funcional, coletiva e comprometida.

O movimento estético negro era basicamente essencialista. Caracterizado por uma inversão da dicotomia entre "nós" e "eles", trocou os sinais dos modos convencionais de pensar a alteridade de maneira que sugeriam que tudo que era negro era bom e tudo que era branco era ruim. Em sua introdução à antologia Black Fire [Fogo negro], Larry Neal definiu os termos do movimento, descartando o trabalho de artistas negros que não surgiam dentro do movimento black power:

Uma arte revolucionária está sendo expressa hoje. Chegaram ao fim a angústia e a falta de objetivos que acompanharam nossos grandes artistas dos anos 1940 e 1950 e que levaram a maioria deles à morte precoce, a se dissipar e desaparecer. Desorientados pelas

referências culturais brancas (os modelos que a cultura define para seus indivíduos) e a incongruência desses modelos em relação à realidade negra, homens como Bird foram levados a se autodestruírem voluntariamente. Não havia programa. E o modelo de realidade era incongruente. Era um modelo de realidade branca. Se Bird tivesse um modelo de realidade negra, as coisas poderiam ter sido diferentes.

[...] No caso de Bird, havia uma dicotomia entre sua genialidade e a sociedade. Mas ele não conseguiu encontrar o modelo adequado de existência, o que foi a parte trágica disso tudo.

As ligações entre o nacionalismo cultural negro e a política revolucionária levaram, em última instância, à subordinação da arte à política. Em vez de servir como um catalisador capaz de promover manifestações artísticas diversas, o Movimento das Artes Negras começou a ignorar todas as formas de produção cultural de afro-americanos que não obedecessem aos critérios do movimento. Muitas vezes, isso levava a juízos estéticos que não permitiam o reconhecimento da multiplicidade da experiência negra ou da complexidade da vida negra, como no caso da interpretação crítica que Neal faz do destino do músico de jazz Charlie Parker. Claramente, os problemas enfrentados por Parker não eram simplesmente preocupações estéticas e não poderiam ter sido resolvidos pela arte ou por teorias críticas sobre a natureza da produção artística negra. Ironicamente, em muitas de suas práticas estéticas, o Movimento das Artes Negras se baseou na ideia de que a arte popular, a produção cultural para as massas, não poderia ser complexa, abstrata ou diversa quanto a estilo, forma, conteúdo.

Apesar de suas limitações, o Movimento das Artes Negras trouxe uma crítica útil baseada no questionamento radical do

lugar e do significado da estética para a produção artística negra. A insistência do movimento quanto a toda arte ser política, quanto a uma dimensão ética ter de informar a produção cultural, bem como o estímulo a uma estética que não separasse os hábitos de existência da produção artística, foram importantes para os pensadores negros preocupados com estratégias de descolonização. Infelizmente, esses aspectos positivos do movimento estético negro deveriam ter levado à formação de um espaço crítico, no qual poderia ter havido uma discussão mais aberta sobre a relevância da produção cultural para a luta pela libertação negra. Ironicamente, embora o Movimento das Artes Negras insistisse que representava uma ruptura com tradições ocidentais brancas, grande parte de seu fundamento filosófico reinscreveu ideias dominantes sobre a relação entre arte e cultura de massa. O pressuposto de que o naturalismo ou realismo era mais acessível a um público de massa do que a abstração certamente não era uma posição revolucionária. Na verdade, os paradigmas de criação artística oferecidos pelo Movimento das Artes Negras eram bastante restritivos e enfraquecedores. Eles minaram a agência criativa de muitos artistas ao desprezar e desvalorizar seu trabalho por ser ou muito abstrato ou não abordar abertamente uma política radical. Tratando de posturas socialistas em relação à arte e à política em *Art and Revolution [Arte e revolução]*, John Berger sugere que a relação entre arte e propaganda política é muitas vezes objeto de confusão no contexto radical ou revolucionário. Com frequência, foi isso que se deu no Movimento das Artes Negras. Embora Berger seja receptivo ao truismo "de que todas as obras de arte exercem uma influência ideológica — mesmo as obras de artistas que não têm interesse fora do âmbito da arte", ele critica a ideia de que a simplicidade de forma ou de conteúdo promove necessariamente uma consciência política crítica ou leva ao desenvolvimento de uma arte revolucionária significativa. Suas palavras de prudência devem ser ouvidas por aqueles que gostariam de reviver uma estética negra prescritiva que limite a liberdade e restrinja o desenvolvimento artístico. Opondo-se a uma estética prescritiva, Berger diz:



Quando a experiência é “oferecida”, não se espera que seja transformada de algum modo. Sua apoteose deve ser instantânea e, por assim dizer, invisível. O processo artístico é um dado adquirido: permanece sempre exterior à experiência do espectador. Não é mais do que o veículo que é suprido para que a experiência seja posta de modo a chegar com segurança a uma espécie de terminal cultural.

Assim como o academicismo reduz o processo da arte a um aparato para artistas, ele o reduz também a um veículo para o espectador. Não há absolutamente e nenhuma dialética entre a experiência e a expressão, entre a experiência e as formulações a ela associadas.

O movimento estético negro foi uma articulação autoconsciente de muitos quanto a receios profundos de que o poder da arte residisse em seu potencial para transgredir fronteiras.

Muitos artistas afro-americanos se afastaram do nacionalismo cultural negro e assumiram uma postura retrógrada, a partir da qual sugeriam que não havia ligações entre arte e política, remetendo a noções ultrapassadas da arte como transcendente e pura para defender sua posição. Esse foi outro passo para trás. Não houve uma tentativa relevante de contrariar a estética negra com critérios conceituais para criar e avaliar a arte que reconhecessem seu conteúdo ideológico, ao mesmo tempo que permitissem noções expansivas de

liberdade artística. No geral, o impacto causado por esses dois movimentos, o da estética negra e o daqueles que se opunham a ela, sufocou a produção artística de afro-americanos em praticamente todos os meios, com exceção da música. Significativamente, os músicos de jazz de vanguarda, lidando com uma expressividade artística que exigia experimentação, resistiram a restrições dirigidas a seu trabalho, fossem elas impostas por um público branco dizendo que a obra deles não era música de fato, fosse um público negro buscando relações mais explícitas entre a música que faziam e a luta política.

Para reabrir o espaço criativo que boa parte do movimento estético negro fechou, parece fundamental que os envolvidos nas artes negras contemporâneas participem de uma discussão revitalizada sobre estética. As teorias críticas sobre a produção cultural, sobre a estética, continuam a confinar e restringir os artistas negros, e é inútil agir passivamente, evitando falar de estética. Sugerir, como Clyde Taylor faz em seu ensaio “We Don't Need Another Hero: Anti-Theses on Aesthetics” [Não precisamos de outro herói: antíteses sobre estética], que o fracasso da estética negra ou o desenvolvimento da teorização ocidental branca sobre o assunto devem negar toda a preocupação afro-americana com a questão é repetir mais uma vez um projeto essencialista que não possibilita nem promove o desenvolvimento artístico. Um discurso afro-americano sobre estética não precisa começar com tradições ocidentais brancas nem ser prescritivo. A descolonização cultural não acontece apenas com o repúdio de tudo o que parece manter conexão com a cultura colonizadora. É realmente importante pormos em xeque a noção de que a cultura ocidental branca é “o” local onde surgiu uma discussão sobre estética, como Taylor sugere; ela é apenas um deles.

Os afro-americanos progressistas preocupados com o futuro de nossa produção cultural buscam conceitualizar criticamente uma estética radical que não negue o poderoso lugar da teoria como força capaz de estabelecer critérios de julgamento estético e como base vital para ajudar a tornar certas obras possíveis, particularmente obras expressivas, transgressoras e opositivas. Os

comentários de Hal Foster sobre a importância de uma antiestética no ensaio “Postmodernism: A Preface” [Pós-modernismo: um prefácio] apresentam um paradigma útil que os afro-americanos podem empregar para questionar perspectivas modernistas de estética sem negar o discurso sobre a Estética. Foster propõe esse paradigma para questionar criticamente “a ideia de que a experiência estética existe à parte, sem ‘propósito’, para além da história, ou de que a arte é hoje capaz de afetar um mundo ao mesmo tempo (inter) subjetivo, concreto e universal — uma totalidade simbólica”. Assumindo a posição de que uma antiestética “indica uma prática de natureza interdisciplinar, que é sensível a formas culturais engajadas em uma política (por exemplo, a arte feminista) ou enraizadas em um vernáculo — isto é, a formas que negam a ideia de um domínio estético privilegiado”, Foster mostra a possibilidade de que obras de grupos marginalizados tenham maior público e impacto. Trabalhando a partir de uma base na qual a diferença e a alteridade são reconhecidas como forças que intervêm na teorização ocidental sobre estética de modo a reformular e transformar a discussão, os afro-americanos são habilitados a romper com velhas formas de ver a realidade, que sugerem que há apenas um público para o nosso trabalho, e apenas uma medida estética do seu valor. Com um afastamento do nacionalismo cultural estreito, deixa-se também de lado os pressupostos racistas de que as produções culturais das pessoas negras só podem ter importância e significado “autênticos” para um público negro.

Os artistas negros preocupados em produzir um trabalho que incorpore e reflita uma política libertadora sabem que a intervenção crítica e o questionamento das estruturas repressivas e dominantes existentes são parte importante de qualquer processo de descolonização. Críticos afro-americanos e/ou artistas que falam sobre nossa necessidade de engajamento em um diálogo contínuo com os discursos dominantes sempre correm o risco de ser desprezados sob acusação de assimilacionismo. Há uma grande diferença entre um envolvimento com a cultura branca que busque desconstruir, desmistificar, desafiar e transformar, e gestos de colaboração e cumplicidade. Não há como participar de um diálogo que seja a

marca da liberdade e da agência crítica se deixarmos de lado todo o trabalho que vem das tradições ocidentais brancas. O pressuposto de que a crise dos afro-americanos deve ou pode ser abordada apenas por nós também deve ser questionado. Muito do que ameaça nosso bem-estar coletivo é produto de estruturas dominantes. O racismo é uma questão tanto branca quanto negra.

O engajamento intelectual contemporâneo com questões de “alteridade e diferença” manifestado na crítica literária, nos estudos culturais, na teoria feminista e nos estudos negros indica que há cada vez mais trabalhos capazes de oferecer e promover diálogos e debates críticos além das fronteiras de classe, raça e gênero. Essas circunstâncias, junto a um foco no pluralismo no âmbito da política social e pública, têm criado uma atmosfera cultural na qual é possível questionar a ideia de que diferença é sinônimo de carência e privação, e ao mesmo tempo exigir uma reflexão crítica sobre a estética. Fazer uma análise retrospectiva do impacto repressor que uma estética negra prescritiva teve sobre a produção cultural negra deveria servir como alerta para os afro-americanos. Não existe paradigma crítico único de avaliação do trabalho artístico. Em parte, uma estética radical reconhece que estamos constantemente mudando de posição e localização, que nossas necessidades e preocupações variam, que essas diversas direções devem corresponder a mudanças no pensamento crítico. Uma estética limitadora estreita nas comunidades negras tende a marginalizar manifestações inovadoras na arte negra. Obras assim muitas vezes recebem pouca ou nenhuma atenção. Sempre que nós, artistas negros, trabalhamos de maneira transgressora, somos vistos como suspeitos pelo nosso grupo e pela cultura dominante. Repensar princípios estéticos pode ajudar a desenvolver um ponto de vista crítico que promova e incentive modos variados de produção artística e cultural.

Como artista e crítica, tenho fascínio por uma estética radical que busque revelar e restabelecer ligações entre a arte e a política revolucionária, particularmente no que diz respeito à luta pela libertação negra, oferecendo ao mesmo tempo uma ampla base crítica de avaliação estética. Uma preocupação com a situação contemporânea das pessoas negras me faz



questionar meu trabalho, refletindo sobre se ele funciona como uma força capaz de promover o desenvolvimento da consciência crítica e do movimento de resistência. Continuo apaixonadamente comprometida com uma estética que enfoque o propósito e a função da beleza, do talento artístico na vida cotidiana, especialmente na vida das pessoas pobres, que procure explorar e celebrar a conexão entre nossa capacidade de engajamento na resistência crítica e nossa capacidade de experimentar prazer e beleza. Quero produzir uma obra que compartilhe com o público, particularmente com grupos oprimidos e marginalizados, o sentido de agência e empoderamento que a criação artística proporciona. Quero compartilhar a herança estética que me foi transmitida por minha avó e por gerações de ancestrais negros, cujos modos de pensar sobre esse assunto se desenvolveram em escala global na diáspora africana, informados pela experiência do exílio e da dominação. Quero reiterar a mensagem de que "precisamos aprender a ver". Ver, significa aqui, em termos metafísicos, uma intensificação da percepção e da compreensão, a intensificação da capacidade de experimentar a realidade por meio do domínio dos sentidos.

Relembrando as casas da minha infância, vejo que minha preocupação com a estética foi profundamente marcada por mulheres negras que estavam forjando uma estética da existência, lutando para passar para os filhos uma visão de mundo baseada na resistência, trabalhando com o espaço de modo a torná-lo habitável. Baba, minha avó, não sabia ler nem escrever. Ela não herdou seus interesses contemplativos pela estética de uma tradição literária ocidental branca. Ela foi pobre a vida toda. A memória dela é um desafio para os intelectuais, especialmente os de esquerda, que pressupõem que a capacidade de pensar criticamente, em conceitos abstratos, de ter uma perspectiva teórica, decorre de um privilégio de classe e educacional. Deve-se lembrar reiteradamente aos intelectuais contemporâneos comprometidos com uma política progressista que a capacidade de nomear algo (particularmente em termos como estética, pós-modernismo, desconstrução) não é sinônimo de criar ou possuir a condição ou as circunstâncias às quais tais termos se referem.

Muitas pessoas negras de classe mais baixa

que não conhecem a linguagem acadêmica teórica convencional têm reflexões críticas sobre estética. É raro vermos livros que documentem a riqueza de seus pensamentos. Também é raro vermos artistas afro-americanos inovadores que documentem o próprio processo, seu pensamento crítico sobre a questão da estética. É necessário e essencial que existam relatos das teorias que informam a obra desses artistas; daí a minha preocupação em resistir a qualquer ponto de vista que desvalorize esse projeto crítico. Certamente, muitas das perspectivas críticas revolucionárias e visionárias sobre a música, inerentes à estética opositiva de John Coltrane e à sua produção cultural, nunca serão compartilhadas, porque não foram plenamente documentadas. Essa perda trágica retarda o desenvolvimento de trabalhos com reflexões de afro-americanos sobre a questão da estética que esteja ligada ao empoderamento político. Não devemos passar ao largo da maneira como a estética serve de base para perspectivas emergentes. A estética, para alguns de nós, é um espaço crítico que inspira e estimula o fazer artístico. Há diferentes maneiras de interpretarmos e habitarmos esse espaço.

Como mulher negra adulta, sendo recebida como convidada na casa de minha mãe, explico que o minimalismo é a marca da minha paisagem interna, que não posso viver em um espaço cheio demais de coisas. A casa da minha avó é habitada apenas por fantasmas e não é mais capaz de me abrigar ou me salvar. Declaro corajosamente que sou minimalista. Minhas irmãs repetem essa palavra com um tipo de alegria que nos faz rir, enquanto celebramos juntas o modo particular como a linguagem e o "significado" das palavras transformam quando saem do espaço hierárquico que habitam em certos locais (o ambiente predominantemente branco da universidade) e chegam às bocas da cultura e do discurso vernacular, à negritude das classes mais baixas, às comunidades segregadas nas quais o analfabetismo é tão presente. Quem saberá o que pode acontecer com a palavra "minimalista"? Quem saberá falar de como ela será transformada, reformada pelo patoá denso da nossa língua negra do sul? Não há como registrar essa experiência por escrito. Mesmo que eu tente descrevê-la, não serei capaz de transmitir o modo como é vívida.

Uma das minhas cinco irmãs quer saber como comecei a pensar nessas coisas, nas casas e no espaço. Ela não se lembra de ter tido longas conversas com Baba. Lembra da casa em que morou como um lugar feio, cheio de objetos. Minhas lembranças a fascinam. Ela me escuta admirada quando descrevo as sombras na casa de Baba e o que elas significam para mim, a maneira como a lua entrava pela janela no andar de cima, criando para mim novas formas de enxergar a escuridão e a luz. Depois de ler o ensaio "In Praise of Shadows" [Elogio às sombras], de Tanizaki, sobre a questão da estética, digo a essa irmã em uma conversa tarde da noite que estou aprendendo a pensar sobre a negritude de uma nova maneira. Tanizaki fala de ver a beleza na escuridão e compartilha a seguinte percepção: "A qualidade que chamamos de beleza, no entanto, deve sempre partir das realidades da vida, e nossos ancestrais, forçados a morar em quartos escuros, descobriram a beleza nas sombras, para finalmente conduzir as sombras à beleza". Minha irmã tem a pele mais escura que a minha. Pensamos sobre a nossa pele como um quarto escuro, um lugar de sombras. Muitas vezes falamos de colorismo e das maneiras como o racismo criou uma estética que nos fere, um modo doloroso de pensar sobre a beleza. Nas sombras da madrugada, falamos sobre a necessidade de ver a escuridão de maneira diferente, de falar sobre isso de uma maneira nova. Nesse espaço de sombras, ansiamos por uma estética da negritude — estranha e opositiva.

Learning from the future

*Aprendendo com o futuro**

& Body A

FERNANDO ZUGNO ENTREVISTA COLETTE SADLER
FOTO: LEARNING FROM THE FUTURE / ©ARNE SCHMITT

*Colette Sadler (Glasgow*1974)*

Iniciou em Ballet Clássico, seguido de BA (Hons) na Laban Centre, Londres. Membro da Transitions Dance Company 95, trabalhou como dançarina para coreógrafos, como Liz Aggiss, Jeremy James Vicente Saez, entre outros. Em 2002, iniciou na Stammer Productions em Glasgow para apoiar sua produção artística nos campos da coreografia, performance e curadoria. Desde 2006, os trabalhos de dança de Sadler vêm sendo apresentados internacionalmente em inúmeros contextos para dança e artes visuais, incluindo Performatik Festival Kaai theatre Bruxelas, ImpulsTanz Viena, South Bank Centre Londres, TRAMWAY, Centraal Museum Utrecht, Nottingham Contemporary (ao lado do British Art Show) Les Lattitudes Contemporains France, Dusseldorf Visual Arts Quadriennale e South Bank Centre London, entre outros. Em 2016, fez a curadoria do simpósio de arte multidisciplinar intitulado "Fictional Matters", no Centre of Contemporary Art Glasgow. Uma segunda edição de "Present futures" aconteceu em 2019 na SophienSaele Berlin, como parte do Dance International Glasgow. Participou do British Council Showcase, em agosto de 2019, com seus trabalhos Learning From The Future (Aprendendo com o futuro, em tradução livre) e RITUALIA. Recentemente trabalhou em FUTURELAND para a diretora Lola Arias, no Maxim Gorki Theatre Berlin.

FERNANDO: Colette, tu tens uma profunda pesquisa em cima de corpos futuros/ ciborgues/ essa mistura de humano e máquina, explorando coreograficamente o trabalho corporal para discutir essas questões. Esses assuntos também têm feito parte das minhas pesquisa para provocar discussões durante o Porto Alegre em Cena. Quando vi Learning from the future, fiquei entusiasmado em perceber esse diálogo entre teu trabalho e o festival, da mesma forma que a exposição Body A. A própria estética futurista, minimal e precisa me instigaram visualmente, especialmente pela conexão entre os movimentos do corpo com a luz e o som.

COLETTE: Eu comecei com LFTE em 2016. Tenho me interessado em conectar uma dramaturgia física com ideias conceituais. Por anos busquei ideias para expandir o corpo alien ou a monstruosidade da alteridade, procurando maneiras de representar e coreografar estes corpos. Então, em 2016 e 2017, comecei uma nova fase de pesquisa olhando para esse futuro dos corpos. Para mim, conectar com esse corpo sify foi uma forma de reinventar ou reimaginar o que o corpo poderia ou possa se tornar. Então, em LFTE, eu inventei um corpo protótipo, cujo nome é Body A. E só há uma espécie desse corpo, ou seja: ele não é social e não vive em comunidade, então a pergunta é: qual o objetivo desse corpo? Na peça, a gente encontra o corpo em um país de sonho, etéreo, com uma paisagem abstrata. O figurino é um elemento que vem de uma ideia modernista do que é o ciborgue. Dessa forma, o corpo reenquadra a ideia de tecnologia e testa limites

sobre a relação entre humano e não-humano, entre corpo e dados/informação – dizendo de outra forma, é um corpo singular, processando essa informação nessa paisagem a qual está inserido. Quando a personagem finalmente desaparece, implode por causa da quantidade de informações que ela processa. O movimento é constantemente ralentado e rebobinado a fim de que a gente use essa tecnologia para a câmera de vídeo captar essa artificialidade. Eu me interessei muito pela artificialidade como um modo de reinventar o mundo na arte ou criar novas narrativas possíveis.

Em Body A, a gente entra nessa ideia do protótipo de corpo que, de alguma forma, criou uma versão de humano, como algum tipo de übermensch (super-humano)¹, já que é uma versão instalada do humano como um guerreiro espiritual. Esse corpo carrega alguns conceitos que me interessam, outras temáticas mais amplas, como ecologia e futuro digital, por exemplo.

Comecei a desenvolver o LFTE, na verdade, com Body A, quando trabalhei com a talentosíssima dançarina Leah Marojevic. Foi muito interessante trabalhar com ela, porque ela trouxe possibilidades extremas para esse corpo, para o que ele poderia fazer. Nós conversamos sobre construir uma antropologia para Body A, ou seja, como ela move sua cabeça, os seus olhos... Esse corpo absorvendo informações ou viajando através de um movimento sobre o corpo humano, entendendo os

aspectos do não-humano. E, com a videoinstalação que faz parte da performance, queríamos um performer não-humano. Um algoritmo ficcional, que habitasse o espaço com a Body A. Ambos são tipos de Body A's. Talvez a videoarte seja o future future body (corpo futuro futuro), quando o corpo humano não for mais necessário em algum tipo de inteligência artificial.

F: Quando a gente estava conversando sobre teu trabalho na programação do Porto Alegre em Cena, surpreendentemente tu trouxeste os textos da bióloga e pesquisadora americana Donna Haraway, com quem eu já estava em contato e que colaborou com esta primeira edição da Corpo Futuro, com dois de seus textos: trechos do clássico “Manifesto Ciborgue”²; e um texto novo, chamado “Capitolocene”, cuja tradução foi feita especialmente para esta publicação de Corpo Futuro, por Alexandre Salvaterra.

C: Em 2019, eu fiz a curadoria do festival intitulado Future Bodies (Corpos Futuros), aqui em Berlim, e nós tivemos um painel de discussões sobre os escritos de Donna Haraway com foco nos emaranhados entre humanos e não humanos: ecologia, tecnologia, etc.

Para LFTE, não houve uma influência direta em mim, porém, mais adiante, quando descobri seu trabalho e li o “Manifesto Ciborgue”, percebi a evidente ressonância dessa pesquisa em LFTE, aliada à noção de corpo e feminismo e dessa interface entre corpo e máquina.

¹ O conceito de super-humano aqui referido é de Friedrich Nietzsche, que defendia a ideia dos humanos se convencerem que são criadores dos seus próprios valores, perceberem que são livres para escolher quaisquer valores que os interesse, desatados da moralidade, livres para viver plenamente e se realizar. Um ser humano que desenvolve, assim, seu potencial máximo torna-se uma espécie de super-humano.

² Tradução de Tomaz Tadeu, e publicado pela editora Autêntica.



Lembro também que, à época da produção de LFTF, eu comecei a ler *How we became posthumans*³, de N. Katherine Hayles, outro clássico que fala sobre as vantagens e desvantagens do humano versus máquina e de corpos cibernéticos. Essa perspectiva da corporificação trazida na obra é uma questão de extremo interesse pra mim, pois a dança tem intrínseca relação com o verbo “corporificar”.

Na pesquisa, uma das áreas que tenho mais interesse é como traduzir ou dar experiências de corporificação (ou respostas a percepções adequadas) para algoritmos e para robóticas que não têm ideia de como ser um corpo. O não-humano possui a qualidade da aleatoriedade, do algoritmo e de como podemos realmente viver juntos. E essa é a mais ampla pergunta que encontramos em Haraway: como se ama e se conhece nessa situação de ser um corpo humano, um corpo virtual – e, conseqüentemente, como se vive com algoritmos que fazem escolhas por nós. É importante ressaltar que essas questões não são uma pesquisa de futuro – olhamos para o mundo onde estamos agora. Agora, em particular, analisando esse futuro incerto de um mundo pandêmico. Então, para mim, é sobre a corporificação e a experiência das mudanças relacionadas à tecnologia e como nos tornamos outros humanos, ou seja, como isso nos modifica. E isso nos modificou muito.

F: E qual é o papel da arte em tudo isso?

C: Pessoalmente, a arte é um canal para a subjetividade das minhas experiências, muito conectada ao que eu vejo ao meu redor, ao tempo em que eu vivo. Também é a forma de reinventar o mundo dentro de si – uma importante função da arte.

A arte pode mudar a maneira como as pessoas pensam, mas ela também pode ser algo belo. Pode ser alegre. Eu andei lendo no google statistics que, nesse momento, o trabalho do artista tem zero importância, todavia acredito que é na arte que podemos refletir sobre o significado da existência, então é muito importante continuar fazendo arte, criando eventos que coloquem diferentes artistas juntos ao público, refletindo sobre diferentes assuntos que estão conectados nesse momento.

Sobre a capacidade de se reinventar e adaptar nossos trabalhos para esse momento de isolamento em que teatros e galerias estão fechado/as, eu tenho certeza de que a gente pode se adaptar, mas a gente realmente quer? Eu estava pesquisando para meu último trabalho *Temporary Store*⁴ – que é uma extensão de LFTF com outro desenvolvimento da ideia de coreografia, semelhante ao algoritmo ou à inteligência artificial – sobre os conceitos do virtual e, nesta área, podemos encontrar o trabalho de diferentes filósofos, de Deleuze a Zizek, e aí em diante. Dizendo de outra forma, a noção de virtual é um conceito que pré-existe ao que estamos vivendo agora, com a COVID-19. Como podemos visitar

uma entidade virtual invisível? Como podemos trazer algo do invisível pro visível? O que é o virtual no novo espaço?

F: Tu relacionas teu trabalho ao feminismo e/ou a aspectos do pós-gênero?

C: Relaciono nesse novo trabalho que mencionei, *Temporary Store*, que é uma corporação virtual biotecnológica, denominada *Vessels Inc.*, que fabricou dois protótipos de corpos: masculino e feminino. Porém, estamos falando em corpos sem gênero ou pós-gênero ou pós-sexo, no sentido de que não é sobre o sexo, mas sim sobre protótipos das espécies “homem” e “mulher”. Sobre LFTF, depois que mostramos em Edimburgo, foi muito interessante que muitas pessoas perceberam ser um trabalho elaborado por uma mulher e com uma performer mulher. E, como sempre me interessei, apareceu muita na pesquisa a pergunta de androgenidade. Acredito que, de alguma forma, há um sentimento de que o futuro é feminino. O fato de que *Body A* é essa figura potente, e o corpo da mulher dançando é muito forte, é impressionante. Então, ela garante a guerreira feminina, mas não como uma figura feminina e não de forma sexual. É só o corpo da mulher sendo potente, pois essa possibilidade existe naturalmente. Resumindo, eu não estou trazendo fontes feministas, mas eu sinto que, como uma mulher trabalhando com arte, a resposta é sim.



³ Como nos tornamos pós humanos, em tradução livre.

⁴ Loja temporária, em tradução livre.

CAPITALOCENO E CHTHULUCENO

CONTRIBUIÇÃO DE DONNA HARAWAY PARA O POSTHUMAN GLOSSARY, ED. ROSI BRAIDOTTI E MARIA HLAVAJOVA.
TRADUÇÃO DE ALEXANDRE SALVATERRA.

Não somos pós-humanos; somos fertilizante composto. Não somos homo; somos húmus. Somos terranos; somos terráqueos; somos muitos; somos indeterminados. Sangramos uns nos outros em uma extravagância caótica e fluida. Comemos nossas próprias caudas de serpente em espirais sim-poiéticas para gerar continuidades polimórficas, estamos enredados com o ouroboros de mundos inferiores entrelaçados e diversos. Somos ctônicos, da terra e para ela, de tempos inacabados e para eles. Vivemos e morremos em suas ruínas. Cavamos túneis nas ruínas a fim de germinarmos nas fendas. Ainda podemos ser ressurgentes. Talvez ainda haja tempo. A compostagem é tão quente!¹

Os ultrajes merecedores de nomes como Antropoceno ou Capitaloceno se referem a seres humanos situados histórica e sócio-ecologicamente (e não à humanidade o tempo todo e em toda a parte) destruindo lugares e tempos de refúgio para as pessoas e outras

criaturas. O Antropoceno e o Capitaloceno designam a morte dupla, a morte das condições de continuidade.² Esses são nomes adequadamente feios para teias de processos sistêmicos com poder destrutivo sem precedentes. Suas consequências, suas materialidades, já estão gravadas nas rochas, areias, águas e carne dos terrenos, em assinaturas químicas e nucleares, em gases que armazenam calor, em mares ácidos e quentes. O Capitaloceno é uma daquelas palavras necessárias, mas insuficientes, que saltam em nossas bocas ainda que não solicitadas. Infeliz com o falso e arrogante universalismo humanista do Antropoceno, comecei a dar palestras sobre o extrativismo e o extincionismo do Capitaloceno (e do Plantationceno, aquele nome para os processos de geração de riqueza por meio da simplificação radical, arraigada nos transportes globais de pessoas, plantas, animais e micróbios; assim como na escravidão, no colonialismo, no familismo

hetero-normativo, no racismo e em outros sistemas de produção e reprodução forçados, todos os quais tornaram as grandes acelerações do Capitaloceno possíveis).³ Mas ninguém inventa termos como Capitaloceno do nada – observe quantas pessoas propuseram termos importantes ao mesmo tempo. Ansiamos por nomes que designem uma condição compartilhada, intolerável e absolutamente desnecessária. A desordem estabelecida não é necessária; quantas vezes e de quantas maneiras teremos de aprender a notar esse fato? “Meu” Capitaloceno não somente era parte de uma “cama de gato” de invenções – como sempre –, como Jason Moore já havia desenvolvido argumentos convincentes com os quais podemos pensar. O próprio Moore ouviu o termo “Capitaloceno” em 2009 em um seminário em Lund, na Suécia; quando o então estudante da graduação Andreas Malm o propôs. Em uma conjuntura histórica u r g e n t e , palavras-com-as-quais-pode

mos-pensar surgem imediatamente em muitos caldeirões borbulhantes, pois todos sentimos a necessidade de teóricos da conspiração melhores para coletar as coisas que saltam a nossos olhos.⁴ Contudo, o Antropoceno ou o Capitaloceno talvez sejam realmente mais eventos-limites do que épocas, como a fronteira K-Pg entre o Cretáceo e o Paleogeno.⁵ O Antropoceno e o Capitaloceno marcam severas descontinuidades, o que viria depois não seria como o que veio antes. A escala de destruição que arrasou o Antropoceno no Capitaloceno tem consequências. Não haverá status quo ante. As perdas são reais e contínuas. O luto é necessário e duro, mas sempre será; o limite que configura o Antropoceno/Capitaloceno significa muitas coisas, inclusive que a imensa destruição irreversível e de surgimento desigual realmente está em curso, não somente para cerca de 11 bilhões de pessoas que estarão na terra no caso do século XXI, mas também

para uma variedade de outras criaturas. (O número incompreensível, mas conservador, de aproximadamente 11 bilhões de pessoas somente se manterá se as atuais taxas de natalidade de bebês humanos no mundo se mantiverem baixas; se elas aumentarem novamente, todas as apostas estarão encerradas. As feministas antirracistas e anti-imperialistas pararam de falar no assunto; uma vergonha para nós mulheres). A beira da extinção não é somente uma metáfora; o colapso de sistemas não é um filme de suspense. Pergunte a um refugiado de qualquer espécie. Nossa função é tornar o Antropoceno e o Capitaloceno os mais breves e finos possíveis, bem como cultivá-los juntos em épocas de todas as maneiras imagináveis que virão e que podem recuperar o refúgio.⁶

Neste exato momento, a terra está cheia de refugiados – humanos e não-humanos – sem refúgio.

“Chthuluceno” é uma palavra singela. Ela é um composto

de dois radicais gregos (kthôn e kainos) que juntos denominam um tipo de lugar-tempo para se aprender a lidar com o problema de viver e morrer e em responsabilidade/resposta-habilidade em uma terra danificada. Kainos significa agora, uma época de inícios, uma época de continuidade, de frescor. Nada no kainos deve significar passados, presentes ou futuros convencionais. Os tempos espessos têm muitos formatos; as setas se embarçam, se dobram em si próprias, proliferam e se desviam. Além de tudo isso, não há nada em momentos de recomeço que insista em ser necessário arrasar com o que havia antes, ou mesmo devastar o que está por vir. Kainos pode ser cheio de heranças, lembranças; bem como ser cheio de chegadas, de cuidar daquilo que talvez ainda seja, bem como de perceber o que ainda é. Ressonando em sua complexidade simpoiética, o kainos arranca os fios de uma presença contínua, espessa, com hifas fibrosas infundindo todos os tipos de temporalidades e materialidades.

Os ctônicos são seres da terra, ao mesmo tempo antigos e recém gerados. Os ctônicos são repletos de

tentáculos, antenas, dígitos, fios grossos, chicotes, pernas de aranha e cabelo muito desgrenhado. Os ctônicos fazem travessuras em húmus repletos de criaturas, mas têm pouca paciência para o anthropos que contempla o céu. Os ctônicos são monstros no melhor sentido – eles demonstram e desempenham o significado material dos processos e das criaturas da terra. Eles também demonstram e causam consequências. Os ctônicos não são seguros; eles não se apegam às ideologias; eles não pertencem a ninguém; eles se contorcem e regozijam com múltiplas formas e nomes em todos os ares, águas e lugares da terra. Eles fazem e desfazem; eles são feitos e desfeitos. Eles são quem são; eles são o que são. Eles não combinam muito como o “eu”; eles são sim-poiéticos, e não auto-poiéticos. Não é de surpreender que os grandes monoteísmos do mundo, tanto em suas roupagens religiosas como nas seculares, tentem repetidamente exterminar os ctônicos. Os escândalos temporais chamados Antropoceno e Capitaloceno são a última e mais perigosa dessas forças exterminadoras, dessas singularidades que distribuem uma morte dupla.

Viver-com e morrer-com cada um de maneira potente no Chthuluceno pode ser uma resposta violenta aos ditames tanto do Anthropos como do Capital nos tempos exterminacionistas dos Modernos. No entanto, os ctônicos não estão mortos, eles se contorcem e se arrastam dentro de toda a terra. Assim como a Medusa, eles são mortais e estão em movimento. Assim como os polvos, as lulas e as sépias valorizadas na Grécia do século V a.C., os ctônicos são criaturas de aporia. Eles expõem a mais sombria e tinta noite; eles são artesões do disfarce; eles são incansavelmente polimórficos; eles se emaranham no mundo em seus inúmeros tentáculos cheios de ventosas e dotados de ferrões.⁷ Os ctônicos são as aranhas dos mares; eles são predadores; eles não são exterminadores.

Precisamos de um nome para as forças e os poderes sim-ctônicos contínuos, das quais as pessoas, são parte, como húmus, dentro dos quais a continuidade está em jogo. A continuidade não é futurismo; a continuidade é cheia de encadeamentos, desencadeamentos e surpresas. Talvez – mas apenas talvez – e somente com o forte comprometimento e

trabalho colaborativo com outros terráqueos será possível o florescimento de combinações multiespécies que incluem os humanos. Estou chamando isso de Chthuluceno – o passado, o presente e o porvir. Estes espaços-tempos reais e possíveis não receberam o nome do pesadelo-racista e misógino do monstro Chthulu (note a diferença na ortografia), do escritor de ficção científica H.P. Lovecraft, e sim dos diversos poderes e forças tentaculares de toda a terra e das coisas recolhidas com nomes como Naga, Gaia, Tangarua (que emerge da plenitude aquática de Papa), Terra, Haniyasu-hime, Mulher-Aranha, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, A'akuluujusi e muitas outras. “Meu” Chthuluceno, ainda que sobrecarregado com seus problemáticos tentáculos gregos, emaranha-se com uma miríade de temporalidades e espacialidades e uma miríade de entidades em arranjos intra-ativos, incluindo mais-que-humanos, outros-que-não-humanos, desumanos e humanos-como-húmus. Mesmo representados num texto em inglês americano como este, Naga, Gaia, Tangarua, Medusa, Mulher-Aranha, e todos os seus parentes são alguns dos

diversos milhares de nomes próprios para uma linhagem de ficção científica que Lovecraft não poderia ter imaginado ou abarcado – ou seja, teias de fabulação especulativa, feminismo especulativo, ficção científica e fatos científicos até então.⁸

Precisamos de palavras feias como Antropoceno e Capitaloceno para fazermos críticas necessárias; precisamos daqueles serpenteantes anônimos/com-mil-nomes para viver e morrer de verdade como terráqueos. Faz diferença quais estórias contam estórias, quais conceitos contam conceitos. Matemática, visual e narrativamente é importante pensar que figuras figuram figuras, que sistemas sistematizam sistemas.⁹

¹ Sticker feito pelos artistas Beth Stephens e Annie Sprinkle, com a colaboração de Kern Toy Design: www.sexecology.org.

² “Double death” é de Rose, Deborah Bird. “What if the Angel of History Were a Dog?” *Cultural Studies Review* 12, 1, 2006, pp. 67–78.

³ Will Steffen, Wendy Broadgate, Lisa Deutsch, Owen Gaffney e Cornelia Ludwig. “The Trajectory of the Anthropocene: the Great Acceleration”, *The Anthropocene Review* 2, 1, abril de 2015, pp. 81–98. A noção muito útil da grande aceleração para datar a coisa feia que chamamos de Antropoceno remonta a 2004, em uma tentativa de descrever de modo gráfico as curvas de crescimento dos sistemas naturais e sociais de 1750 até o momento presente. Assim como todos os agregados globais do tipo, os dados mascaram desigualdades vastas e diversas e também ameaçam mistificar os processos técnico-naturais simpoiéticos da elaboração de tais dados, bem como da geração de tais desigualdades e homogeneizações ontológicas. Ainda assim, os impressionantes pontos de inflexão compartilhados por volta de 1950 de tantas curvas de crescimento exponencial heterogêneas (população humana, extinção de espécies, uso do papel, emissões de carbono, extração de metais, produção industrial de animais, migrações humanas forçadas e livres, etc.) clamam pelas análises historicamente situadas dos processos palmados, e não por apelos entelizados à matemática das curvas de crescimento exponencial, como se essas descrevessem leis naturais e as direções de tempo necessárias.

⁴ Para sua primeira defesa amplamente divulgada do Capitaloceno, veja Moore, Jason. “Anthropocene, Capitaloceno, and the Myth of Industrialization”, 16 de junho de 2013. <https://jasonwmoore.wordpress.com/2013/06/16/anthropocene-capitaloceno-the-myth-of-industrialization/>. Acessado em 7 de agosto de 2015. Veja Moore, Jason. *Capitalism and the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. Londres, Verso, 2015.

⁵ Scott Gilbert destacou que o Antropoceno (e o Plantationceno) deve ser considerado um evento-limite, como a fronteira K-Pg, e não uma época. Veja Haraway, Donna; Noboru Ishikawa; Gilbert, Scott F.; Olwig, Kenneth; Tsing, Anna L.; e Bubandt, Nils. “Anthropologists Are Talking – about the Anthropocene”, *Ethnos*, pp. 6–7. DOI:10.1080/00141844.2015.1105838, 5 de novembro de 2015. Pelo que sei, o termo Plantationceno surgiu pela primeira vez nessa conversa (p. 22).

⁶ Refúgio e ressurgência são trabalhados em Tsing, Anna. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 2015.

Bibliografia

Detienne, Marcel e Vernant, Jean-Pierre. *Les ruses d'intelligence: la Métis des grecs*. Paris, Flammarion et Cie, 1974.

Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthuluceno*. Durham, NC, Duke University Press, a ser publicado no outono de 2016.

Haraway, Donna; Noboru Ishikawa; Gilbert, Scott F.; Olwig, Kenneth; Tsing, Anna L.; e Bubandt, Nils. “Anthropologists Are Talking – about the Anthropocene”, *Ethnos*, pp. 6–7. DOI:10.1080/00141844.2015.1105838, 5 de novembro de 2015.

Moore, Jason. *Anthropocene, Capitaloceno, and the Myth of Industrialization*. 16 de junho de 2013. <https://jasonwmoore.wordpress.com/2013/06/16/anthropocene-capitaloceno-the-myth-of-industrialization/>. Accessed Aug. 7, 2015.

Moore, Jason. *Capitalism and the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. Londres, Verso, 2015.

Rose, Deborah Bird. “What if the Angel of History Were a Dog?” *Cultural Studies Review* 12, 1, pp. 67–78, 2006.

Steffen, Will; Broadgate, Wendy; Deutsch, Lisa; Gaffney, Owen; e Ludwig, Cornelia. “The Trajectory of the Anthropocene: the Great Acceleration”, *The Anthropocene Review* 2, 1, pp. 81–98, abril de 2015.

Tsing, Anna. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 2015.

⁷ Detienne, Marcel e Vernant, Jean-Pierre. *Les ruses d'intelligence: la Métis des grecs*. Paris, Flammarion et Cie, 1974. A deusa titânica Métis é de uma época anterior e mais enredada do que a de Zeus e seus irmãos. Apesar dos esforços para inseri-la em genealogias olímpicas, casando-a com Zeus – em minhas estórias do Chthuluceno, Métis se mantém fiel a seus parentes tentaculares que estão por toda a terra.

⁸ “Os Mil Nomes de Gaia/The Thousand Names Of Gaia” foi uma conferência internacional organizada por Eduardo Viveiros de Castro, Deborah Danowski e seus colaboradores em setembro de 2014, no Rio de Janeiro. Veja Haraway “Entrevista” pelo Skype em 21 de agosto de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=1x0oxUHCiAB>. Para ver todos os vídeos sobre The Thousand Names of Gaia/Os Mil Nomes de Gaia, consulte <https://www.youtube.com/c/osmilnombresdegala/videos>. Acessado em 17 de dezembro de 2015.

⁹ Essa entrada de glossário se baseia muito em Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthuluceno*. Durham, NC, Duke University Press, 2016.



EXTRATOS

Um Manifesto Ciborgue

TEXTO DE DONNA HARAWAY

O ciborgue é matéria de ficção e também da experiência vivida – uma experiência que muda aquilo que conta como experiência feminina no final do século XX. Trata-se de uma luta de vida e morte, mas a fronteira entre ficção científica e a realidade social é uma ilusão de ótica.

A ficção científica contemporânea está cheia de ciborgues – criaturas que são simultaneamente animais e máquina, que habitam mundos que são, de forma ambigua, tanto naturais quanto fabricados.

O sexo-ciborgue restabelece, em alguma medida, a admirável complexidade replicativa das samambaias e dos invertebrados – esses magníficos seres orgânicos que podem ser vistos como uma profilaxia contra o heterossexismo.

Estou argumentando em favor do ciborgue como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos.

O ciborgue é nossa ontologia; ele determina nossa política. O ciborgue é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material; esses dois centros, conjugados, estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica. Nas tradições da ciência e da política ocidentais (a tradição do capitalismo racista, dominado pelos homens; a tradição do progresso; a

tradição da apropriação da natureza como matéria para a produção da cultura; a tradição da reprodução do eu a partir dos reflexos do outro), a relação entre organismo e máquina tem sido uma guerra de fronteiras.

Esse ensaio é também um esforço de contribuição para a teoria e para a cultura socialista-feminista, de uma forma pós-modernista, não-naturalista, na tradição utópica de se imaginar um mundo sem gênero, que será talvez um mundo sem gênese, mas, talvez, também um mundo sem fim.

Como ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas: uma não pode mais ser objeto de apropriação ou de incorporação pela outra. Em um mundo de ciborgues, as relações para se construir totalidades a partir das respectivas partes, incluindo as da polaridade e da dominação hierárquica, são questionadas. Diferentemente das esperanças do monstro de Frankenstein, o ciborgue não espera que seu pai vá salvá-lo por meio da restauração do Paraíso, isto é, por meio da fabricação de um parceiro heterossexual, por meio de sua complementação em um todo, uma cidade e um cosmo acabados. O ciborgue não sonha com uma comunidade baseada no modelo da família orgânica mesmo que, desta vez, sem o projeto edípico.

O principal problema com os ciborgues é, obviamente, que eles são filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal, isso para não mencionar o socialismo de estado. Mas os filhos ilegítimos são, com frequência, extremamente infiéis às suas srcens. Seus pais são, afinal, dispensáveis.

Na cultura científica estadunidense do final do século XX, a fronteira entre o humano e o animal está completamente rompida. Cairam as últimas fortalezas da defesa do privilégio da singularidade (humana) – a

linguagem, o uso de instrumentos, o comportamento social, os eventos mentais; nada disso estabelece, realmente, de forma convincente, a separação entre o humano e o animal. Muitas pessoas nem sequer sentem mais a necessidade dessa separação; muitas correntes da cultura feminista afirmam o prazer da conexão entre o humano e outras criaturas vivas. Os movimentos em favor dos direitos dos animais não constituem negações irracionais da singularidade humana: eles são um lúcido reconhecimento das conexões que contribuem para diminuir a distância entre a natureza e a cultura.

O ciborgue aparece como mito precisamente onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida.

As máquinas do final do século XX tornaram completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autocria e aquilo que é extremamente criado, podendo-se dizer o mesmo de muitas outras distinções que se acostumavam aplicar aos organismos e as máquinas. Nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós mesmos assustadoramente inertes.

Assim, meu mito do ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigos as possibilidades – elementos que as pessoas progressistas podem explorar como um dos componentes de um necessário trabalho político. Uma de minhas premissas afirma que as socialistas e as feministas estadunidenses, em sua maioria, vêem profundos dualismos entre mente e corpo, entre animal e máquina, entre idealismo e materialismo nas práticas sociais, nas formações simbólicas e nos artefatos físicos associados com a “alta tecnologia” e com a cultura científica.

SEM TÍTULO

POR AGNES

Com mais sangue no olho que nas veia
Cara fechada, feia
Coração ferida aberta,
Chaga exposta
De inquietação e afeto composta
Posta à prova não falho
Racistas metralho
disparo palavras
Reparando o histórico estrago
Causado pelo falo caucasiano
Sem trigo ou pão
O banzo do meu povo
Fez do Brasil colônia nação
Em vão,
afinal o Estado é de calamidade
E de calamidade vive o cidadão
Às margens, pegando 3 condução pra chegar na faculdade
Depois de tramar o dia todo fazendo entrega na cidade
É foda!
Verdade é paia, sufoca
tipo o policial mal remunerado treinado para matar que matou
aula, mas as poucas que frequentará aprendeu a quem odiar
A Oxalá, Exu, Xangô, Oxum, Iansã e Iemanjá

peço forças pra continuar
Até por que se parar o bicho pega
A polícia mata
Ou nós morre de fome
Para espantar os demônios da cabeça Cristal nos fone
pro meu peito vazio nem silicone
Nós quer geladeira cheia
Boy quer trocar de iphone
Polícia na favela de drone
com Amarildo eles consome
enquanto o crack que eles criaram derrete os nossos craque
igual provolone
me parte o raio
me venta
e chove
temperamento tempestuoso
sou um ciclone
Ainda assim me traz paz o canto da Ana Clara
entoando aquele samba de Dona Ivone Lara
O riso contente na cara da mãe que comprou a mochila pro
menor ir à escola
o menor que na oficina de escrita com poetas vivos resolveu
ficar com a caneta e largar a pistola

quando a rima é boa até às quadrada roda
A minha pomba gira, e se a tua não gira
deixa a minha girar e girou
Eles são inteligência artificial, robôs
Nós intelectualidade ancestral, grãos
Se organizando pra não ser organizado
Enquanto os mimilitar marcham em campo concentrados
meados do século XXI
preto preso ou morto já é comum
anormal pra eles é ver de nós um ascender
e eles vão crescer o olho
no lucro bruto vão querer botar a mão
mesmo sem ter movido um dedo
engano ledor achar que estamos à venda
sem venda seu dinheiro não conta
corrente pra nós agora só a conta
contra-corrente nadaremos se ela for branca
malfeitores a pena não será branda
será contundente como Brenda Lima
isso é mais que poesia
é matéria-rima
obra de arte da qual faço parte



Viajando NO TEMPO

– Parte II –

TÍTULO ORIGINAL: TO MOVE IN TIME
DE TIM ETHELLS/FORCED ENTERTAINMENT EM AGOSTO DE 2019
CRIADO PARA ESPETÁCULO DE MAS O TÍTULO ENCENADO POR TIM
ETHELLS E INTERPRETADO PELO PERFORMER E COLABORADOR
TYRONE HUGGINS.

TRADUÇÃO DE DANIELE AVILA SMALL.

ESSE ESPETÁCULO FOI CONVIDADO PELA CURADORIA DO 27º
PORTO ALEGRE EM CENA E SE FAZ PRESENTE NA PROGRAMAÇÃO
ATRAVÉS DESSE TEXTO NA REVISTA CORPO FUTURO DO
F E S T I V A L .

PINTURAS DE GUS BOZZETTI



C

C1. Se eu pudesse viajar no tempo eu impediria que o Rick Astley gravasse aquela música "Never Gonna Give You Up" e impediria que qualquer pessoa me desse camisas azuis com estampas de flores de presente. Eu trabalharia pra impedir a formação dos Rolling Stones, só pra ver como seria o mundo sem que eles tivessem existido... Ou eu criaria o máximo possível de paradoxos pessoais – como me tornar o meu melhor amigo – me fazendo companhia o tempo todo, ou eu arranjaria um problema ainda maior como, por acidente, me tornar o meu próprio pai, num roteiro completamente edipiano, conhecendo uma pessoa e me apaixonando por ela, mas depois saberia que essa pessoa é a minha mãe antes mesmo de conhecer o meu pai, aí uma coisa levaria à outra e no final tudo acabaria numa situação muito complicada no que diz respeito ao tempo.

C3. Ou eu me comprometeria a deixar a minha própria vida completamente de lado e tentar fazer as maiores mudanças possíveis em eventos históricos, tornando o mundo melhor, como eu já mencionei antes.

C4. Eu evitaria o assassinato de Martin Luther King e impediria que os navios negreiros chegassem a navegar. Eu impediria o nascimento de Hitler e o nascimento de Stalin e a ascensão de Pol Pot e a ascensão de Donald Trump e a

ascensão de Calígula e eu interromperia Pearl Harbour e os bombardeios de Hiroshima e Nagasaki, e de Dresden e Birmingham, e eu me esforçaria pra prevenir todas as pragas, os grandes acidentes de trânsito e as guerras, e eu avisaria as pessoas sobre tentativas de assassinato, ataques e assaltos – procurando no jornal as reportagens sobre crimes, e então voltando ao passado pra avisar as vítimas com antecedência, e eu avisaria as pessoas sobre outras coisas ruins no horizonte também, incluindo tornados, terremotos e outros desastres naturais, prevenindo ainda, onde fosse possível, mortes por acidente, incêndios, acidentes domésticos, violência de parceiros abusivos ou dos pais ou da polícia.

C5. Eu ficaria de pé à janela da minha casa vendo a chuva cair e me perguntaria o que seria do mundo se todo sofrimento fosse eliminado? Se não houvesse tragédias? Como seriam as pessoas nesse caso, nesse tipo de mundo? Como seria a vida num mundo tão calmo? Além disso, que tipo de pessoa eu seria se eu evitasse qualquer tipo de sofrimento – isto é, se eu nunca perdesse nada ou se nunca tivesse a experiência real da perda ou da dor ou de uma ofensa ou a morte de um amigo.

C6. Ou então eu seria atormentado e psicologicamente torturado pelas coisas que eu não fiz, pelas mudanças que eu não fui capaz de fazer.

D

D1. Ou talvez eu descobrisse que a verdade verdadeira é que o tempo mesmo não pode ser modificado, que o tempo é rigoroso, mais ou menos como se fosse escrito em pedra, que o tempo resiste ao paradoxo, que o tempo rechaça qualquer um que tente qualquer mudança, seja grande ou até muito pequena, no futuro ou no passado. Não há mudança possível.

D2. ...eu caminharia pela América na época anterior à chegada dos europeus, pra conhecer a vida que era vivida lá antes que fosse atacada e apagada.

D3. Se eu pudesse viajar no tempo eu poderia começar a me ressentir disso, ou então a me sentir preso a isso, como se eu começasse a me perguntar se talvez eu tivesse outras habilidades ou superpoderes diferentes teria sido melhor pra mim, por exemplo, eu ficaria pensando se não teria sido melhor se eu pudesse ficar invisível.

Ou eu me perguntaria como seriam as coisas se eu tivesse o super poder da força sobre-humana.

Ou se eu pudesse ler a mente das outras pessoas.

Se eu pudesse melhorar o mundo, se eu pudesse mover objetos com o poder da minha mente.

Ou se eu pudesse me teletransportar de um lugar para outro, incluindo distâncias

curtas e longas.

Se eu pudesse me transformar, mudando de forma pra que eu pudesse fluir feito água ou me mover como vapor ou substâncias químicas.

Se eu pudesse parar o tempo completamente mas de modo que eu mesmo pudesse continuar me movendo.

Se eu pudesse falar todas as línguas.

Se eu pudesse dissolver metais usando as minhas lágrimas ou a minha saliva.

Se eu pudesse diagnosticar problemas médicos, ou curar as pessoas só com o toque.

Se eu pudesse premeditar coisas que aconteceriam no futuro.

Se eu pudesse gravar coisas usando a minha mente, como uma câmera ou um gravador.

Se eu pudesse suspender a gravidade.

Se eu pudesse convocar a ajuda do clima.

Se eu pudesse convocar a ajuda das crianças.

Se eu pudesse convocar a ajuda dos pássaros.

Se eu pudesse convocar a ajuda das máquinas.

Se eu pudesse convocar a ajuda de outras pessoas.

Se eu pudesse voar.

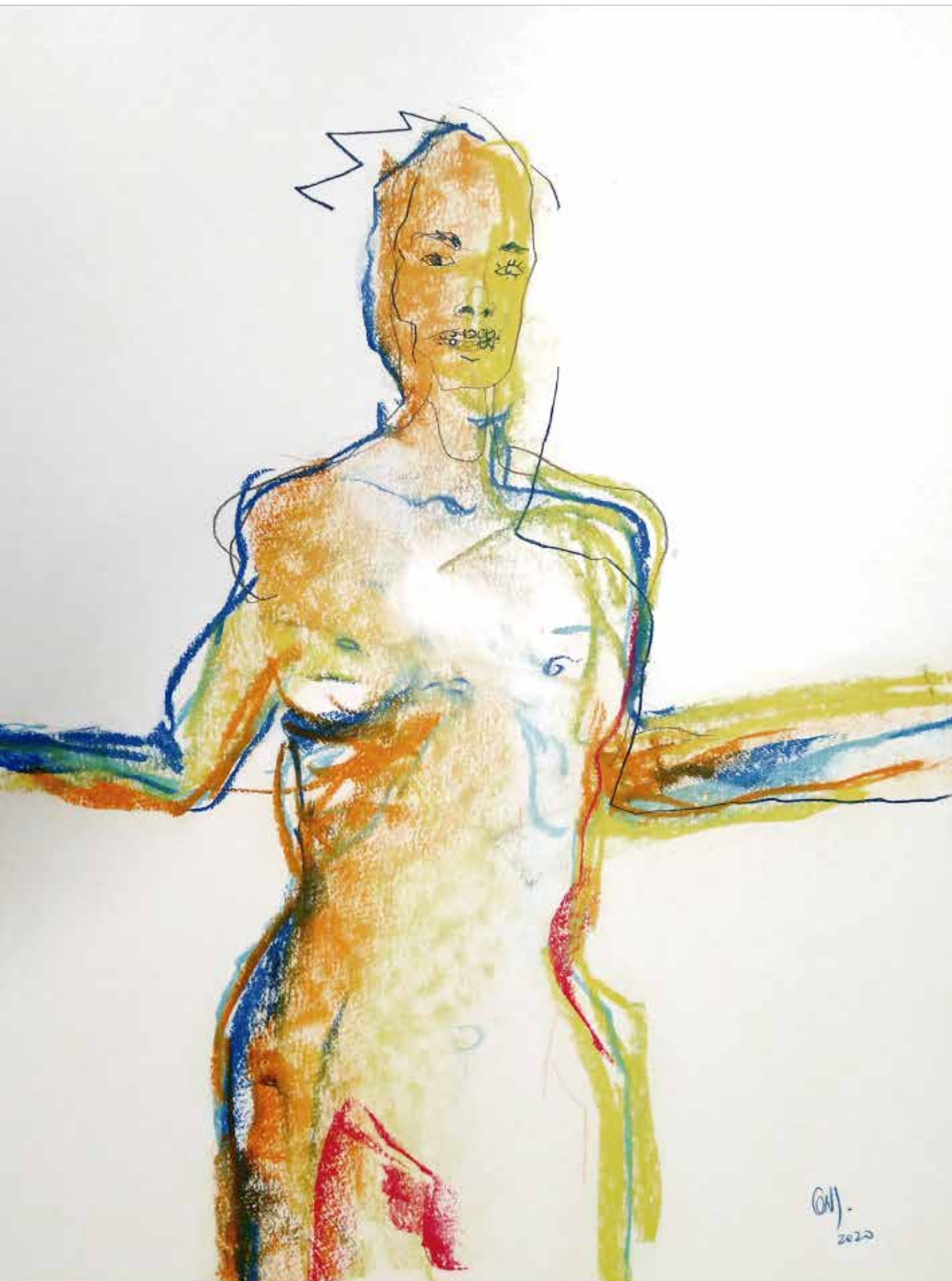
Se eu pudesse me dissolver em alguma espécie de fumaça ou nevoeiro e assim me mover livremente sem ser detectado.

Se eu pudesse me transformar em qualquer animal ou em qualquer outra criatura viva.

Se eu pudesse me transformar em luz.

Se eu pudesse me transformar em dados simplesmente, e assim poder ser passado pelas linhas de telefone ou me mover como um anexo de e-mail, ou outro tipo de transferência de arquivo que possa ser baixado.

Ou se eu pudesse me lembrar de tudo, me valendo de toda informação útil do mundo como se todo o meu cérebro fosse um índice que se pode pesquisar, constantemente atualizado.



E

E1. Ou se eu pudesse viajar no tempo mas só pra observar, sem mudar nada, eu iria lá pra frente pra ver o fim do mundo, só pra ver como é que foi, pra saber a história toda e o fim - pra ver o fogo ou sei lá o quê, ou pra ver a última pessoa dar o seu último passo.

E2. Ou eu iria lá na frente pra conferir todos os passos que estamos dando na direção do fim do mundo. Eu iria ver os edifícios queimados e as

águas subindo e o gelo derretendo e as cercas nas fronteiras e os governos fortes, ou veria todo tipo de desastre e o futuro cheio de carros blindados e jipes e arame farpado e protestos reprimidos por tropas e motins e policiais e gás lacrimogêneo, e se as pessoas soubessem que eu estive no futuro e me perguntassem o que acontecia, pra onde estamos indo, eu provavelmente mentiria. Percebendo que isso é o que eles querem ouvir ou pensando que isso é o que eles conseguem aguentar ou enfrentar agora. Eu diria pra elas

que o futuro, você sabe, é assim ou assado, eu tentaria dizer tudo o que eles precisassem ouvir. Eu diria "Não se preocupem, vai dar tudo certo. Os seres humanos sempre encontram uma solução pros seus problemas." Eu mentiria pras pessoas sobre o futuro. Eu tentaria entender o que eles precisam ouvir. Ou o que querem ouvir. O que conseguem aguentar. Eu diria que vai dar tudo certo.

E4. Ou se eu pudesse viajar no tempo eu só voltaria pra alguns dias específicos da minha

infância. E eu ficaria assistindo várias vezes até quase decorar esses dias como se fossem música.

E6. Ou se eu pudesse viajar no tempo eu poderia escolher não usar esse recurso absolutamente. Eu poderia escolher viver igual a todo mundo, isto é, sem saber o futuro e basicamente exilado do passado... fazendo cada coisa por si mesma, fazendo cada coisa a seu momento, sabe como é, no momento presente de cada instante... a frágil alegria de não saber o que vem depois.

E7. O tempo seria precioso. Mas também descartável. Passando. Passando. Tudo estaria sempre passando, como um segundo depois do outro. E mais um depois desse. E mais um. E mais um. E mais um. Todos os segundos seriam iguais e diferentes e todos cheios de possibilidades. Um segundo depois do outro. E mais um depois desse. E mais um. E mais um. E mais um. E mais um. E mais um.

AFFORDABLE SOLUTION FOR BETTER LIVING

ESTE ESPETÁCULO FOI CONVIDADO PELA CURADORIA DO 27º PORTO ALEGRE EM CENA PARA A PROGRAMAÇÃO PRESENCIAL. ELE SE FAZ PRESENTE NESTA EDIÇÃO DO FESTIVAL ATRAVÉS DESTA PUBLICAÇÃO COM TEXTOS E FOTOS.
FOTOS: GERMAN FICHO

Em *Affordable Solution for Better Living*, Théo Mercier e Steven Michel conduzem uma reflexão sobre a questão da beleza para todos e do objeto ideológico. Móveis associados à marca sueca IKEA mas também a uma utopia social cheia de contradições. No palco, o "macho alfa" orchestra sua vida na forma de instruções de uso, ao mesmo tempo: objeto de estudo e pesquisador, aquele que o monta e seu usuário. Este centauro, meio homem, meio móvel, afunda num bem-estar artificial e se abandona a condutas que o fazem desempenhar todos os papéis da sua vida, impostos pela família, sociedade, indústria, economia. Performance física e drama doméstico nunca apareceram tão bem juntos.

Equipe de criação
Concepção, coreografia, cenografia: Théo Mercier e Steven Michel
Texto: Jonathan Drillet
Com: Steven Michel
Com a voz de: Fanny Santer (francês) ou Kathryn Marshall (inglês) e Jonathan Drillet (francês / inglês)
Texto: Jonathan Drillet
Criação sonora: Pierre Desprats
Criação de luz: Éric Soyer
Concepção de figurino: Théo Mercier et Steven Michel
Realização dos figurinos: Dorota Kleszcz





Steven Michel - que estudou mímica, dança, percussão - e Théo Mercier - formado em artes visuais e direção teatral - encontraram um terreno comum para a experimentação na intersecção entre arte visual e coreografia, resultado de processos de construção semelhantes, mas com instrumentos diferentes: de um lado o corpo, do outro, objetos.

Steven Michel e Théo Mercier são dois jovens artistas comprometidos, cuja carreira devemos prestar muita atenção. Eles vêm de uma geração de criadores que amam colaborar com outras pessoas e ir de projeto em projeto. Ambos criam uma encenação coreográfica em que exploram materiais da nossa cultura, do nosso espaço e do nosso tempo. Os corpos tomam-se objetos e os objetos se movem em direção ao pensamento corpóreo, material, violento. Esses "coreógrafos-artistas plásticos" nos oferecem festas estranhas, onde a verdade da falsidade e a falsidade da verdade desencadeiam paisagens racionais desprovidas de natureza, um novo encanto tosco.

Affordable Solutions For Better Living foi vencedor do Leão de Prata pelo Biennale di Venezia em 2019. Esse prêmio é dedicado a jovens artistas promissores ou instituições que se diferenciaram por cultivar novos talentos.

Produção e divulgação

Nanterre-Amandiers, Centre Dramatique National

A divulgação tem colaboração com Art Happens - Sarah De Ganck

Produção: Nanterre-Amandiers, Centre Dramatique National

apap - Performing Europe 2020 - com o apoio do Programme

Culture de l'Union Européenne

Co-produção: Bonlieu Scène nationale Annecy

em colaboração com workspacebrussels / Life Long Burning, com

apoio de Programme Culture de l'Union européenne

Agradecimento: Actoral - Festival international des arts et

des écritures contemporaines & Montévidéo, Créations

Contemporaines - Atelier de Fabrique Artistique, La ménagerie

de verre, CAMPO, Gand (Belgique), Jean-Paul Lespagnard

Esse espetáculo foi convidado para estar presente na programação do 27º Porto Alegre em Cena que acontecerá entre os dias 10 e 21 de setembro de 2020. A direção do festival segue em contato com os artistas para que o espetáculo se apresente nos palcos de Porto Alegre em 2021, se assim for possível.



As I Collapse

Instalação ao vivo on-line 2020

UM TRABALHO COREOGRÁFICO PARA UM HUMANO E MILHÕES DE SERES MICROSCÓPICOS

FOTOS: SØREN MEISNER

A instalação é sobre a cognição e sensibilidade entre seres vivos explorados através do elemento água. O formato online oferece uma ponte segura pro distanciamento social entre o espaço físico que você habita como público e o espaço físico que nós habitamos como artistas, englobando o espaço virtual compartilhado onde nos encontramos.

Nosso co-criador em As I Collapse é a microalga luminosa de nome Pyrocystis Fusiformis.

A Pyrocystis Fusiformis pode produzir luz quando exposta a movimentos repentinos, tornando essa alga invisível em visível - mesmo do espaço. Lançando sua luz azul brilhante sobre a superfície do oceano, girando em grandes e numerosos fluxos, elas produzem luz suficiente para torná-los visíveis do espaço sideral.

Abordando esses dois aspectos diferentes de escala e a especial habilidade desse ser microscópico, a instalação elabora um jogo mental no encontro entre o corpo humano e a alga microscópica ao convidar nossos espectadores a se juntar a uma especulação coletiva:

Como seria ser adotado por esses seres microscópicos?

O que significaria se adaptar ao seu habitat, sua organização?

Podemos imaginar extensões familiares através das espécies?

O que ganharíamos ou perderíamos em termos de singularidade, sustentabilidade ou sobrevivência?

O que do "Eu" (I) desmorona (collapse) quando o "nós" se sobrepõe a ele?

E o que já é dividido entre nós?

Uma experiência com múltiplas camadas

A água é o habitat natural das algas. A água está em todos nós - não há centro na lógica da água e não há 'nós e eles' - não há binários. Ao longo da performance, você será guiado por uma exploração das diferentes interações com a água. Nós convidamos você a ser curioso, aberto e a usar todos os seus sentidos.

A peça consiste em um número de camadas em que você pode mergulhar e explorar como quiser. Em um vídeo de introdução você pode ouvir os pensamentos por trás da instalação, explicados pela coreógrafa Tina Tarpgaard:

Uma das camadas é inteiramente análoga: um encontro com Pyrocystis. Os participantes da experiência receberão em suas casas ou coletarão de nossos parceiros presentes um saco selado contendo uma colônia dessas algas e instruções sobre cuidados para manutenção de longo prazo (curto prazo é realmente fácil, mas adorariamos se você considerasse desenvolver um vínculo mais longo). A partir daí, você poderá admirar a habilidade mágica delas em sua própria casa e aproveitar esse encontro físico para começar a refletir sobre algumas das questões que a obra propõe.

A camada principal consiste em uma experiência de desempenho online e via streaming. Aqui a performer Camila Ferraz irá conduzir você através de diferentes possibilidades da água e da vida em um fluxo de palavras e imagens usando diferentes escalas. A performance ocorre em ciclos de 25 minutos. Ela é executada ao vivo e para um público limitado a cada vez. Uma espécie de intimidade digital além das fronteiras físicas.

E para ir mais a fundo, você pode experimentar uma meditação guiada com um arquivo de som desenhado com som envolvente de água e um texto escrito pela autora Ida Marie Hede para nós. Você pode vivenciar as duas camadas uma logo depois da outra ou em momentos diferentes, no seu tempo. E você sempre terá a possibilidade de reviver aqueles que não acontecem ao vivo conosco.

Repensando o dualismo cultura / natureza

Criada por um forte time de artistas e cientistas, *As I Collapse* oferece um discurso renovado sobre sustentabilidade - ao chamar atenção para a precondição para um futuro mais sustentável: nossa relação com nós mesmos e nosso entorno, bem como a compreensão herdada de nós mesmos como superiores a outras formas de vida. *As I Collapse* quer desafiar nossa compreensão sobre a nossa própria substância biológica e nossa interação com outras. A performance coloca questões críticas, desafiando a premissa humana de ocupar o ponto mais alto da evolução e lida com a redefinição deste papel - incluindo seu impacto na criação da coreografia. Presentemente novos estudos científicos estão tentando repensar e re-conceituar a visão antropocênica do dualismo entre cultura/natureza. Alinhado a esse movimento, *As I Collapse* quer dissolver esse dualismo ao descentralizar o corpo humano a fim de estabelecer uma relação equilibrada e respeitosa com outras formas de vida.

FICHA TÉCNICA

Concepção e coreografia: Tina Tarpgaard

Performer: Camila Ferraz

Texto: Ida Marie Hede e Nelly Zagora

Desenho de som e vídeo: Mikkel Larsen

Artista pesquisador/Consultor: Pei-Ying Lin

Produtor: Carlos Calvo

RP: Ida Fredericia

Gráficos, fotos e vídeo: Søren Meisner

Duração: 25 min.

Língua: Português

A peça tem o apoio do CPH Stage e The Danish Arts Council.





"BODY ABSTRACT", DE CACO NEVES



"ORLA", DE CACO NEVES



SOBRE O VERMELHO 18, DE CACO NEVES



SOBRE O VERMELHO 33, DE CACO NEVES

CAMARIM EM CENA

Itaú Cultural

**VOCÊ CONHECE O PALCO,
DESCUBRA AGORA O CAMARIM.**

PILAR



MARIA ALICE VERGUEIRO



RENATO BORGHI

ANGEL VIANNA

TADASHI ENDO

GRACE PASSÔ

JANÔ

Assista à série completa de vídeos em
www.youtube.com/itaucultural

 /itaucultural

 ItaúCultural



**Prêmio
Braskem
em Cena**

HÁ 15 ANOS,
A BRASKEM ACREDITA
NAS PESSOAS QUE
TRANSFORMAM AS
ARTES CÊNICAS DE
PORTO ALEGRE.





Braskem 



Um churrasco incrível, começa pela escolha da carne.

Angus Las Piedras é a escolha de quem aprecia preparar o melhor churrasco. A qualidade superior vem desde a seleção das matrizes, passando pela alimentação e tratos dos animais. Tudo isso, confere a Angus Las Piedras o melhor do sabor uruguaio, para as mesas dos brasileiros.

No próximo churrasco experimente Angus Las Piedras, a melhor escolha.



www.laspiedras.com.br

 @pmifoodsbr



A PANVEL APOIA O PORTO ALEGRE EM CENA

Poder apoiar um dos mais importantes festivais de artes cênicas da América Latina é **bem especial**. Já são 11 anos de parceria proporcionando bem-estar através da cultura.



Baixe o **APP**

Disponível na
App Store



Disponível na
Google Play



PanVel BEM VOCÊ



C
o
r
p
o

f
u
t
u
r
o

(27°)
porto alegre
em cena
festival internacional
de artes cênicas

#OCORPOFUTURO

Travessa Paraíso 71 - Porto Alegre - RS - Brasil - CEP 90850-190

portoalegreemcena.com  @poaemcena  @festpoaemcena

Programação sujeita a alterações.



Patrocínio:



Apoio:



Agente cultural:



Financiamento:



Realização:

